ISSN 2958-6836

Año 3 - Número 3

FIGURACIONES

החוג ללימודי ספרד, פורטוגל ואמריקה הלטינית
Department of Spanish, Portuguese, and Latin American Studies

Asociación de Hispanistas de Israel אגודת ההיספניסטים בישראל (ע"ר)

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

FIGURACIONES

N.º 3 ▪ Abril 2024

Revista del
Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos
Facultad de Humanidades

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

Director y fundador
Ariel Dajczman

Equipo Editorial
Ariel Dajczman
Carla Isaak
Ruth Fine
Aaron Lubelski
Idán Shir

Diseño
Ariel Dajczman
Aarón Lubleski

Figuraciones es una revista que publican los estudiantes del Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Correspondencia a: **figuraciones@mail.huji.ac.il**

Con el apoyo de האוניברסיטה העברית בירושלים
הפקולטה למדעי הרוח
המרכז ללימודי הספרות

CC BY NC SA

índice

Del Editor i

Palabras de apertura iv

La migración en las literaturas españolas e hispanoamericanas: Sobre la actualidad de una filología hispánica transcultural
Susanne Zepp-Zwirner 1

Viajes y exilios en la obra de María Elena Walsh. A propósito de la "Zamba para Pepe"
Fernando Copello 27

Lobotomía macedonia
Ariel Dajczman 43

Algunas reflexiones sobre la dialéctica entre alta y baja cultura en la percepción cultural y estética de García Lorca
Einat Davidi 57

La gran sultana y sus mundos posibles
Ruth Fine 66

Interpretación y política: Anulación matrimonial entre Juan Pacheco y Juana de Luna en el reino de Castilla en la Edad Media
Diego Gerwer 83

La cabellera inmortal: El *ars narrativa* de Gabriel García Márquez
Florinda Goldberg 110

Santa Evita: El interminable diálogo entre literatura, ficción e historia
Gabriela Jonas Aharoni 118

ויצ"ו ארגנטינה – נשיות וציונות בקהילה היהודית בארגנטינה
Jacqueline Laznow 132

El Síntoma Pizarnik o la lengua horadada
Valentina Litvan 154

¿Qué entendemos por ecocrítica?
Aarón Lubelski 164

Entre Di Stéfano y Antúnez: los mitos acerca de la rivalidad futbolísitca entre el Real Betis y el Sevilla F.C.
Raanan Rein - Yonit Rucki Menashe 175

Amor, sinsentido y muerte en *Diálogos del anochecer* de José María Vaz de Soto
Samuel Rodríguez 187

"Agrandó la O del yo": la subjetividad no catártica en Mirta Rosenberg
Yaki Setton 206

Un paseo por el museo: apuntes sobre apuntes
Idán Shir 216

Washerwomen and Policemen: U.S. American Photographers Capturing the Pan American Highway
Atalia Shragai 228

Fragmentación y totalidad en la estructura de *Los detectives salvajes* y *2666*, de Roberto Bolaño
Myrna Solotorevsky 243

Del Editor

La memoria es despareja. Al contarlos en orden,
surgen recuerdos que estuvieron largamente olvidados.
(*"Los milagros no se recuperan"*, Bioy Casares)

Cuando me preguntaron si queríamos ser la plataforma que publique las actas no lo dudé. Que Figuraciones *dé luz a las actas del II Congreso de la AHI era la preposición que se deducía del silogismo. Confieso que al proponérmelo, de alguna manera, me había leído el pensamiento. Si la Asociación de Hispanistas de Israel organizaba un congreso en el que participaría todo el equipo de* Figuraciones*, no podía ser de otra manera; nosotros publicaríamos las actas.*

Todo esto, por supuesto, en un contexto totalmente diferente. Entonces el desastre y la tragedia estaban en etapa de gestación. Sería exagerado decir que antes del último octubre todo era color de rosa, pero mal que mal las preocupaciones diarias no llegaban a paralizarnos. El congreso de la AHI se celebró bajo una bella atmósfera de diálogo, conocimiento e intercambio. Beit Maiersdorf, el hotel-club *de la Universidad Hebrea, fue consagrado para hospedar una*

envidiable jornada de conferencias sobre estudios de historia, literatura y cultura hispano-latinoamericana. Durante todo un día investigadores y aficionados vivenciamos todo –y más de– lo que puede imaginarse de un congreso: ponencias, música en vivo, comida, cafés. No obstante, el ingrediente principal fue, con toda probabilidad, los intercambios entre los colegas, de Israel y de fuera de Israel, puesto que, es saber popular que el verdadero congreso sucede en los pasillos, por la justa razón de ser las personas quienes llenamos los vacíos y las esperas.

Hoy, en cambio, la realidad nos abruma, nos preocupa, nos entristece. Hace unos meses resuena una cuerda que llevábamos dormida en nuestro interior. Han roto algo en nosotros, para siempre. Jamás podremos borrar la marca de dolor que nos obligaron a portar. El mundo se ha vuelto un lugar menos ameno para nosotros.

Y aún así actuamos según nos enseñaron: defendemos lo que amamos y continuamos a pesar del dolor. Que la tristeza no nos paralice es una muestra de la dura coraza que forjamos durante años de persecución y destierro. Que continuemos aún cuando nos quema el alma de la angustia, es más que una decisión; es la prueba de la educación que hemos recibido y de la profundidad de nuestros valores traducidos en la corta pero infinita sentencia "y elegirás la vida".

Mientras algunas universidades se jactan diciendo defender la libertad de expresión, la nuestra defiende a sus estudiantes. Mientras el prestigio muestra la hilacha, los valores morales e intelectuales que sostienen la academia se resguardan en los refugios junto a los estudiantes que viven bajo amenaza. Mientras unos corren a los refugios ante la estruendosa la alarma por los misiles, otros, vergonzosamente, evidencian sus engaños cuando vociferan, cual sirenas mitológicas, embusteros cánticos, diatribas oscuras y seductores lemas.

A pesar de las sombras que puedan oscurecer nuestro camino, brilla dentro de nosotros con fuerza la luz de la perseverancia y la resiliencia. Nuestra determinación de seguir adelante, defendiendo lo que amamos y manteniendo vivos nuestros valores, teje un futuro donde la esperanza sea una guía. Que cada desafío enfrentado y cada obstáculo superado sirvan de recordatorio de que en nuestro corazón reside una inquebrantable promesa de renovación y crecimiento. Avanzamos para elegir la vida, y para enriquecerla hacia un mañana pleno de posibilidades.

De manera que el número tres de Figuraciones *sale a la luz en estos tiempos, porque asumimos una postura frente a los impostores y al martirio. Actuando acorde a nuestros valores es que encontramos un sosiego que enorgullece y nos recuerda quiénes seguimos siendo. Por lo demás, esta edición es una forma de recuerdo. Como todo relato anecdótico es,*

de hecho, un intento por recuperar el pasado antes de que se pierda en la indiferencia, aquí se apresentan *algunas de las conferencias protagonistas del congreso, antes de que se disuelvan en el olvido.* Recordar *etimológicamente remite a una actitud de* repetición*: volver a pasar por el corazón. Creo que no hay mejor definición de estas actas.*

A modo personal felicito y agradezco a los organizadores del congreso por semejante evento. Han insuflado de vida una idea que hubo de esbozarse muchos meses antes. Y lo han hecho con creces. Agradezco a la AHI por darnos la oportunidad de hospedar el registro de ese evento en nuestra revista, y esperamos continuar llevando adelante proyectos en conjunto.

Ari Dajczman
Marzo, 2024.

Palabras de apertura

Nos complacemos en publicar una selección de artículos basados en las ponencias presentadas en el II Congreso de la Asociación de Hispanistas de Israel que tuvo lugar en la Universidad Hebrea de Jerusalén el 30 de marzo de 2023, con los auspicios del Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, el Centro de Estudios Literarios y el Forum Europa de la Universidad Hebrea de Jerusalén, el Instituto Cervantes de Israel, y la Embajada de España. Las 43 presentaciones versaron en su mayor parte sobre las literaturas hispánicas del siglo XX y XXI, también sobre Edad Media y Renacimiento, así como temas de teoría literaria, historia y estudios sociales.

Concebido al principio como congreso nacional para investigadores israelíes, el interés manifestado por colegas de Europa y América Latina –a quienes agradecemos profundamente– lo convirtió en un evento internacional.

El congreso se honró con la presencia de la profesora Susanne Zepp, de la Freie Universität Berlin, quien abrió el evento con su conferencia magistral, "La migración en las literaturas españolas e hispanoamericanas: Perspectivas de una filología hispánica transcultural".

Agradecemos a la revista Figuraciones *su disposición a alojar y difundir estos trabajos, de acceso y utilización libre con mención de la fuente.*

El Congreso tuvo lugar en momentos particularmente difíciles en la política y la sociedad israelíes. Esta publicación tiene lugar en un periodo aún más difícil. Sentimos entonces y sentimos ahora que las actividades del espíritu y la inteligencia construyen una esperanza para un futuro mejor.

Florinda F. Goldberg
Secretaria General, Asociación de Hispanistas de Israel

La migración en las literaturas españolas e hispanoamericanas: Sobre la actualidad de una filología hispánica transcultural

SUSANNE ZEPP-ZWIRNER[1]

Resumen: Este artículo subraya, a través del análisis de cinco textos literarios contemporáneos, lo imprescindible que resulta la perspectiva transcultural en la filología hispánica ante los retos que nos plantea el presente. Los textos analizados representan cinco aspectos diferentes: Melibea Obono aborda la auténtica aceptación de la experiencia histórica afro-española más allá de un antirracismo meramente discursivo, la poesía de José Watanabe marca una memoria no-binaria de América Latina a partir de la inmigración japonesa a Perú, y los textos del escritor hispano-rumano Miguel Gane transforman la visión despectiva de los inmigrantes en España en un espacio poético en el que se recuerda a estos como co-garantes del futuro. Valeria Luiselli dedica sus textos a la vulnerabilidad de los niños que tienen que pasar por una experiencia migratoria sin padres, y la intervención de 2016 de Raúl Zurita constituye un testimonio de solidaridad más allá de fronteras.

Palabras clave: Transculturalidad - Melibea Obono - José Watanabe - Miguel Gane - Valeria Luiselli - Raúl Zurita

1 Universität Duisburg-Essen

En un ensayo reciente del *Journal of Literary Theory* de 2022, se discutió el potencial para la investigación literaria de los escritos sobre migración. Desde la perspectiva del ensayo, relatos de la experiencia migratoria tienen el potencial de desenmascarar representaciones estereotipadas de migrantes, de flexibilizar ideas rígidas de identidad, nacionalidad, fronteras y pertenencia, y de ofrecer conocimientos alternativos sobre las transformaciones sociales y culturales actuales (Kosmalska, 2022, 347).[2] Hace décadas que se debate y teoriza esta cuestión en el contexto de la filología hispánica.[3] Numerosos estudios importantes se han publicado en español y portugués y han demostrado el potencial anteriormente mencionado a partir de la diversidad de textos de Hispanoamérica, España y Brasil.[4] Los debates metodológicos y teóricos llevados a cabo en lenguas que no sean el inglés no siempre se incluyen en la investigación anglófona. En consecuencia, muchas ideas procedentes de los estudios culturales en español y portugués se reciben con un desfase temporal. Sin embargo, esta larga tradición de estudio en España y Latinoamérica ofrece perspectivas pertinentes para la situación de los años veinte del siglo XXI. Este artículo pide recordar la relevancia de estas investigaciones de las últimas décadas, y también subraya, a través de cinco textos literarios contemporáneos, lo imprescindible que resulta la perspectiva

2 "Acting as a counterweight to the dominant narratives, migration texts make visible phenomena that are marginalised or deliberately kept away from the public. They record aspects that history and cultural memory tend to unintentionally ignore or wilfully exclude, providing alternative knowledge about social and cultural transformations brought about by migration. By disrupting the existing beliefs of the national, the works broaden the meaning of what one considers his or her heritage and may help communities shape a new, common culture.
Also, although it may seem overly optimistic and sound like wishful thinking, Woolley argues migration narratives may be charged with the subversive power to create a more equitable future for those represented in them." El texto de Woolley citado aquí es Woolley, 2014. El estudio *The Transnational in Literary Studies: Potential and Limitations of a Concept* tampoco aborda las literaturas en lengua hispánica, pero ofrece ideas útiles, sobre todo en el capítulo „Transnational Migrant Fiction as World Literature: Identity, Translatability, and the Global Book Market" (Wiegandt, 2020, 206–225).

3 Véase por ejemplo Andres Suárez, 2004, 53-63, o Landry-Wilfrid/Arroyo Calderón, 2010. Véase también Berlage, 2016, 167-183. En los estudios literarios latinoamericanos, los siguientes trabajos, entre muchos otros sobre obras individuales, fueron esenciales para trazar el mapa del campo: Fishburn, 1981; Andreu, 1993, 19-24; Duany, 1993, 167-183; Noriega, 1997, 53-65; Rosaldo, 1997, 9-18; Mejía, 2001, s.p.; Giraldo, 2001, s.p.; Prada, 2001, 741-752 y Fernández Bravo/Garramuño/Sosnowski, 2003. Desde el año 2000, también existe en este ámbito la importante revista *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, en la que se pueden encontrar importantes contribuciones sobre estas cuestiones.

4 Véase por ejemplo Sales, 2002, 17-20, publicado en la revista *Travessia*. Ésta es esencial para la investigación brasileña sobre este tema.

transcultural de nuestra disciplina ante los retos que nos plantea el presente. Los textos que voy a discutir representan cinco aspectos diferentes de una escritura en movimiento: Melibea Obono aborda la auténtica aceptación de la experiencia histórica afro-española más allá de un antirracismo meramente discursivo, la poesía de José Watanabe marca una memoria no-binaria de América Latina a partir de la inmigración japonesa a Perú, y los textos del escritor hispano-rumano Miguel Gane transforman la visión despectiva y deshumanizante de los inmigrantes en España en un espacio poético en el que se recuerda a estos como co-garantes del futuro de España. Por su parte, Valeria Luiselli dedica sus textos a la vulnerabilidad de los niños que tienen que pasar por una experiencia migratoria sin padres, y finalmente, la intervención poética de 2016 en la Bienal de Kochi del escritor chileno Raúl Zurita constituye un testimonio de empatía y solidaridad que argumenta más allá de fronteras y procedencias y muestra las consecuencias que acarrea el ignorar la muerte diaria de personas en el Mediterráneo. En un formato breve como éste, no es posible, obviamente, hacer un análisis pormenorizado de las obras, pero la discusión de los textos elegidos sí permite extraer conceptos claves que son fundamentales para el contexto que aquí se aborda. La elección de los textos está dedicada a la diferenciación escrupulosa de sus representaciones respectivas. Cada uno de los textos objetiva diferentes perspectivas migratorias que no se contraponen a otras vidas ni están jerarquizadas. Más aún, son respuestas contestatarias a concepciones agonales de experiencias diferentes. En un momento en el que las diferentes experiencias históricas se ven enfrentadas entre sí, estos cinco contextos literarios nos recuerdan que la diferenciación no significa jerarquización, sino que una diferenciación adecuada y un humanismo equitativo están íntimamente entrelazados.

El potencial crítico de la filología hispánica no sirve solamente para descifrar el pasado, sino también para reflexionar en un tiempo en el que los logros en los derechos humanos de la segunda mitad del siglo XX están en peligro. Me refiero al hecho de que la protección de personas refugiadas está regulada legalmente desde hace tiempo: en la Convención de Ginebra sobre el Estatuto de Refugiados, adoptada en Ginebra, Suiza, el 28 de julio de 1951[5], así como en el Convenio Europeo de Derechos Humanos del 4 de noviembre de 1950 y en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea del año 2000 (Carrera/Geddes, 2021). El reconocimiento de los derechos de personas que buscan protección estaba basado en las experiencias de dos guerras mundiales:

5 La Convención sobre el Estatuto de los Refugiados 189 UNTS 137 está disponible en: https://www.acnur.org/sites/default/files/2023-05/Convencion_1951.pdf.

como derecho y obligación, era la respuesta comunitaria a las atrocidades de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, a pesar de la existencia y la urgencia de este marco jurídico, desde las primeras décadas del siglo XXI se están radicalizando sociedades en todo el mundo contra personas refugiadas y migrantes. Por lo visto, se está perdiendo toda empatía en un embrutecimiento del lenguaje sobre las personas en movimiento.[6] Se trata de la manifestación de un populismo antidemocrático general, en el que se alimenta un sentimiento opuesto a la diversidad, a expensas del discernimiento y del humanismo. Dado que los populismos ofrecen respuestas aparentemente fáciles a cuestiones complejas y a menudo evocan distopías sin ofrecer ellos mismos ninguna solución, suelen haber connotaciones negativas en su uso del lenguaje. Las filologías tienen algo que ofrecer para contrarrestar estas simplificaciones: objetivaciones literarias de huida y migración que permitan comprender experiencias colectivas desde una perspectiva particular. Al exponer las interrelaciones complejas entre lo factual y su representación literaria, se contextualizan históricamente las interpretaciones y se reflexiona sobre las mismas con criterios transparentes, es decir, orientados a la comprensión intersubjetiva. La diversidad de las historias literarias hispánicas, que arrancan en Europa con textos que fusionan las distintas variedades lingüísticas romances, el árabe y el hebreo y, en Abya Yala, con el enfrentamiento entre el español y las lenguas indígenas, representa una obligación para nuestra disciplina. Puesto que, aunque la filología hispánica surgió en el siglo diecinueve, es decir, en la época de la consolidación de lo nacional, desde el principio hubo tanto en el ámbito académico como en el literario un discurso contrapuesto a una interpretación esencialista de lo que eran las culturas hispánicas. La transculturalidad en nuestra disciplina, puede describirse como un modo de pensar enfocado en los procesos de mediación y traducción, que se centra menos en la definición de identidades estables.[7] Es evidente que

6 La *Alianza de Civilizaciones de las Naciones Unidas* (UNAOC), fundada en 2005, es un ejemplo de los numerosos intentos de organizaciones internacionales y no gubernamentales de combatir el odio contra las personas migrantes a escala global. A nivel nacional, el Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones de España está implicado en la lucha contra el odio y la retórica contra los migrantes, y también hay numerosas iniciativas en América Latina, como las iniciativas gubernamentales y no gubernamentales en México contra el odio y la violencia contra los migrantes. En cuanto a la evolución histórica de los términos para personas en movimiento, se recomienda consultar Hamlin, 2022. Recomiendo también su excelente libro *Crossing: How We Label and React to People on the Move* (Hamlin, 2021).

7 Un ejemplo de la más reciente historiografía literaria de la filología hispánica alemana es sin duda *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur: Von Cervantes bis zur Gegenwart* de Dieter Ingenschay (Ingenschay, 2022). Pero ya en el siglo XIX hubo intelectuales liberales, más

hay que cultivar esa tradición, también porque la realidad de las disciplinas académicas está tan ligada a fenómenos sociales. Por ejemplo, me licencié en 1997 en Filología Hispánica sin haber tenido que leer nunca un solo texto escrito por una mujer. Que esto ya no sea posible hoy, no significa que ya no debamos enseñar a Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. No es necesaria tal omisión a la hora de ampliar los textos literarios fundamentales de la filología hispánica. Denunciar una adaptación de nuestro canon a la complejidad de las realidades históricas como "cultura de la cancelación" es uno de los mecanismos de defensa más agresivos de nuestro presente. Sin embargo, estas consideraciones no se refieren a la política de identidad, sino al poder de la diferenciación. Hay muchas razones por las que la capacidad de diferenciación se encuentra amenazada, pero una de ellas se debe a la economía de la atención de nuestro presente: muchas veces, se habla de una supuesta cultura de la cancelación para no tener que hablar de desafíos más exigentes, para legitimar ciertas posiciones y deslegitimar otras.[8] Así, se ha convertido en un discurso que conjura un peligro: el de que la libertad de expresión esté cada vez más restringida. Ahora bien, esto no es correcto, cualquiera que sea capaz de expresar su opinión sin ofender ni discriminar a los demás puede hacerlo sin ninguna restricción en una democracia. Sin embargo, quien menosprecia abiertamente a otras personas no está expresando su opinión, sino que comete un delito. Equilibrar la libertad de expresión y los derechos personales es fundamental para la convivencia democrática. La tesis de una libertad de opinión en peligro parece ser el motor de distintas ideologías para que puedan permitirse atacar a cualquiera que tenga una opinión distinta de la propia. El hecho de que las humanidades en las universidades están en el foco de ese discurso es un fenómeno global. Por tanto, reflexionar sobre la propia disciplina en estos tiempos debe basarse en el análisis basado en la evidencia. Y la evidencia es que, en la historia literaria de España, de América Latina, del Caribe, del África hispanófona, hay hace tiempo textos literarios y estudios filológicos que tratan fenómenos transculturales, que insisten en la distinción entre diferentes experiencias históricas sin esencializarlas.

Sobre esta base de una doble tradición de investigación y de literatura podemos ofrecer desde la filología hispánica una forma diferente de razonamiento que analice las realidades

allá de los intelectuales ultramontanos, que se inclinaron por lo procesual frente a lo definitorio cuando se trataba de la cultura española y de las diversas culturas latinoamericanas.

8 Véase también Daub, 2022. El libro está disponible actualmente sólo en alemán, pero saldrá pronto en inglés; es una disección profunda e incisiva del pánico moral de la supuesta "cultura de cancelación" y sus dimensiones transnacionales.

del presente. El reconocimiento de un mundo plural no obliga a nadie a ser diferente de lo que quiere ser. Una filología hispánica transcultural puede tanto recurrir a objetos canonizados y recursos de conocimiento tradicionales como abrirse a nuevos contextos. Una ideologización de la disciplina no es oportuna ni beneficiosa e, independientemente de ello, resulta superflua. En términos de praxeología, la consecuencia es que los contenidos didácticos de una filología hispánica de este perfil pueden implementarse en los planes de estudio, porque tanto los contenidos canonizados como los no canonizados requieren hoy formas diversificadas de mediación, si no, no conseguiremos alcanzar a estudiantes que no han recibido formación histórica en sus colegios. Las obras literarias pueden enriquecer sus experiencias y pueden servir para apreciar textos que trasciendan conceptos rígidos de fronteras. Es decir que existe una amplia gama de textos en nuestros respectivos idiomas que no sólo facilitan a los estudiantes enfrentarse a lo complejo, sino que también les devuelven el placer del pensamiento histórico-crítico.

I. Reconocimiento, no mero discurso

En 2016, se publicó la novela *La Bastarda* de la autora afro-española Melibea Obono en la editorial *Flores raras* (Obono, 2016). El libro alcanzó un gran éxito en el espacio público hispanófono y casi inmediatamente fue traducido al inglés.[9] Una de las razones del éxito fue sin duda su crítica aguda a la violencia patriarcal de las culturas tradicionales en Guinea Ecuatorial. La novela narra la historia de la hija adolescente de una mujer soltera –y de ahí el título–, que no es aceptada en su comunidad debido a su historia familiar y a su identidad de género. La novela dio a conocer por primera vez la realidad de las sociedades tradicionales de Guinea Ecuatorial a la conciencia pública española. La representación crítica de estas realidades desde una perspectiva feminista, anti-heteronormativa y, sobre todo, antiesencialista, hizo que este libro se convirtiera en un referente imprescindible en el canon transcultural de la literatura contemporánea en español. Mahan L. Ellison considera la novela como una confrontación respecto de las expectativas culturales *fang* de una conceptualización heteronormativa de la sexualidad. La novela se centra en el despertar sexual de la protagonista Okomo y hace hincapié en cómo las expectativas sexuales culturales son perjudiciales tanto para mujeres como para hombres, ya que son

9 La novela fue traducida por Lawrence Schimel y publicada en 2018 por *The Feminist Press* at CUNY.

producto del colonialismo español y de la imposición de un modelo patriarcal falangista a la cultura *fang*.[10]

La autora ya era conocida en la esfera pública española por su cuento titulado "La negra", incluido en la antología "Voces femeninas de Guinea Ecuatorial" del año 2015. En este breve cuento, la narrativa auto-reflexiva de Melibea Obono se refiere constantemente a los conceptos teóricos utilizados para describir nuestra vida social, cultural y económica. La transculturalidad es uno de estos conceptos. La autora logra representar la paradoja que consiste en que el pensamiento transcultural debe presuponer y al mismo tiempo trascender los conceptos de cultura homogénea, identidad cultural y diferencia. Mi interés en las representaciones de la migración en la literatura española e hispanoamericana no reside, por tanto, en una reconstrucción histórica de sus motivos, sino en la propuesta teórica que brindan las representaciones literarias de estas cuestiones, tanto para el contexto filológico en general, como para las investigaciones más amplias que se llevan a cabo sobre las migraciones. Muchos textos despliegan la dinámica de las experiencias individuales y colectivas que la literatura es capaz de objetivar. En efecto, los textos literarios evidencian la complejidad del fenómeno migratorio, porque no solo rescatan imágenes estereotipadas de una supuesta migración económica, sino también de la diversidad de los fenómenos migratorios que han contribuido a la pluralidad de las culturas y literaturas hispánicas. Y esto incluye la perspectiva decolonial afro-española, tal como Melibea Obono la representa en su obra.

A través de la perspectiva de la protagonista, el cuento "La negra" presenta un microcosmos estudiantil en Murcia en el que los personajes retratados se consideran progresistas, no binarios y de mentalidad abierta, pero a pesar de ello, no logran implementar estas convicciones teóricas en la interacción social diaria y concreta. La protagonista es una inmigrante de Guinea Ecuatorial, habla español, y se ve esencializada como "negra" precisamente por aquellos personajes jóvenes que se consideran a sí mismos tan progresistas. En una noche de fiesta, la protagonista sufre varios insultos racistas, abofetea al agresor y luego tiene que aguantar una clásica inversión de víctima-victimario:

10 Ellison afirma al respecto: "Melibea Obono's *La bastarda* and *Las mujeres hablan mucho y mal* both directly confront the Fang cultural expectations for a heteronormative conceptualization of sexuality. While her narrative in *La bastarda* focuses on the sexual awakening of the protagonist Okomo and her realization that she is a lesbian, the text also emphasizes how cultural sexual expectations are damaging to both women and men. And […] these expectations are a product of the diaspora space that developed out of Spanish colonialism and the imposition of a Falangist patriarchal model onto Fang culture" (Ellison, 2023, 73).

> Entonces le regalé una buena bofetada y se acercaron no sólo los jóvenes que se encontraban en las afueras de los locales, todas situadas a cero metros una de la otra, sino que acudieron los de dentro. Querían saber qué había sucedido. La novia del muchacho me agarró del pelo, de las rastas que llevaba y entre tirones, me llamaba "la puta negra que provocó a su novio". Los porteros de las discotecas más cercanas nos expulsaron y, con nosotros, a las personas interesadas en el espectáculo. La mayoría del colectivo estudiantil le aconsejó a la muchacha española que dejara pasar el altercado resaltando que, al final, la culpa era de la puta negra que provocó al muchacho. Me extrañó que jóvenes de la universidad pensaran así. (Obono, 2015, 135)[11]

En cuanto el aula queda a espaldas de los estudiantes, las discusiones teóricas sobre el racismo parecen no tener ningún efecto en la interacción social. Así pues, este breve cuento no sólo consigue iluminar el hiato entre la teoría y la práctica del antirracismo, sino también dejar en evidencia que el entorno universitario no es automáticamente más culto que otros contextos sociales, sino que el discurso progresista a veces también puede disfrazar la persistencia de prejuicios de carácter racista.

Ni siquiera el grupo más íntimo de compañeras de estudios es inmune a estos prejuicios. Cuando la protagonista acude al baño de un pequeño bar, escucha a través de la puerta la siguiente conversación entre el grupo y su amigo Donato:

> — ¿Qué haces con una negra?, le preguntaron a la vez. Parecían esperar a que abandonara la mesa. — ¿A qué se debe esta pregunta?, intervino Donato. Sólo somos amigos. Yo les escuchaba porque dejé la puerta del baño abierta. No sois sólo amigos, reconoció el más alto de los amigos. Hemos observado tu forma de mirarla. Esta tía te gusta. —Y si así fuera, ¿qué? — ¡Tío, es una negra! No puedes caer más bajo. Hasta Marisa, tu ex novia, la bollera, se reirá de ti. ¿Vas a cambiarla por esto, por esta..., tía con pelo de estropajo? — ¿Qué significa pelo de estropajo? — ¡Todas las negras tienen pelo de estropajo! (Obono, 2015, 136)

La migración de África a España es un fenómeno corriente desde hace décadas, pero parece, al menos en este cuento, que en los contextos universitarios en los que se discuten y reflexionan teóricamente estos fenómenos, el racismo cotidiano es más fuerte que la

11 Extracto de la versión del cuento disponible en formato digital en la Biblioteca Africana de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

capacidad de discernimiento. La agresión racista perpetrada por esos mismos estudiantes que secundan los conceptos teóricos de la transculturalidad en el marco del seminario universitario obviamente no los aplican en su quehacer cotidiano. Así concluye el cuento: "Las negras en las calles de España somos el hazmerreír. Se burlan de nosotras. […] Las negras somos personas. Queremos ser consideradas libres, iguales y respetadas" (Obono, 2015, 139).

El relato de Melibea Obono logra ilustrar el hecho de que al definir todas las identidades de un modo esquematizado como "transculturales", se corre el riesgo de volver a caer en el pensamiento culturalista. El relato, al igual que otros textos de la autora, muestra los peligros que implica la repetición simplista de la noción de una simbiosis sin conflictos de culturas; pero también la idea de diferencias y antagonismos constantes. Ambas premisas están comprometidas con el pensamiento reduccionista de modelos binarios que presuponen límites claros entre un supuesto "propio" y un supuesto "ajeno". Sin embargo, con la creciente diversidad y complejidad de los modos de vida y las realidades actuales, no existe ni lo "completamente propio" ni lo "completamente ajeno", ni la "identidad única" ni la "diferencia total". En su obra, la autora Melibea Obono nos exige reflexionar sobre cómo un pensamiento transcultural simplista ignora el hecho de que los procesos transculturales nunca tienen lugar en contextos de comunicación igualitarios e ideológicamente neutrales.[12]

II. Más allá de atribuciones binarias

En su potencial reflexivo y teórico, muchos textos de las literaturas contemporáneas de España e Hispanoamérica entienden la migración como un importante motor de transformaciones sociales, pero no de forma simplista, como debería evidenciar el breve comentario sobre el cuento de Melibea Obono. En su escritura, desafía discursos superficiales de transculturalidad y, por lo tanto, también nos obliga a precisar nuestra noción de una filología transcultural. A ello se presta la agudeza conceptual de la forma poética. El poeta peruano, José Watanabe, descendiente de inmigrantes japoneses, no sólo ha creado una de las obras líricas no binarias más impresionantes de los siglos XX y XXI, sino que también se ha defendido repetida y explícitamente en entrevistas contra

12 Véase también Gallo González, 2023, 107-118.

las atribuciones identitarias. En su poesía, la migración es entendida como un proceso continuo de transformación en la historia humana. En una entrevista con Enrique Higa Sakuda, José Watanabe se opone a las lecturas esencializadoras de su obra: "Muchos me quieren estereotipar, me quieren japonizar. Hay muchos estudios que están haciendo ahora en los Estados Unidos sobre mi poesía, donde me estereotipan bastante. O sea, soy producto de dos grandes culturas: la japonesa y la andina. Y yo no me siento representante de dos grandes culturas. Yo escribo - nada más" (Watanabe/Higa Sakuda, s.f.).[13] La pertenencia que Watanabe expone repetidamente en esta y otras entrevistas puede resumirse así: ni japonés ni peruano, sino por supuesto los dos y siempre más que la suma de esos dos orígenes. Ya desde la década de los setenta, Watanabe crea en su escritura intersticios liricos en los que existe un espacio para la diversidad cultural. En los primeros años del siglo XXI, sin embargo, su actividad poética se intensificó.[14] En un ensayo perspicaz, Shigeku Mato intervino recientemente contra las lecturas de la obra de José Watanabe que lo interpretan como un poeta japonés "asimilado" a la cultura peruana. Mato utilizó el concepto de hogar para demostrar cómo Watanabe evitaba deliberadamente esencializar este concepto en sus poemas (Mato, 2018, 739).[15]

No es que Watanabe prescindiera de las referencias a la literatura japonesa. Así sucede, por ejemplo, con la obra del maestro de la forma haiku, Matsuo Bashō, a la que Watanabe se refirió repetidamente en distintas fases de su obra: el poema "Imitación de

13 La entrevista de Enrique Higa Sakuda al poeta José Watanabe en el Festival Internacional de Poesía de Medellín es accesible en: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/11_17_09_08.html. En esta entrevista, Watanabe también se resiste a la atribución de que únicamente la tradición japonesa le inspira: "Yo soy contemplativo. No sé si es una herencia genética, si es una forma cultural que me enseñó mi padre, o es que habría nacido así aunque no hubiera tenido un padre japonés. Soy muy contemplativo y eso me lleva a que lea a los escritores de haikus, pero tanto como leo a otros escritores, también contemplativos de la naturaleza, como Robert Frost que es norteamericano, como Antonio Machado que es español y otros" (Watanabe/Higa Sakuda, s.f.).

14 Véanse los dos artículos (Dimeo, 2021, 477–506 y Rangel López, 2016, 43-54) y las monografías excelentes sobre el autor peruano (López-Calvo/Iwasaki, 2013; Riger Tsurumi, 2012; Fernández Cozman, 2016).

15 Afirma el autor al respecto: "Watanabe proyecta una imagen doble de hogar como un lugar estable e inestable. Por un lado, el hogar de Watanabe temporalmente ofrece un sentido de pertenencia a cierta raíz o tierra natal; sin embargo, por otro lado, es un entorno que constantemente se hace inestable y móvil, convirtiendo el sentido de pertenencia en un sentido de desarraigo y desplazamiento. Presentando tal imagen contradictoria de 'hogar' y movilizándola continuamente en su poesía, Watanabe intenta demostrar que la idea de buscar o mantener la raíz y la identidad culturales, aunque la idea le cautive y le seduzca, resulta ilusoria e imposible" (Mato, 2018, 739).

Matsuo Basho" puede encontrarse en el volumen de 1989 *El huso de la palabra* (Watanabe, 2008, 64). En la antología *Banderas detrás de la niebla*, publicada en 2006, hay incluso un haiku titulado "Basho" (Watanabe, 2008, 413). Pero estas alusiones intertextuales son sólo una fracción de un tejido de referencias que se apoya en toda la literatura del mundo. En el poema "Los poetas" de la antología *Cosas del cuerpo*, de 1999, la intertextualidad se convierte en el rasgo distintivo de esta poética suya:

Los poetas

Abelardo me ha hecho un honor, 1
me ha pedido que presente su libro. Ay amigo, 2
exímeme de larga opinión. Bien sabes 3
que cuando un poeta honrado lee a otro honrado 4
sólo se le busca una palabra, una sola, la que hace sonar 5
a las otras. 6
Rosebud, dijo Kane. Una palabra así 7
como caída del cielo ¿Cómo hallarla entre las astucias 8
de la poesía y del mucho ingenio 9
que banaliza los poemas? 10
Yo la estoy buscando sin prisa, entre todos 11
los honrados, y con un resabio de sangre en la boca 12
como si estuviera masticando 13
mi propia lengua. (Watanabe, 2008, 239) 14

El poema traza el diálogo con otros versos, la búsqueda de la propia forma de expresión, una parte integral de la propia escritura, que recorre tanto el cuerpo del poeta como su propia poesía. Al mismo tiempo, quedan patentes las múltiples ironías de la escritura de Watanabe. Su ironía jocosa es a la vez el motor del proceso cognitivo poético y, en el espíritu de Friedrich Schlegel, un modo que exige la prudencia, la aptitud lógica y la autocontención del artista. La obra de Watanabe deja claro que estas cuestiones son para él más importantes que una determinación forzada de si siente que pertenece a la cultura japonesa o a la peruana, incluso más allá de este poema. Un ejemplo especialmente pertinente es uno de sus poemas más comentados, "Este olor, su otro", de la antología *Historia natural* del año 1994.

Este poema de Watanabe retoma una conocida referencia del novelista francés

Marcel Proust. En una de las novelas de este último autor, uno de los protagonistas recuerda una parte olvidada de su infancia por el olor que desprende una taza de té. De niño, su tía solía darle un bizcocho que previamente había mojado en el té. El olor le trae inesperadamente el recuerdo de antaño. En nuestro poema de José Watanabe, es el olor del perejil picado lo que le evoca al yo lírico el recuerdo de su padre:

Este olor, su otro

Mi hermana mayor pica perejil
con habilidad que se diría congénita,
y el olor viaja instantáneo a fundirse
con su otro.

Su otro está en una lejana canasta de hierbas de sazón
que bajaba del techo, una canasta
ahora piedra fósil
suspendida
en el aire de nuestra cocina que se acabó.

El perejil anunciaba a mi padre, Don Harumi,
esperando su sopa frugal.

Gracias de este país:
un japonés que no perdonaba
¡la ausencia en la mesa de ese secreto local de cocina!

Creo que usted adentraba ese secreto en otro más grande
para componer la belleza de su orden casero
que ligaba
familia y usos y trucos de esta tierra.
Los hijos de su antiguo alrededor
hoy somos comensales solos
y diezmados
y comemos la cena del Día de los Difuntos
esparciendo
perejil en la sopa. Ya la yerba solo es sazón, aroma
sin poder,

nuestras casas, Don Harumi, están caídas. (Watanabe, 2008, 64) 26

El perejil se presenta aquí como un vínculo entre la cultura japonesa y la peruana, que el padre del *yo lirico* habitó con naturalidad. El padre había insistido en que el perejil de la cocina local peruana se incluyera en todas las comidas; para los niños es ahora una parte habitual de la vida cotidiana, y al mismo tiempo una forma de rememoración. La comida del Día de los Difuntos también recuerda a los niños la figura del padre, que ya no está con ellos. La rememoración del padre del *yo lirico*, que había inmigrado desde el Japón, queda así incorporada a la tradición peruana. De este modo, la escena íntima de las comidas familiares se convierte en la imagen de una transculturalidad vivida, y el sonido de la palabra "perejil" evoca una fusión de las palabras "peruano" y "japonés".

El poema es uno de los textos más comentados de Watanabe, y Shigeko Mato resumió así el estado de la investigación y su interpretación distinta del poema:

> López-Calvo enuncia que este contacto cultural entre la vieja cultura japonesa y la nueva cultura peruana en este poema puede ser una manera de "celebrar un proceso saludable del mestizaje, en lugar de condenar la pérdida de las costumbres japonesas" (López-Calvo, 2013, 166); asimismo, Rebecca Riger Tsurumi menciona que el padre intenta combinar lo mejor de las dos culturas (Riger Tsurumi, 2012, 152). Sin embargo, Watanabe no parece celebrar ni el mestizaje ni la fusión de las dos culturas. Tampoco parece privilegiar la construcción de un hogar influenciado por la cultura mestiza por encima de un hogar exclusivamente peruano o japonés. Lo que parece hacer Watanabe en este poema a través de la voz poética es, primero, desestabilizar la cultura local que intenta establecer firmemente el padre y, segundo, revelar la imposibilidad de mantener un hogar estable (Mato, 2018, 745).[16]

Desde la perspectiva que aquí interesa, cabe añadir que el poema, como la obra en su integridad, rechaza irónicamente cualquier forma de esencialismo de origen y actúa así como un mensaje en una botella que vale la pena abrir en 2024. En efecto, uno de los supuestos básicos del populismo es el de un mundo profundamente dividido en el que grupos irreconciliables, supuestamente completamente diferentes, luchan entre sí. Se construye un supuesto antagonismo entre un "pueblo" y los "otros", por el que se

16 Las referencias bibliográficas de López-Calvo y Riger Tsurumi figuran en la nota 15.

conceptualiza al pueblo como una unidad orgánica, y no es la ciudadanía lo que define la pertenencia al pueblo, sino características cuasi-naturales, es decir, en última instancia, el origen étnico. Lleno de humor y empatía, el poema de Watanabe permite comprender la contingencia de cada identidad cultural; una comprensión que hace imposible absolutizar y totalizar esta y cualquier otra identidad. En la poética de Watanabe, transculturalidad no es sinónimo de política identitaria. Su articulación tan diferenciada en relación con el yo y el mundo no es compatible con generalizaciones identitarias. Los personajes poéticos de Watanabe ofrecen una visión de individuos libres, incluso frágiles, estrechamente integrados en su familia, sus diversas tradiciones y su región. Estos sujetos líricos no están interesados en una cultura etnonacional, sino en un encuentro con el mundo que presupone el descentramiento intercultural de su particular cosmovisión: el individuo de los textos de Watanabe forma parte del mundo porque asume el mayor número posible de perspectivas diferentes sobre él.

III. "Inmigrandes": Contra el desprecio de derechos humanos

El concepto de transculturalidad visible en la poética de José Watanabe vuelve a ser desafiado desde otro prisma en la poesía de Miguel Gane. Miguel Gane nació en Rumanía en 1993. Sus padres se trasladaron a España con él cuando tenía nueve años. Este poeta translingüe, que conserva la nacionalidad rumana, escribe poesía con gran éxito, que publica no sólo en una editorial establecida, sino también en las redes sociales. En un momento en que incluso editoriales de renombre interrumpen sus series de poesía, su éxito es un recordatorio significativo de que la forma poética no tiene nada de obsoleto, sino que también es válida como medio de reflexión para las nuevas generaciones. En la filología hispánica su escritura todavía no ha sido apenas objeto de reflexión, en parte por tratarse de un fenómeno tan destacado de las redes sociales. Sin embargo, a diferencia de otros textos líricos, esta poesía goza de gran difusión. El poema "Madrid es Ella" de 2015, en el que comparaba las distintas instancias de la personalidad de una mujer amada con los diferentes barrios de la capital, fue un fenómeno de internet enorme y tuvo cientos de miles de lectores. Una gran difusión digital no puede ser un argumento en contra de textos poéticos, sobre todo teniendo en cuenta que estudiantes de filología hispánica pasan al menos tanto tiempo en las redes sociales como en la biblioteca. Miguel Gane no aborda la transculturalidad de forma implícita, sino directamente como parte integradora del

presente español. Sin embargo, ello no es una armonización de la idea de multiculturalidad, sino todo lo contrario. Esto se demostrará utilizando dos poemas escogidos del volumen *Ojos del sol* del año 2022.

El siguiente poema aborda el nombre rumano del autor, que ha hispanizado en favor del nombre de pila "Miguel".

La vergüenza de llamarse George Mihăiță Gane

Ser inmigrante era perder. Lo primero
que me quitaron fue el nombre.
Cuando seas mayor

Ser rumano era pecado. 1
Cuando yo vine, ser rumano era pecado. 2
Qué vergüenza, 3
qué vergüenza daba decir de dónde era, 4
qué vergüenza daba el apellido de mis padres y el de mis abuelos, 5
decir que tuve otros amigos, 6
que jugué a otros juegos. 7
Qué vergüenza daba mi acento fuerte, 8
no saberme camuflar tras el idioma, 9
qué vergüenza daba mi lengua al fallar una palabra, 10
no saber decir —como decían ellos— 11
ceniza, *llovizna*, *belleza*. 12
Qué pecado era ser rumano 13
en aquellos días ilegales, 14
ante las noticias negras negras negras, 15
ante las noticias de inmigración masiva 16
saberme un número perdido en el infinito 17
qué pequeño me hacía ante aquellos ojos niños 18
que reían al oír en clase *George Mihăiță Gane*. 19
Así me llamaba yo cuando llegué, 20
pero nadie supo decirlo bien; 21
nadie. 22
Qué vergüenza daba ser rumano 23
en aquellos días, 24

qué vergüenza daba tener un nombre 25
que no era como el vuestro. (Gane, 2022, 10) 26

El poema no sólo constituye una reflexión autobiográfica, sino que, con su enfoque analítico lingüístico y conceptual, es también una manifestación de lo decisivo que es poder nombrar algo cuando se cambia de idioma, sobre todo cuando el intento de orientarse en una nueva lengua se enfrenta a la sensación angustiosa de ser llamado extranjero y, por tanto, de ser inspeccionado y categorizado. El poema representa así experiencias de una infancia de exclusión y de existencia en una sociedad monolingüe. El hecho de que los hablantes de la mayoría, por su parte, sean incapaces de pronunciar correctamente el nombre rumano del yo lírico está atribuido a un sentimiento de superioridad de la lengua mayoritaria ("reían al oír en clase *George Mihăiță Gane.* / Así me llamaba yo cuando llegué, / pero nadie supo decirlo bien; / nadie." vv.19-21).

El poema de Gane evidencia lo difícil que es alcanzar el multilingüismo, recordando los momentos de enmudecimiento, de violencia lingüística y la intraducibilidad de ciertas experiencias ("Qué vergüenza daba mi acento fuerte, / no saberme camuflar tras el idioma" vv. 23-24). En el marco del poema, se abren nuevos espacios del lenguaje para permitir un modo diferente y más comprensible de hablar sobre las experiencias de la migración y del racismo. Sin embargo, el poema atestigua que el lenguaje, y con él la forma de hablar de la migración, es una fuerza constitutiva que configura las realidades sociales. El poema expone muy claramente que la anulación del destino individual en estadísticas, cifras y términos que hacen que la migración parezca una catástrofe natural puede implicar asimismo una deshumanización del individuo ("ante las noticias de inmigración masiva / saberme un número perdido en el infinito" vv. 16-17). A través de la óptica del yo lírico, que de niño experimenta vergüenza por su pertenencia, por su nombre, porque carece de palabras en la nueva lengua, que además habla con acento, se hace visible la exclusión y discriminación de los emigrantes a través del lenguaje, al tiempo que el lenguaje tiene el potencial de iniciar un contradiscurso empoderador. Aquí, el empoderamiento consiste en el propio poema, que expone la maestría de la nueva lengua y puede expresar las experiencias humillantes del proceso de aprendizaje en una de las formas más complejas del idioma. La escritura de Gane demuestra la exclusión social que suponen las prácticas de "otredad" derivadas del lenguaje, pero no se limita a atestiguar y denunciar estos procesos lingüísticos. Sus textos evidencian también una y otra vez estrategias de empoderamiento lingüístico, por lo que las tematizaciones explícitas y poéticas de Ganes sobre el significado de la lengua y

el uso lingüístico en relación con las experiencias de las personas migrantes constituyen un recurso importante y también útil para la docencia al tratar los mecanismos sutiles del racismo y la discriminación arraigados en el lenguaje.

El siguiente poema es un claro ejemplo de este potencial. El poema promueve el neologismo "Inmigrandes", modificando la semántica peyorativa de la palabra "inmigrantes" por un término más respetuoso y menos inflexible. La neología representa el intento genuino de elaborar un vocabulario que refleje mejor la relevancia social de las personas migrantes en España. En la siguiente representación del poema, se han acortado algunas estrofas. El lema está extraído del poemario *The tradition* del poeta estadounidense Jericho Brown, publicado en 2019, un volumen centrado en la reflexión crítica del lenguaje, la experiencia y la memoria histórica.

Inmigrandes

Soy la palabra ellos en la mayor parte de
América.
La Tradición, Jericho Brown

No vine a tu país 1
para quitarte la comida, 2
sino para saciar mi hambre. 3

No vine para robarte tu casa, 4
sino para tener la posibilidad de construir la mía. 5

No estoy aquí para dejarte sin trabajo, 6
sino para pelear por encontrar uno. [...] 7

No soy tu invasor, 11
porque no he venido a acaparar nada 12
de lo que tú tienes, 13
sino a compartir lo poco 14
que yo puedo darte. 15

No quiero dejarte sin tu tierra, 16

sino encontrar mi hueco 17
para plantar una semilla. 18
Quiero decir que vine 19
porque no tenía dónde caerme muerto 20
pero estaba lleno de muchas, 21
muchísimas, ganas de volar. [...] 22

Llegué a tu país con la esperanza en las manos 26
y crucé un mar, un continente, un océano. 27
Vine dispuesto a darte mi tiempo, 28
a darte mi vida 29
a cambio de un futuro. [...] 30

Y ahora vivo en Leganés, en Paterna, en Lorca, en Calpe. 36
Soy tu camarera, tu cuidadora, tu conductor de UBER, 37
tu segurata, tu agricultor, tu albañil. 38

Y ya no soy tu inmigrante, 39
ahora soy, también, 40
tu país. (Gane, 2022, 35–36) 41

Este poema emplea un yo lírico colectivo que responde a miedos comunes acerca de los ingresos propios y el futuro individual, y se enfrenta a numerosos prejuicios contra las personas que emigran ("No vine a tu país /para quitarte la comida" vv. 1-3; "No vine para robarte tu casa" v. 4; "No estoy aquí para dejarte sin trabajo" v. 6; "No soy tu invasor" v. 11; "No quiero dejarte sin tu tierra" v. 16). Llama mucho la atención que el rechazo de los prejuicios sea muy cuidadoso. En una segunda parte del poema, a partir del verso 19, se nombran los motivos verdaderos de la emigración más allá de estos prejuicios y se recuerda que la mayoría de las personas que buscan protección huyen de la violencia, del hambre y del terror. Varias estrofas articulan lo que el yo lírico colectivo migrante no es, antes de recordar que estas personas sostienen la infraestructura de España con su labor. El uso adecuado del lenguaje se muestra aquí, desde una perspectiva distinta a la del poema comentado anteriormente, como una estrategia viable frente a la tendencia de actitudes cada vez más negativas hacia las personas migrantes. La estrategia del poema consiste en exponer las razones de la migración en su discurso en primera persona y de destacar

las ventajas que la inmigración ofrece a las sociedades de acogida ("Soy tu camarera, tu cuidadora, tu conductor de UBER,/ tu segurata, tu agricultor, tu albañil." vv. 37-38). Esta estrategia, basta con señalarlo aquí, se corresponde exactamente con las conclusiones de la psicología social en lo que se refiere al enfrentamiento de los prejuicios contra las personas migrantes.[17] El concepto de transculturalidad, que se desprende de los poemas de Miguel Gane, anula la idea de culturas homogéneas, autocontenidas y vinculadas únicamente al origen. España aparece como una sociedad globalmente interconectada y caracterizada por la inmigración. Esto no sólo caracteriza la vida cotidiana en España, sino que los anteriores migrantes son ahora parte integral del país ("Y ya no soy tu inmigrante, /ahora soy, también, / tu país" vv. 39-41). La sensibilidad transcultural, como demuestran los poemas aquí comentados y otros textos de la obra de Miguel Gane, no consiste ni en la asimilación ni en la xenofilia, sino en una aproximación consciente y reflexiva a lo conocido y a lo desconocido, que está sujeta a un cambio dinámico constante y, por tanto, requiere una revisión continua.

IV. La vulnerabilidad de niños en movimiento

La autora mexicana Valeria Luiselli trabajaba como intérprete en una corte de inmigración en la ciudad de Nueva York, donde se le asignó la tarea de auxiliar a los niños refugiados. De este trabajo de la autora han resultado hasta ahora dos libros. El primero de ellos se publicó en 2016, titulado *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*;[18] el segundo libro es una novela que se publicó en inglés y en español en 2019, cuyo título es *Lost Children Archive*, y en español *Desierto sonoro*.

Tanto en el ensayo como en la novela, la autora demuestra hasta qué punto se han brutalizado hoy las zonas fronterizas entre México y los Estados Unidos. Ambos libros marcan la urgencia de hacer llegar estas tierras fronterizas a la conciencia colectiva. El ensayo de Luiselli documenta la violencia que sufrieron los niños desplazados y de la que ella fue testigo cuando les ayudó a rellenar los cuestionarios de admisión y a preparar la defensa contra su deportación. La mayoría de los niños han perdido amigos en su camino a Estados Unidos, y muchos han perdido parientes. El 80% de las niñas y mujeres han

17 Véase el artículo que resume los resultados de un estudio internacional realizado bajo la dirección de la Universidad de Berna (Graf/ Rubin/ Assilamehou-Kunz et al., 2023, 970-983).
18 La traducción al inglés se publicó un año más tarde (Luiselli/Anderson, 2017).

sido violadas. Luiselli documenta las enormes injusticias cometidas contra los niños por los gobiernos estadounidense y mexicano, y por la opinión pública, que los trata como "extranjeros ilegales", en lugar de como lo que realmente son: refugiados de violencia. Con razón, Daniel Trujano Cruz e Irene López Coria sostienen que el ensayo de Luiselli se dirige contra la deshumanización de los niños y nos recuerda que ellos también tienen derechos:

> Luiselli se opone a ser partidaria de esta solución, puesto que resulta ser un discurso con el cual se presenta a los niños y a sus familias como víctimas de una serie de disposiciones arbitrarias, legales e ilegales, que no empatan con sus necesidades ni los reconoce como sujetos de derecho —en todo caso, refugiados—. […] Hasta aquí parecería que el texto articula una denuncia y una apelación a la responsabilidad: la propia, en primera instancia, y la compartida entre países como vía para pensar otras soluciones. El escrito en su conjunto podría entenderse como un recordatorio: la deportación no es la solución para el problema migratorio, sino una respuesta asumida desde un posicionamiento particular. (Trujano Cruz/López Coria, 2017, 211)[19]

En mis breves reflexiones sobre este texto de Valeria Luiselli, quisiera centrarme principalmente en la forma del ensayo, después tratar las formas narrativa y poética de una escritura transcultural. Theodor W. Adorno consideraba el ensayo como una forma caracterizada por una subjetividad consciente (Adorno, 2003, 9–33). Este es, en gran medida, el caso del texto de Luiselli, el tema de su ensayo está estrechamente modelado a partir de sus experiencias como traductora para niños no acompañados. Para Adorno, el ensayo era además una forma abierta sobre una verdad fragmentaria entre los procedimientos literarios y científicos. La forma del ensayo está elegida deliberadamente: la presentación, siempre basada en hechos, comenta las 40 preguntas a las que tienen que responder los niños de una manera que extrae a estos niños de las estadísticas y respeta sus crueles experiencias como individuos. En el siguiente extracto puede observarse claramente este procedimiento específico de representación:

> La pregunta siete del cuestionario para menores dice: «¿Te ocurrió algo durante tu viaje a los Estados Unidos que te asustara o lastimara?». En la primera entrevista con el intérprete,

19 Véase también Long, 2022, 734–737, y Juárez, 2018, 223-226.

> los niños rara vez entran en detalles particulares sobre experiencias de este tipo. Además, lo que les sucede en el trayecto, una vez fuera de sus países y antes de llegar a Estados Unidos, no siempre puede ayudar a presentar su caso frente a un juez de inmigración, de modo que la pregunta no forma parte sustancial de la entrevista. Sin embargo, como mexicana, es la pregunta que más me avergüenza hacerles a los niños. Me avergüenza, y duele, y llena de rabia, porque lo que les ocurre durante el viaje, en México, es casi siempre peor que cualquier otra cosa. […] Más allá de las aterradoras pero abstractas cifras, hay historias concretas. […] El 24 de agosto de 2010 se encontraron los cadáveres de 72 migrantes centroamericanos y sudamericanos amontonados unos encima de otros, en una fosa en un rancho de San Fernando, Tamaulipas. […] Recuerdo los días oscuros en que se supo en México esta noticia –miles o quizá millones de personas preguntándose frente a periódicos, radios o pantallas: ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Qué hicimos como sociedad para que algo así pueda ocurrir? Todavía no lo sabemos. Lo que sí sabemos es que, desde entonces, se han encontrado cientos de fosas comunes más, y que se siguen encontrando más y más. (Luiselli, 2016, 16–17)

El sujeto textual de este ensayo es claramente subjetivo ("Sin embargo, como mexicana, es la pregunta que más me avergüenza hacerles a los niños. Me avergüenza, y duele, y llena de rabia, porque lo que les ocurre durante el viaje, en México, es casi siempre peor que cualquier otra cosa"), y la integración de la historia individual después de enumerar las estadísticas es una decisión consciente para recordar que, aunque la violencia y la migración están relativamente bien investigadas, la vigilancia de cómo la violencia en las fronteras crea riesgos específicos para los niños y los jóvenes sigue siendo limitada. Esta técnica de montaje y composición pone al lector en un estado de suspensión activa. El texto estimula a los lectores a establecer por sí mismos las conexiones en el acto de la lectura. Luiselli utiliza conscientemente la estructura de apelación ensayística, que invita al lector a que complete el texto incompleto. Es una estructura de posibilidades que implica a sus lectores en el texto ensayístico. La participación del lector también se ve estimulada por un determinado estilo. Esto se hace explícito en una sección del ensayo:

> Tras una jornada de entrevistas en la corte, mi sobrina y yo salimos casi siempre en silencio. Salimos de la realidad de las historias que escuchamos y tradujimos ese día, a la realidad abrumadora de la ciudad, indiferente a lo que sucede adentro del edificio Federal Plaza. Ya subidas en el metro de regreso a casa, empezamos a hablar, tratando de recapitular. Nos contamos una a otra pedazos de historias, y nos las seguimos contando a lo largo de la

> semana, tratando de acomodar sus piezas en el rompecabezas más grande que conforman. Nos las contamos también a nosotras mismas, repitiéndolas en el silencio de la regadera o en los pasillos largos del insomnio. Contar historias no sirve de nada, no arregla vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable. (Luiselli, 2016, 41)

Este pasaje autopoético marca el desafío al que se enfrenta el ensayo de Luiselli: ¿Cómo hay que contar estos destinos, las vidas de estos niños que han padecido una miseria indecible, pero que hay que contar porque, si no, se seguirá reprimiendo su sufrimiento? Las literaturas españolas e hispanoamericanas expresan esta responsabilidad en diferentes niveles: reflejan la migración no solo dentro de los límites de ciertos territorios, sino mucho más allá. Un ejemplo revelador de esto es la obra del poeta chileno Raúl Zurita, con el cual concluiré este artículo.

V. Compasión sin fronteras

En la Bienal de Kochi de 2016, la mayor exposición de arte contemporánea del sur de Asia, Raúl Zurita presentaba una instalación poética llamada *El mar del dolor – Sea of Pain*. La obra está dedicada a Galip Kurdi. Es el hermano del joven Aylan Kurdi, que murió en la costa turca de Bodrum en su huida de Siria. La foto de Aylan Kurdi tras haber naufragado con su familia, despertó la sensibilidad frente a una crisis europea que venía consolidándose desde tiempo atrás. Junto a Aylan fallecieron también su hermano de cinco años Galip y su madre, Rehan, además de al menos otras doce personas. El poema de Zurita es un agudo recordatorio de que a pesar de que la foto de Aylan se hizo viral y se difundió por todo el mundo, ello no sirvió para una toma de conciencia sobre la situación de la familia y de muchos otros refugiados sirios. Se hizo uso y abuso de la foto híper-presente para mitigar las condiciones y dimensiones reales de la terrible situación de los refugiados en Europa. Raúl Zurita contrarresta este dinamismo y desmemoria con el poder de la memoria poética, y al dedicarlo a la familia, el poema tampoco nos deja olvidar el destino individual.

A fin de leer el poema de Raúl Zurita en su instalación en la Bienal de Kochi, el público tuvo que vadear por el agua que le llegaba hasta las rodillas.

Raúl Zurita, El mar del dolor

A Galip Kurdi

Aylan Kurdi tenía tres años y su fotografía recorrió el mundo. Yacía boca abajo y el rojo azul de su ropa se recortaba con una extraña pulcritud en el borde de la playa. Horas después los guardacostas turcos recuperaron los cuerpos de su madre y de su hermanito de cinco años, Galip, pero de él no hay fotografías.

Nadie podrá imitar su última imagen posando boca abajo en la orilla de la playa. Ningún artista podrá darnos ese golpe bajo. Ah, el mundo del arte, de las imágenes, de los billones de imágenes. Las palabras del poema son más puras, más limpias.

Cuando la barca repleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de salvarlos, pero solo pudo ver como desaparecían. Yo no estaba allí. Yo no soy su padre.

No hay fotografías de Galip Kurdi, él no puede oír, no puede ver, no puede sentir, y el silencio cae como inmensas telas blancas.

Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor. Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo.[20]

A modo de conclusión, el poema introduce una pregunta fundamental que, quizás, excede los alcances de este artículo. La fotografía de Aylan podría haber sido un acontecimiento que permitiera pensar en otros mundos posibles. No obstante, se ha producido el efecto contrario. Hoy pocos recuerdan el nombre de Aylan Kurdi, y la situación de los refugiados es prácticamente la misma, e incluso peor. La difusión viral de la foto produjo un olvido colectivo y es éste el objeto de reflexión primordial del poema de Raúl Zurita. El autor chileno contrasta esto con el poder de la memoria concreta vehiculizado por la palabra poética. En procesos como estos radica la dignidad de la literatura.

20 Partes de la instalación y una entrevista con el poeta se pueden revisar bajo el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=5exqFdUosYI. Para un análisis de la instalación en el contexto de la conexión entre poesía y migración, véase Sepulveda Eriz, 2020, 368-386.

Las representaciones de la migración en las literaturas españolas e hispanoamericanas nos abren nuevas sendas para pensar los fenómenos de nuestro presente. Si acaso también pueden ayudarnos a empezar a cambiarlos es por ahora nada más que una esperanza. No obstante, nuestra reflexión sobre una filología transcultural debe sustentarse en esta esperanzadora posibilidad.

Quisiera concluir con tres consideraciones. La primera se refiere a la historia de conceptos, la segunda a la diferenciación de los distintos objetivos de la filología y la tercera a las consecuencias para la historia literaria. Como han demostrado los cinco ejemplos analizados, la literatura transcultural no es simplemente otro término para lo que antes se llamaba literatura de migración. En una filología entendida transculturalmente, la migración se convierte en objeto de observación literaria y no en elemento de absorción cultural. Cuando hablamos de textos de transformación cultural en la filología hispánica, nos centramos en las técnicas narrativas o en la representación poética de la migración. En tercer lugar, una perspectiva filológica transcultural requiere escribir la historia literaria más allá de los orígenes de los autores. Sólo a través de un distanciamiento de lo biográfico se puede tomar seriamente la representación literaria de la experiencia histórica como lo que es: comprometida con la urgencia de las cuestiones de nuestro presente.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., "Der Essay als Form", en *Gesammelte Schriften. Band 11, Noten zur Literatur,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003 [1958], 9-33.

Andres Suárez, Irene, "Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 16-21 de Julio de 2001*, coord. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, ed. Juan de la Cuesta (New York: AIH, 2004), 53-63.

Andreu, Alicia G., "Habla la ciudad: Poética de la migración.", *Revista chilena de literatura.* 42 (1993): 19-24.

Berlage, Pauline, "Mundialidad hispánica y literatura de la migración", *Versants.* 3, 63 (2016): 167-183.

Carrera, Sergio/Andrew Geddes, *The EU Pact on Migration and Asylum in light of the United Nations Global Compact on Refugees. International Experiences on Containment and Mobility and their Impacts on Trust and Rights*, S. Domenico di Fiesoli: European University Institute, 2021.

Daub, Adrian, *Cancel Culture Transfer: Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*.

Berlin: Suhrkamp, 2022.

Dimeo, Carlos, "José Watanabe, La Escritura Del Cuerpo En El Espacio", *Revista Chilena de Literatura.* 104 (2021): 477–506.

Duany, Jorge, "Neither Golden Exile nor Dirty Worm: Ethnic Identity in Recent Cuban-American Novels", *Cuban Studies*. 23 (1993): 167-183.

Ellison, Mahan L., "Sex, Identity, and Narration in the Equatoguinean Diaspora", en *Twenty-First Century Arab and African Diasporas in Spain, Portugal and Latin America*, ed. Cristián H. Ricci (New York: Routledge, 2023),67-80.

Fernández Bravo, Álvaro/Florencia Garramuño/Mary Louise Pratt/Saúl Sosnowski (eds.), *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Madrid/Buenos Aires: Alianza, 2003.

Fernández Cozman, Camilo, *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Universidad de Lima, 2016.

Fishburn, Evelyn, *The Portrayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction: (1845 - 1902)*. Berlin: Colloquium, 1981.

Gallo González, Danae, "La colonialidad de la rentabilidad libidinal pigmentocrática de la descendencia femenina en *La albina del dinero* (2017) de Trifonia Melibea Obono", *Romance Notes.* 63, 1 (2023): 107-118.

Gane, Miguel, *Ojos del Sol*. Barcelona: Aguilar, 2022.

Giraldo, Luz Mary, "Inmigrantes, desplazados y exiliados en la literatura colombiana", *Cahiers ALHIM*. 3 (2001): sin paginación.

Graf, Sylvie/Mark Rubin/Yvette Assilamehou-Kunz et al., "Migrants, asylum seekers, and refugees: Different labels for immigrants influence attitudes through perceived benefits in nine countries", *European Journal of Social Psychology*. 53, 5 (2023): 970-983.

Hamlin, Rebecca, "Migrants"? "Refugees"? Terminology is contested, Powerful, and Evolving", *Migration Information Source*. 24/3 (2022): Disponible en: https://www.migrationpolicy.org/article/terminology-migrants-refugees-illegal-undocumented-evolving (último acceso 8 de abril 2024).

Hamlin, Rebecca, *Crossing: How We Label and React to People on the Move*. Stanford CA: Stanford University Press, 2021.

Higa Sakuda, Enrique/José Watanabe, *La entrevista de IPC al poeta José Watanabe*, disponible en: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/11_17_09_08.html. (último acceso 8 de abril 2024).

Ingenschay, Dieter, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur: Von Cervantes bis zur Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022.

Juárez, Sarai Miranda, "Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas", *Migraciones internacionales*. 9, 3 (2018): 223-226.

Kosmalska, Joanna, "Defining Migration Writing", *Journal of Literary Theory*. 16, 2 (2022): 331-350.

Landry-Wilfrid, Miampika/Patricia Arroyo Calderón (eds.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Madrid: Verbum, 2010.

Long, Katy, "Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions", *Journal of Refugee*

Studies. 35, 1 (2022): 734–737.

López-Calvo, Ignacio/Fernando Iwasaki, *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru*. Tucson: University of Arizona Press, 2013.

Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2016.

Luiselli, Valeria/Jon Lee Anderson, *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions (traducción al inglés).* Minneapolis: Coffee House, 2017.

Luiselli, Valeria, *Lost Children Archive.* New York: Penguin Random House, 2019.

Luiselli, Valeria, *Desierto Sonoro.* New York: Random House Español, 2019.

Mato, Shigeko, "Hogar de pertenencia y desplazamiento: una respuesta de Jose Watanabe a la categoría de 'poeta nikkei'", *SinoELE*. 17 (2018): 739-749.

Mejía, José, "Literatura y migración guatemaltecas", *Cahiers ALHIM*. 2 (2001): sin paginación.

Noriega, Julio E., "Propuesta para una poetica quechua del migrante andino", *Revista de crítica literaria latinoamericana.* 23, 46 (1997) 53-65.

Obono, Melibea, *La bastarda.* Madrid: *Flores raras*, 2016.

Obono, Melibea/Lawrence Schimel, *La bastarda (traducción al inglés).* New York: The Feminist Press at CUNY, 2018.

Obono, Melibea, "La negra", en *Baiso. Ellas y sus relatos*, eds. Remei Sipi, Nina Camó y Melibea Obono (Barcelona: Mey, 2015), 133-139.

Prada M., Ana Rebeca, "De migración y nomadismo en la literatura boliviana de fin de siglo", en *Visiones de fin de siglo: Bolivia y América Latina en el siglo XX,* eds. Dora Cajías, Magdalena Cajías, Carmen Johnson et al. (Lima: Institut français d'études andines/ Plural editores, 2001), 741-752.

Rangel López, Asunción del Carmen, "Los Saberes Que Tarja José Watanabe. Consideraciones En Torno a Algunos Momentos de Su Poesía", *Philologica Canariensia.* 22 (2016): 43-54.

Riger Tsurumi, Rebecca, *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

Rosaldo, Renato, "La Propuesta 187, la línea y el mexicano imaginario en California", *Revista de crítica literaria latinoamericana.* 23, 46 (1997) 9-18.

Sales, Teresa, "Brasileiros Migrantes Na Literatura", *Travessia: Revista Do Migrante*. 43 (2002): 17-20.

Sepulveda Eriz, Magda, "Poesía y migración. Zurita en 'El mar del dolor'", *Universum*. 35, 1 (2020): 368–386.

Watanabe, José, *Poesía completa*. Prólogo de Darío Jaramillo Agudelo. Valencia: pre-textos, 2008.

Wiegandt, Kai, *The Transnational in Literary Studies: Potential and Limitations of a Concept*. Berlin: De Gruyter, 2020.

Woolley, Agnes, *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

Viajes y exilios en la obra de María Elena Walsh. A propósito de la "Zamba para Pepe"

FERNANDO COPELLO[1]

Resumen: La noción de viaje empapa una de las más famosas canciones de María Elena Walsh (1930-2011), "Manuelita la tortuga", pero hemos preferido esta vez dedicarnos a las nociones de viaje y de exilio tal como aparecen en dos textos precisos: la "Zamba para Pepe", una de las canciones del espectáculo *Juguemos en el mundo* (1968), y el capítulo titulado "Pepe. París, 2004" de la novela autobiográfica *Fantasmas en el parque* (2008). Estos dos textos dialogan entre sí a cuatrenta años de distancia y nos conmueven porque más allá de la nostalgia vehiculan mensajes hondos sobre la libertad del individuo y su lugar en el mundo.

Palabras clave: María Elena Walsh, Pepe Fernández, viaje, exilio, homosexualidad, París

1 Le Mans Université, Labo 3L.AM

La literatura de María Elena Walsh (1930-2011) nos ofrece constantemente sorpresas y reencuentros. Menos estudiados que sus "textos infantiles", sus prosas y versos para "adultos" merecen miradas lentas y reflexiones nuevas.

La noción de viaje y de exilio puebla la creación y la vida de María Elena Walsh de diversas maneras. Pensemos en ella primero, en esa adolescente que en 1948 llega al puerto de Nueva York y allí descubre la neblina y la nieve del norte. Y allí también comparte de modo doloroso el exilio ajeno, el de Juan Ramón Jiménez: "Había nieve y Juan Ramón callaba, / Había Juan Ramón, callaba nieve".[2]

Un poco más tarde, en 1952, a pesar de la intensa oposición materna, con la necesidad de alejarse de una tierra que se le tornaba irrespirable, María Elena se marchó a Europa, a París, en compañía de Leda Valladares. Este alejamiento voluntario puede ser considerado como un exilio y duró cuatro años. En la ciudad del Sena ocurrieron muchas cosas públicas e íntimas: nuestra escritora descubre que puede cantar profesionalmente, empieza a imaginarse como escritora para niños y vive, en libertad, su relación de pareja con otra mujer.[3]

Sin duda, la célebre canción "Manuelita la tortuga", que es también un poema publicado en el libro *El reino del revés* en 1963, constituye una autobiografía disparatada. En todo caso así la vio Pedro Vilar en este dibujo que retrata a la Walsh como tortuga caminado hacia Europa:[4]

2 María Elena Walsh, (1965, 93). Se trata del poema titulado «Postal detenida». Sobre Walsh y Juan Ramón Jiménez, véase mi trabajo «María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros», Cuadernos LIRICO, 9, 2013. https://doi.org/10.4000/lirico.1197

3 Sobre la biografía de Walsh cito cuatro fuentes complementarias: la primera biografía es la de Alicia Dujovne, *María Elena Walsh*, Madrid: Júcar, 1982 (45-46 sobre la partida a París); el libro de Sergio Pujol, Como la cigarra, Buenos Aires: Emecé, 2011, escarba además de manera intensa el itinerario musical; incluye documentos iconográficos y más datos la obra de René Vargas Vera, *María Elena Walsh*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Intérpretes, 2014; por fin el libro de Gabriela Massuh, *Nací para ser breve. María Elena Walsh. El arte, la pasión, la historia, el amor*, Buenos Aires: Sudamericana, 2017.

4 Le agradezco a Rodrigo Ures el acceso a este documento de su colección personal. Sobre «Manuelita la tortuga» de modo particular véase Copello, «Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de Manuelita la tortuga de María Elena Walsh», en *Chemins de traverse*, Ed. Raúl Caplán, Aurora Delgado-Richet, Hélène Goujat y Catherine Pergoux-Baeza, Angers: ALMOREAL, 2013, 17-31.

La noción de viaje está estrechamente asociada a la obra de Walsh que titula una de sus recopilaciones de artículos y ensayos *Viajes y homenajes*.[5] Y aunque en determinado momento, como lo dice en su "Serenata para la tierra de uno", haya decidido quedarse para no morir de tristeza, ir y volver, marcharse y regresar parecen ser verbos esenciales y constantes en su producción.[6]

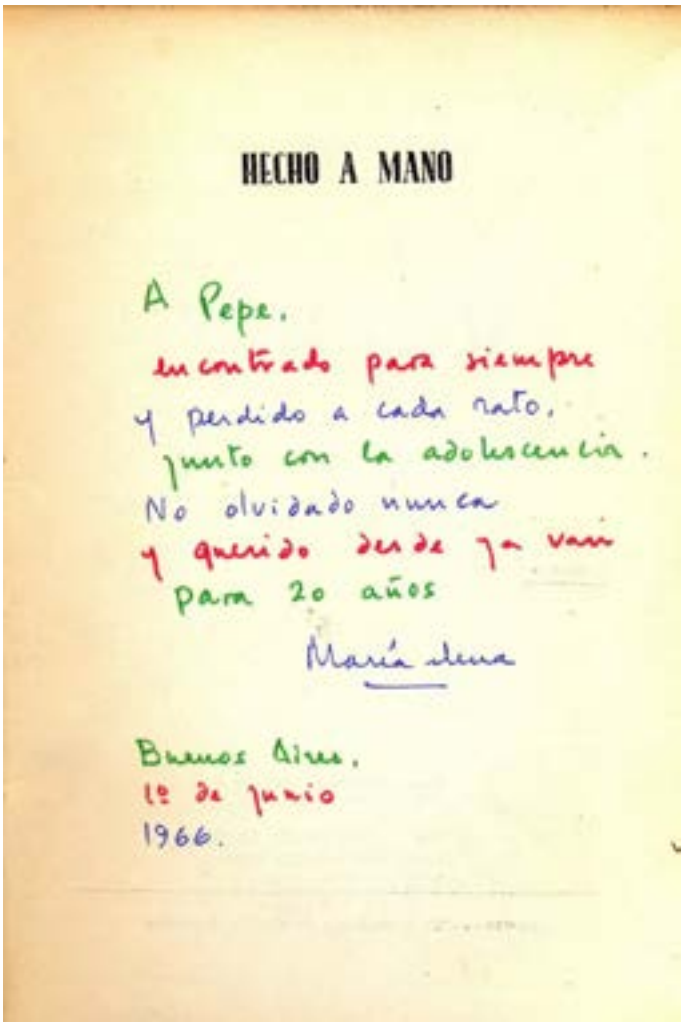
Mi propósito en este trabajo es acercarme a los conceptos de viaje y de exilio tal como aparecen en dos textos que evocan la figura de José María Fernández, mejor conocido como Pepe, pianista y fotógrafo argentino que residió en París de manera definitiva entre 1963 y su muerte en 2006. El primer texto es la letra de la canción "Zamba para Pepe" estrenada en 1968 en el espectáculo *Juguemos en el mundo* en el Teatro Regina en Buenos Aires. El segundo texto es el capítulo titulado "Pepe. París, 2004" que forma parte de la

5 Walsh, *Viajes y homenajes*, Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

6 La «Serenata para la tierra de uno» presentada en el espectáculo *Juguemos en el mundo* en el Teatro Regina en 1968, constituye una de sus creaciones más emocionantes y de ella hay versiones cantadas por Mercedes Sosa, Susana Rinaldi, Sandra Mihanovich y el Cuarteto Zupay, entre otros. La interpretación de Walsh se encuentra en el long-play *Juguemos en el mundo*, CBS, 1968.

novela pseudo-autobiográfica *Fantasmas en el parque* publicada en 2008 y que comentaré rápidamente. Cuarenta años de distancia transcurren entre la "aparición" de cada uno de estos textos, y Pepe Fernández está siempre allí como una presencia inevitable.

¿Quién fue Pepe Fernández y quién fue Pepe Fernández en la vida de María Elena Walsh? Comencemos por la dedicatoria manuscrita (y en varios colores) a Pepe del libro *Hecho a mano*, que es aquél que, en la producción de Walsh, subraya el paso de una creación más erudita o culta hacia una vertiente más popular o que integra lo popular. La expresión "hecho a mano" subraya lo artesanal y lo espontáneo. El libro tiene pie de imprenta de agosto de 1965; la dedicatoria está firmada el 1 de junio de 1966 en Buenos Aires:


HECHO A MANO

A Pepe.
encontrado para siempre
y perdido a cada rato,
junto con la adolescencia.
No olvidado nunca
y querido desde ya vaya
para 20 años

María Elena

Buenos Aires.
1º de junio
1966.

A Pepe,
encontrado para siempre
y perdido a cada rato,
junto con la adolescencia.
No olvidado nunca
y querido desde ya van
para 20 años
María Elena
Buenos Aires
1° de junio
1966[7]

Notamos en esta dedicatoria íntima e intensa la oposición entre perder y encontrar, verbos relacionados con los viajes y las despedidas, la noción de adolescencia que es un momento fundamental de la vida, que nos forma y conforma (y que fue compartido con Pepe), la fidelidad de ese lazo (no olvidado nunca) que perdura desde hace veinte años y al que se sumarán unos cuarenta años más. Por eso Pepe fue –y luego se pudo confirmar– "encontrado para siempre".

Sobre el encuentro y la posterior amistad entre Pepe y María Elena, cuando apenas dejaban la adolescencia, en Ramos Mejía, puede leerse el artículo de Ernesto Schóo publicado en la revista *Primera Plana* el 12 de noviembre de 1968, pocos meses después del estreno del espectáculo *Juguemos en el mundo* (4 de abril de 1968) donde la Walsh canta la zamba dedicada a su amigo, zamba que pone en marcha la mitología de Pepe Fernández.[8]

La familia de Pepe Fernández vivía en el barrio porteño de Flores y se había trasladado luego a Ramos Mejía, el suburbio en que residía María Elena. La publicación de *Otoño imperdonable* en 1947 y su exhibición en la vidriera de la librería local provocó

7 El texto fue publicado en el artículo de Dujovne Ortiz titulado «Recuerdos de una amiga: y la malicia no murió», *La Nación*, 10 de octubre de 2014. https://www.lanacion.com.ar/cultura/fiesta-de-la-imagen-ba-photo-cumple-diez-anos-y-lo-celebra-en-el-centro-cultural-recoleta-ofreciendo-al-publico-el-trabajo-de-ciento-cincuenta-creadores-consagrados-y-emergentes-islamismo-y-literatu-nid1734241/

8 Ernesto Schóo, «Mitologías. Pepe, el que vive en París», *Primera Plana*, 12 de noviembre de 1968. https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/maria-elena-walsh-pepe-fernandez-paris.htm
Sobre el espectáculo Juguemos en el mundo véase el trabajo de Verónica Pittau, que además analiza las canciones «Manubrio azul» y «El 45»: «Cosmopolitismo y nación: Juguemos en el mundo de María Elena Walsh», *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 19, 2021, 84-104.

el encuentro entre los dos jóvenes que ya se conocían de vista. En la casa de Pepe, gracias a su amistad con Juan Rodolfo Wilcock, se reunían los domingos poetas y escritores. María Elena participaba también en estas tertulias.[9]

Mucho antes de que la Walsh escribiera la "Zamba para Pepe", el futuro fotógrafo, apenas joven, había ya despertado la fibra poética de Wilcock, unos diez años mayor que él. El encuentro entre ambos, la cita, en un banco de la plaza de Flores fue inmortalizado en el poema titulado "La espera sentimental" que forma parte del libro *Paseo sentimental* publicado en 1946 y cuya dedicatoria, sin nombre de dedicatario, está dirigida a Pepe:

> En este banco verde, en esta fuente
> de una plaza de acacias y alcanfores
> un día nos sentamos, soñadores;
> en esta misma luz evanescente.
>
> Con un silencio lleno de rubores
> me ofreciste tu amor de adolescente;
> estábamos tan lejos de la gente
> que paseaba, nocturna, entre las flores […][10]

En el caso de María Elena, Pepe también despertó una corriente de amor que debió pesar en la intensa amistad. Leemos en el diario de Pepe, en la entrada del 2 de enero de 1949:

> Con María Elena terminó todo. Fuimos los amigos más felices que pueda uno imaginarse. Vivíamos como los pájaros y todo era fácil y posible. Pero duró poco: comenzaron sus cartas, sus poemas y su manera de mirar llena de dulzura. Y yo no pude responder y huía de sus miradas. Leía sus poemas dedicados a mí, sus cartas y me mantenía en silencio. Quería no darme cuenta de lo que sucedía.[11]

9 Véase Dujovne Ortiz, «El país de Juan Rodolfo Wilcock», *La Nación*, 29 de junio de 2003. https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-pais-de-juan-rodolfo-wilcock-nid507054/

10 Estos dos cuartetos forman parte de la dedicatoria de *Paseo sentimental* de J. R. Wilcock (1946: 9). El poema que se refiere más precisamente a este encuentro y a esta relación es «La espera sentimental » (*ibidem*, 73-74): «…en mi ávida impaciencia te presiento; / oigo tus pasos en mi soledad, / y el informe rumor de la ciudad / se confunde en mi oreja enamorada…». Véase también Dujovne Ortiz: 2003.

11 Fragmento citado por Hugo Beccacece en su artículo «Pepe Fernández: el fotógrafo de los artistas», *La Nación*, 10 de octubre de 2014. https://www.lanacion.com.ar/cultura/pepe-fernandez-el-fotografo-de-los-artistas-nid1734245/

Todo esto deberá ser integrado en la percepción de la "Zamba para Pepe" que sintetiza y conmemora una honda amistad. Si hubo, si hay otros poemas dedicados a Pepe, es esta zamba melodiosa la que los opaca y la que vehicula todo el sentimiento de la Walsh.

El viaje a París constituyó para María Elena, en contacto con Leda, una inmersión en el sonido y un intenso proceso de musicalización;[12] se produjo allí el "quiebre", como dice Sergio Pujol, de la poesía escrita a la poesía oral.[13] La cantautora logra expresar ahora ante un público amplio su más íntimo sentimiento. Y lo canta.

Había ya en *Hecho a mano* (1965) un anuncio de este camino musical, en el mismo prólogo: "Se me había perdido la canción / adentro de un amargo desaliento […] / Me gusta, como al pueblo y a la infancia / jugar con sonsonete de medida…".[14] Algunos de los poemas de este libro, como "Vidalita" o "Canción de cuna" se transformarán en canciones de verdad bajo títulos ligeramente modificados: "Vidalita porteña" como milonga en el *long-play El buen modo* (Microfon: 1975), "Canción de cuna para gobernante" como habanera en el *long-play Juguemos en el mundo, II* (CBS: 1969).[15] En la entrevista que le propone Victoria Pueyrredón a María Elena Walsh en 1969, ante la pregunta sobre algún compositor o poeta con quien se sienta identificada, responde: "…yo querría estar por lo menos a medio camino entre César Vallejo y George Brassens".[16]

Bajo la dictadura de Onganía (1966-1970) surgen expresiones artísticas como la Nueva Canción, más apoyada en las letras que en las músicas, en una atmósfera en la que participaban intérpretes como Nacha Guevara, Marikena Monti, Dina Rot, época en la que también aparece el disco de Jorge de la Vega, *El gusanito en persona*.[17] Es en ese ambiente donde se genera el proyecto de escribir y cantar para adultos bajo una forma (jugar, "juguemos") que incorpora mecanismos de la canción infantil, que no olvida

12 Tomo esta noción del artículo de Paula Cristina Vilas, (2023, 76) https://ucronias.unpaz.edu.ar/index.php/ucronias/article/view/167/227

13 Véase el documental *María Elena Walsh* de Ernesto Ardito y Virna Molina, Canal Encuentro, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=-YD9GiMdEMc

14 (1965, 7-8). Véase también este otro verso en su poema «Asunción de la poesía»: «Soy lo que se me ocurre cuando canto…» (*ibidem*, 47).

15 *Ibidem*, 21-23, 117-120; Id., *El buen modo,* Buenos Aires, Microfon, 1975, lado I, canción 5; Id., *Juguemos en el mundo*, II, Buenos Aires, CBS, 1969, lado 1, canción 6.

16 La entrevista fue publicada en *El País* de Montevideo en 1969, transcripta luego en Victoria Pueyrredón, *Mis reportajes*, Buenos Aires: Lumen, c. 2003, 291-295: 293.

17 Véase Pujol, «El año del Gusanito. Jorge de la Vega y la Nueva Canción Argentina», texto leído en el panel «Las transformaciones en la cultura popular» de las XVII Jornadas de Historia dedicadas a 1968 en Universidad Di Tella, Ciudad de Buenos Aires, 1 de agosto de 2018. https://sergiopujol.com.ar/2018/08/26/el-ano-del-gusanito-jorge-de-la-vega-y-la-nueva-cancion-argentina/

resabios folclóricos (zambas, milongas, romances…) aunque los adecue al espectáculo urbano y porteño, que expresa con cautela, ironía y humor una mirada crítica sobre la realidad. María Elena se siente a gusto en esta modalidad "espectacular", en esta presencia oral y rítmica.

Pasemos entonces a un análisis concreto de la "Zamba para Pepe" que es, en palabras de Sergio Pujol: "…una de las canciones más conmovedoras dedicadas a la emigración y al exilio…".[18]

La letra de esta zamba se presenta como un poema compuesto por seis estrofas heterométricas de seis versos con rima asonante aguda en los versos pares. La rima aguda, más juguetona que otras, recuerda además la acentuación de la lengua francesa. La alternancia verso libre / verso rimado corresponde a la técnica de la poesía popular, a pesar de que el texto de María Elena resulte particularmente construido: hay allí una hibridez, muy propia, que combina lo popular y lo culto. Predominan los versos de arte mayor (eneasílabos, endecasílabos y sobre todo decasílabos). El estribillo (estrofas tercera y sexta) reitera una estructura métrica similar (aunque no idéntica) y cambia la rima asonante "í" por "á" creando una variedad sonora, que acompaña la transición musical.

El título, "Zamba para Pepe", pone en el primer plano al personaje de Pepe Fernández sin identificarlo completamente, aunque la prensa[19] y la transmisión oral se ocupen de traducir dicha identidad. El estribillo reitera el nombre a través de un vocativo: "Un amigo nuevo no es lo mismo, Pepe". Y la totalidad de la letra cobra la forma de una carta: se trata de una canción epistolar. En cuanto al término *zamba*, anunciado en el mismo disco (nuestra canción ocupa el tercer lugar en el lado 1), debe ser entendido en su sentido amplio y no ortodoxo.[20] Creo sin embargo que corresponde temáticamente a la breve descripción que se da de ella en la contratapa del disco *Chants d'Argentine* interpretado por Leda y María y que salió en París en 1954. El texto debió de ser ideado por las dos cantantes y cómplices: "La ZAMBA est une chanson nostalgique qui évoque la patrie lointaine, le temps révolu ou le bonheur impossible…"[21]. Vemos allí algunos elementos que reaparecen en nuestra

18 Pujol, Como la cigarra…, 59.

19 Véase, por ejemplo, el artículo de Schóo antes citado.

20 La composición musical corresponde a la misma Walsh con arreglos musicales de Oscar Cardozo Ocampo. Sobre lo musical, y no solamente, en el espectáculo y el disco *Juguemos en el mundo*, véase Pittau, « Cosmopolitismo y nación… ». Walsh nunca abandona la relación con lo popular, aunque lo reinterprete. En este sentido podemos ver su defensa del folclore en un texto publicado en Sur en 1960, «Vox populi», reproducido en Sara Facio y Ernesto Montequin, *María Elena Walsh en la casa de doña Disparate*, Buenos Aires, Alfaguara / Villa Ocampo, 2012, 99-108.

21 Leda y María, Chants d'Argentine, Paris, Chants du Monde, 1954.

letra: la nostalgia, la patria lejana, el tiempo que pasa. En cierto sentido también la lejanía del amigo hace imposible una total felicidad.

Como muchas veces Walsh integra elementos disímiles y los asocia. En la primera estrofa la zamba coquetea con el tango porque se nombra dicha forma musical y porque Pepe, como el personaje de "Anclao en París" de Enrique Cadícamo, se ha quedado allí, lejos, contemplando no la nieve pero sí la neblina, y está solo.[22] Volveremos sobre la cuestión de la soledad. Se nombra también en "Anclao en París" la calle Corrientes opuesta a Montmartre: en la segunda estrofa Walsh opondrá Corrientes a la *rue de Rivoli*.

Una visión global de la "Zamba para Pepe" permitiría estructurarla en dos partes que concluyen cada una con el mismo estribillo, suerte de conclusión y de confesión de una intensa amistad. La primera parte, compuesta de tres estrofas, concentra su atención en la distancia espacial (Buenos Aires-París) y en la distancia temporal (acentuada por la anáfora "Hace muchos años") entre la partida de Pepe y el presente de una espera irresoluble. La segunda parte, compuesta también por tres estrofas, comienza con la expresión "Todo cambia" y está cargada de optimismo en relación con un país que está evolucionando al menos en un sentido que trataremos de interpretar. No aparece allí Pepe, excepto en el estribillo-conclusión, sino que el interés se concentra en una especie de radiografía de un país interior ("mirándonos por dentro") que conseguirá sobrevivir más allá de la dictadura.

En la primera parte, la estrofa inicial evoca la partida de Pepe y su instalación en París en la soledad de la neblina. La segunda estrofa enuncia la tristeza de la abandonada, como en un poema de amor ("te quiero", "te olvidas de mí"). Esa tristeza cobra la forma de antítesis: "te quiero" / "te olvidas"; "no vas a volver" / "yo no vuelva a ir". Pero una corriente circula y permitirá que una noche (como en las noches de los encuentros entre enamorados) se reúnan París y Buenos Aires a través de dos calles: Corrientes y Rivoli. Rivolí, con acento agudo, aparece asociada a la lengua francesa y a París (cuyo acento agudo y sonoridad vocálica repite). Corrientes, calle de tango, que reitera elementos presentes en la primera estrofa, rememora la posibilidad del movimiento y del reencuentro. "Te veré" no es un futuro incierto sino cargado de esperanza en el cual las dos ciudades, la del origen

22 Véase Enrique Cadícamo, Cancionero, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977, 16-17. La música de este tango pertenece a Guillermo Barbieri. Transcribo algunos versos: «Tirao por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París. / Cubierto de males, bandeado de apremio, / te evoco desde este lejano país […] ¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes…» (16). La referencia a París y la nieve y la lejanía aparece en otros tangos como «La que murió en París» de Héctor Homber (letra) y música de Enrique Maciel: «…pero siempre está nevando / sobre tu sueño en París…». La nostalgia de Buenos Aires se expresa a menudo desde París; véase Idea Vilariño, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965, 241-244.

y la del exilio, aparecen asociadas y aglutinadas. De hecho Pepe llegará a convertirse en un embajador espontáneo de Buenos Aires en París.[23] Se ha comentado que el Pepe verdadero, a diferencia del Pepe de la canción, no estaba solo porque su casa, fundamentalmente aquélla en la que vivió la mayor parte de su vida, en el 28 de la *rue Du Four*, estaba abierta a todos y figuraba en las guías telefónicas parisinas.[24] Pepe había elegido residencia, además, en el mítico barrio de Saint-Germain des Près. Sin embargo no hubo en la vida de Pepe una pareja estable: fue el hombre rodeado de gente y a la vez solo, y en soledad murió.

La segunda parte, en sus dos primeras estrofas, anuncia un cambio en la forma de ser de los argentinos ("ya no somos así") que se miran por dentro. No puedo evitar una interpretación que me parece indiscutible: en los años sesenta las visitas al psicoanalista se transforman en parte de la vida de un sector de la clase media, al menos porteña.[25] Y

23 Y así aparece, por ejemplo, en una anécdota reiterada en las colecciones de textos de Walsh, como si la escritora quisiera dejar constante constancia de esa actitud de Pepe: me refiero a la visita a casa de Ravel en Montfort-l'Amaury que organiza Pepe y en la que participan María Herminia Avellaneda y Ángel Rama además de María Elena. Véase «La guardiana de Proust» en Walsh, *Diario brujo*…, 175-181; «La guardiana de Proust», en M. E. Walsh, *Viajes y homenajes*…, 250-257 (el texto apareció inicialmente en *La Nación* en 1997); Walsh, «Monfort L'Amaury, 1965», en *Fantasmas en el parque*, Buenos Aires: Alfaguara, 2008, 98-103. En una conversación telefónica reciente con Saúl Aronson, me cuenta que durante uno de sus viajes a París en compañía de Jorge Alberto Sáez, Pepe los llevó a conocer la casa de Ravel. Sobre Pepe como embajador cultural espontáneo véanse los artículos de Schóo, Dujovne Ortiz y Beccacece ya citados.

24 No he dado con la dirección de Pepe Fernández en los años en que se escribe la canción, sin duda porque era inquilino y el teléfono solía estar a nombre de los propietarios. Quizá viviera en la rue d'Enghien, como lo dice Schóo en el artículo ya citado publicado en 1968. Aparece ya en los años 90 la dirección más estable y definitiva en 28, rue du Four, donde fue visitado por tantos argentinos. Vivía allí en el quinto piso. Aparece como Pépé, acentuado a la francesa, y se añade «photo d'art», que fue su actividad más importante (Bibliothèque Historique des postes et télécommunications, París).

25 Así lo acentúa, con razón, Alicia Origgi en su *Textura del disparate. Estudio crítico de la Obra infantil de María Elena Walsh*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2004, 161.

sabemos que María Elena comenzó a psicoanalizarse en 1966, experiencia que duró siete años.[26]

Cabe desentrañar ahora el sentido de "olvidándonos de París" que se relaciona con expresiones de la estrofa siguiente: "Quedan pocos de los que decían / que en este país no se puede vivir". Para referirme a ello me apoyo en algunas ideas de Jorge Luis Peralta en su trabajo "Museo del pudor. Sobre fantasmas en el parque de María Elena Walsh". Se dice allí: "...Walsh, como otras/os disidentes de su generación, prefería evitar la confidencia; en este sentido, evocando a su amigo (homosexual) Pepe Fernández, dirá: 'de muchas cosas no se hablaba entonces, cada uno guardaba sus secretos'…".[27] En nuestra zamba se dice, de manera enmascarada, que París era el destino acostumbrado de aquellos que querían vivir su disidencia sexual con relativa libertad. Pero, en parte gracias a ese mirarse por dentro que otorga la experiencia analítica, en ciertos medios sociales porteños, la homosexualidad aparece como algo aceptado, lo que significa que, refiriéndose a la imagen del escudo patrio, el palito del escudo ha echado raíz. El resultado, expresado cautelosamente a través de un oxímoron es que ha nacido un "montón de efímeros laureles", paráfrasis matizada y enriquecida de unos versos del *Himno Nacional.*[28] Otorgarle a la libertad sexual un sentido patriótico y protocolar era en el año 68 un acto revolucionario, que se comentaría *sotto voce*. Fue ésa una de las técnicas sutiles de comunicación de María Elena, que generaban corrientes significativas.

Concluye luego la letra de la canción con el estribillo que reitera la amistad por Pepe, y la imposibilidad de vivir otra amistad similar, sin duda, entre otras cosas, porque se trata de una amistad asociada a la adolescencia, a los años de Ramos Mejía, a los paseos en bicicleta, a la complicidad y evidentemente a una suerte de amor. La idea de la amistad que no se repite cunde muy poco después en otra canción, "Cuando un amigo se va" de Alberto Cortez, que fue extremadamente popular y que sin duda refleja ecos de la "Zamba para Pepe".[29] Nuestra "Zamba para Pepe", canción epistolar, poblada de

26 Pujol: 2011, 186.

27 Jorge Luis Peralta, « Museo del pudor. Sobre fantasmas en el parque de María Elena Walsh", in *Vidas y obra de María Elena Walsh, Los inútiles [de siempre]*, IV, 2016, 24-26: 26. Sobre la perspectiva queer en la obra de Pepe Fernández, véase Daniel Merle, «Pepe Fernández, 'embajador' de los argentinos en París, homenajeado en BBphoto», *La Nación*, 5 de septiembre de 2018. https://www.lanacion.com.ar/cultura/pepe-fernandez-embajador-argentinos-paris-homenajeado-baphoto-nid2168741/

28 Las palabras del Himno Nacional argentino a las que alude son: "Sean eternos los laureles / Que supimos conseguir…". Su autor fue Vicente López y Planes, con música de Blas Parera.

29 La canción de Cortez fue lanzada por primera vez en 1969 en el disco *El compositor. El cantante* (Madrid, Hispavox). Se inspira en la muerte de su padre, ocurrida en 1969, al que considera amigo, pero en la recepción de la obra la idea filial nunca apareció. Véase «A los 79 años, murió el cantautor y poeta Alberto

elementos autobiográficos, texto muy personal, debió intimidar a los intérpretes puesto que esquivaron la posibilidad de cantarla: permanece casi en el ámbito de lo privado y de lo íntimo.[30]

Varios años después, en su novela poblada de elementos autobiográficos *Fantasmas en el parque (2008),* María Elena, en un capítulo titulado "Pepe. París, 2004", vuelve sobre su relación con Pepe Fernández. La prosa permite recodos y detalles a lo largo de nueve nutridas páginas. Se esboza allí un retrato de Pepe:

> Pepe era petiso, rubio, movedizo, un ñomo benéfico, loco, desinteresado, que fue despertando amores a lo largo de su vida. Huidizo como un gato, a su modo es fiel y siempre nos reencontramos, a pesar de larguísimas separaciones.[31]

Estas páginas son complementarias con respecto al apretado texto de la zamba. Revelan ahora de manera pausada los detalles de una amistad que rayaba en el amor ("De alguna manera nos amábamos…"[32]). Pepe y María Elena recuerdan los paseos en bicicleta de la adolescencia y ponen en evidencia la degradación tardía de los cuerpos ("…al fin nos encontramos, los dos muy lentos, con bastón, risueños y charlatanes".[33]

La prosa disfraza la melancolía con humor juguetón y chismografía parisina (Bruno Gelber como una loca, Marta Argerich extravagante, Nureyev que se queda dormido en medio de una cena…).

María Elena se encamina a París, y no a Pehuajó como Manuelita, y allí encuentra a su Pepe. Ambos cargados de años vuelven y se deleitan, como dos niños, con enormes copas de helados. "…nosotros, los de entonces, somos los de siempre", nos dice María

---

Cortez», *El Tiempo*, 4 de abril de 2019. https://www.eltiempo.com/cultura/muere-el-cantautor-argentino-alberto-cortez-345694

30 Cuando en 1977 el sello Sony lanzó al mercado *Cantamos a María Elena Walsh*, los diferentes intérpretes (Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Juan Carlos Baglietto, entre otros) eligieron otras canciones de la juglaresa porteña (ver la lista detallada en Pujol, *Como la cigarra*…, 235). Susana Rinaldi en su espectáculo *Hoy como ayer*, inmortalizado en disco y cassette, tampoco interpreta la "Zamba para Pepe" (Buenos Aires, Interdisc, 1982). Sí se atreve a cantarla Julia Zenko en 2011 en el teatro Auditorium. https://www.google.com/search?q=teatro+auditorium+julia+zenko+2011&client=firefox-b-d&sca_esv=557708880&biw=1262&bih=539&ei=xe3dZImLF_fUkdUPjp-TgAg&ved=0ahUKEwjJgeTqteOAAxV3aqQEHY7PBIAQ4dUDCA4&oq=teatro+auditorium+julia+zenko+2011&gs_lp=Egxnd3Mtd2l6LXNlcnAiInRlYXRybyBhdWRpdG9yaXVtIGp1bGlhIHplbmtvIDIwMTEyBRAhGKABMgUQIRigATIFECEYoAFI9ihQwgRY4hZwAXgAkAEAmAGXAaABxgSqAQMwLjW4AQzIAQD4AQHCAggQABiiBBiwA8ICBBAhGBXiAwQYASBBiAYBkAYE&sclient=gws-wiz-serp#fpstate=ive&vld=cid:7ed1e39d,vid:kbW6hbbTgl8

31 Walsh, *Fantasmas en el parque*…, 36-44: 37.

32 *Ibidem*, 36.

33 *Ibidem*., 39.

Elena.[34] Esta escena no ocurre en Corrientes esquina Rivolí, sino en otra esquina real y conmovedora. Evitando, como lo hace Walsh tan a menudo, un sentimiento trágico, el exilio se transforma ahora en reencuentro.

Apéndice

"Zamba para Pepe"

Hace muchos años que te fuiste
y sin una lágrima te despedí.
Como el argentino de los tangos,
te quedaste solo en París
y ya lo canjeaste por neblina
al sol de tu país.

Hace muchos años que te quiero
y hace muchos más que te olvidas de mí.
Dicen que no vas a volver nunca
y tal vez yo no vuelva allí.
Te veré una noche por Corrientes,
esquina Rivolí.

Cuando un amigo se va
nadie nos devolverá
todo el corazón que le prestamos,
tanta compartida soledad.
Un amigo nuevo no es lo mismo, Pepe,
nos quiere por la mitad.

Todo cambia desde que te fuiste,
ya los argentinos no somos así.
Estamos mirándonos por dentro
y olvidándonos de París.
De nuestras cenizas renacemos
humanos al morir.

34 *Ibidem*, 40. Me comenta Graciela García Romero, de la Fundación María Elena Walsh, que Sara Facio estaba con ellos en ese momento, y prefirió dejarlos solos en esa intimidad compartida (testimonio recogido en Buenos Aires en octubre de 2023).

Quedan pocos de los que decían
que en este país no se puede vivir.
Ya bajo las manos del escudo
el palito ha echado raíz
y un montón de efímeros laureles
supimos conseguir.

Cuando un amigo se va
nadie nos devolverá
todo el corazón que le prestamos,
tanta compartida soledad.
Un amigo nuevo no es lo mismo, Pepe,
nos quiere por la mitad.

Bibliografía

Anónimo. 2019. «A los 79 años, murió el cantautor y poeta Alberto Cortez», *El Tiempo*, 4 de abril de 2019. https://www.eltiempo.com/cultura/muere-el-cantautor-argentino-alberto-cortez-345694

Ardito, Ernesto y Virna Molina, 2012. *María Elena Walsh*, Canal Encuentro. https://www.youtube.com/watch?v=-YD9GiMdEMc

Beccacece, Hugo. 2014. «Pepe Fernández: el fotógrafo de los artistas», *La Nación*, 10 de octubre de 2014. https://www.lanacion.com.ar/cultura/pepe-fernandez-el-fotografo-de-los-artistas-nid1734245/

Cadícamo, Enrique. 1977. *Cancionero*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

Copello, Fernando. 2013. «Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de Manuelita la tortuga de María Elena Walsh ». En *Chemins de traverse*, eds. Raúl Caplán, Aurora Delgado-Richet, Hélène Goujat y Catherine Pergoux-Baeza. Angers: ALMOREAL: 17-31.

Copello, Fernando. 2013. « María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros», *Cuadernos LIRICO*, 9. [en línea] https://doi.org/10.4000/lirico.1197

Cortez, Alberto. 1969. *El compositor. El cantante*, Madrid: Hispavox.

Dujovne, Alicia. 1982. *María Elena Walsh*. Madrid: Júcar.

Dujovne Ortiz, Alicia. 2003. «El país de Juan Rodolfo Wilcock», *La Nación*, 29 de junio de 2003. https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-pais-de-juan-rodolfo-wilcock-nid507054/

Dujovne Ortiz , Alicia. 2014. «Recuerdos de una amiga: y la malicia no murió», *La Nación*, 10 de octubre de 2014. https://www.lanacion.com.ar/cultura/fiesta-de-la-imagen-ba-photo-cumple-diez-anos-y-lo-celebra-en-el-centro-cultural-recoleta-ofreciendo-al-publico-el-trabajo-de-ciento-cincuenta-creadores-consagrados-y-emergentes-islamismo-y-literatu-nid1734241/

Facio, Sara y Ernesto Montequin. 2012. *María Elena Walsh en la casa de doña Disparate*, Buenos Aires: Alfaguara / Villa Ocampo.

Leda [Valladares] y María [Elena Walsh]. 1954. *Chants d'Argentine*, Paris: Chants du Monde.

Massuh, Gabriela. 2017. *Nací para ser breve. María Elena Walsh. El arte, la pasión, la historia, el amor*. Buenos Aires: Sudamericana.

Merle, Daniel. 2018. «Pepe Fernández, 'embajador' de los argentinos en París, homenajeado en BBphoto», *La Nación*, 5 de septiembre de 2018. https://www.lanacion.com.ar/cultura/pepe-fernandez-embajador-argentinos-paris-homenajeado-baphoto-nid2168741/

Origgi, Alicia. 2004. *Textura del disparate. Estudio crítico de la Obra infantil de María Elena Walsh*, Buenos Aires: Lugar Editorial.

Peralta, Jorge Luis. 2016. «Museo del pudor. Sobre fantasmas en el parque de María Elena Walsh», en *Vidas y obra de María Elena Walsh, Los inútiles [de siempre]*, IV, 2016, 24-26.

Pittau, Verónica. 2021. «Cosmopolitismo y nación: Juguemos en el mundo de María Elena Walsh», *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 19, 2021, 84-104.

Pueyrredón, Victoria. c. 2003. *Mis reportajes*, Buenos Aires: Lumen.

Pujol, Sergio. 2011. *Como la cigarra*. Buenos Aires: Emecé.

Pujol, Sergio. 2018. «El año del Gusanito. Jorge de la Vega y la Nueva Canción Argentina», texto leído en el panel «Las transformaciones en la cultura popular» de las XVII Jornadas de Historia dedicadas a 1968 en Universidad Di Tella, Ciudad de Buenos Aires, 1 de agosto de 2018. https://sergiopujol.com.ar/2018/08/26/el-ano-del-gusanito-jorge-de-la-vega-y-la-nueva-cancion-argentina/

Rinaldi, Susana. 1982. *Hoy como ayer*, Buenos Aires: Interdisc.

Schóo, Ernesto. 1968. «Mitologías. Pepe, el que vive en París», *Primera Plana*, 12 de noviembre de 1968. https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/maria-elena-walsh-pepe-fernandez-paris.htm

Vargas Vera, René. 2014. *María Elena Walsh*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Intérpretes.

Vilariño, Idea. 1965. *Las letras de tango*, Buenos Aires: Schapire.

Vilas, Paula Cristina. 2023. «De la letra a la voz y sus trenzados. María Elena Walsh: seis generaciones cantando», *Ucronías*, 7, 2023, 73-96. https://ucronias.unpaz.edu.ar/index.php/ucronias/article/view/167/227

Walsh, María Elena, 1965, *Hecho a mano*. Buenos Aires: Luis Fariña Editor.

Walsh, María Elena. 1969. *Juguemos en el mundo*, II, Buenos Aires: CBS.

Walsh, María Elena. 1975. *El buen modo*, Buenos Aires: Microfon.

Walsh, María Elena. 1999. *Diario brujo*, Buenos Aires: Espasa Hoy.

Walsh, María Elena 2004. *Viajes y homenajes*, Buenos Aires: Punto de Lectura.

Walsh, María Elena. 2008. *Fantasmas en el parque*, Buenos Aires: Alfaguara.

Wilcock, Juan Rodolfo. 1946. *Paseo sentimental,* Buenos Aires: Sudamericana.

Lobotomía macedonia

ARIEL DAJCZMAN[1]

Resumen: A partir de la lectura que hace Piglia sobre la obra de Macedonio, se plantea la posibilidad de analizar el personaje macedoniano bajo una lente radial, derivando en una nueva dimensión categórica. Se consideran asimismo los avances en la medicina quirúrgica, específicamente la lobotomía cerebral, que también dejaron huellas en la obra de Macedonio. Por último se compara avances en la física cosmológica en la obra de Macedonio, específicamente la Teoría de la Relatividad General y del origen del universo, y que le dan un relieve a la narrativa que no lo tuviera si se los dejara de considerar.

Palabras clave: Macedonio Fernández, relatividad, radiofonía, vanguardia, lobotomía

1 Universidad Hebrea de Jerusalén – Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos

Todos los debutantes somos ridículos
y esto que me pasa me convence de que no se
debe hacer nunca cosas por primera vez.
(Macedonio: 1990, 253)

Son diversas las lecturas que se han hecho sobre la obra de Macedonio Fernández. Esto fue y sigue siendo posible debido a sus dimensiones materiales, pero también a causa del nivel de profundidad que manejaba el autor. Si bien, por razones hermenéuticas, ninguna de esas lecturas podría cubrir toda la producción de Macedonio, hay otras razones que dificultan el completo análisis de su obra. Entre estas, se puede decir que cerca del sesenta por ciento de lo que escribió aún está sin editar. Además, su escritura es miscelánica, desordenada, aleatoria. Esta escritura, a nivel contenido, trata sobre metafísica, misticismo, psicología, fisiología, medicina, humor, teoría literaria, ficción literaria, teorías políticas, recetas de cocina que intercalan meditaciones filosóficas y políticas, ejercicios de gimnasia saludables, cartas escritas y cartas no escritas. No por la variedad de las temáticas que trata sino por la profundidad de estas, requiere un compromiso del lector de completarla. Por último, otra dificultad con la que es posible encontrarse como lectores al acercarse a la obra de Macedonio, es que nunca queda del todo claro si lo que está diciendo es verdad o completamente en broma.

En la introducción a su libro *¿Qué será la vanguardia?* (2021), Julio Premat confiesa haber parafraseado a Ricardo Piglia, quien en las conferencias compiladas en el libro *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh* (2016), planteaba que, para hacer una historia de la literatura, debería preguntarse "¿qué **será** la literatura?" y no "¿qué **es** la literatura?" (Premat: 2021, 9). Luego de aquella confesión de Premat, me siento alentado a decir que esta ponencia también es la paráfrasis de una idea de Piglia, pero de otra idea. Declaro, entonces, que esta ponencia surge de una conferencia perteneciente a un ciclo de cuatro, que el mismísimo Piglia dio para la Televisión Pública de Argentina, y que luego fueron canonizadas en el libro *Escenas de la novela argentina* (2022), texto, por lo demás, recomendable.

Radio

A comienzos del siglo XX una serie de cambios paradigmáticos y desarrollos tecnológicos acaecieron en el mundo: mundo que desde ahora y hasta el fin de la conferencia podríamos

denominar "*mundoreal*". No sería demasiada novedad decir que, además del siglo que vivió las peores catástrofes bélicas, fue el siglo en el que las telecomunicaciones, la medicina, y la industria sufrieron grandes novedades, renovaciones. Cambios.

Allí por el año 1929,[2] unos modestos altoparlantes, unas pequeñas bocinas, amplificaban la voz del adulto Macedonio Fernández, quien se acercaba a los estudios de Radio Cultura, en Buenos Aires, para hablar sobre teoría novelística. Así comenzaba Macedonio:

> Invisible, novelesco, quizá inexistente, pero lo mismo querido auditorio: Discúlpeseme que con retardo de minutos inicie la conferencia; esperaba a ver completo el público, mas no aparecía el primer oyente [...] Ahora los amables estudiantes que me han invitado a hablar, me explican que el público de radio es invisible. (Macedonio: 1990, 253)

En aquella transmisión radial Macedonio expondrá los principios de su teoría novelística. En esta transcripción puede notarse a un Macedonio encontrándose –quizá– por primera vez frente a un micrófono y a una radio. Su lúdica referencia al desconocimiento de la falta de una audiencia visible, nos deja ver cómo formula su pensamiento ante un suceso cotidiano: Macedonio desmenuza a *mundoreal*, y se detiene en elementos a través de los cuales se trasluce que la realidad no es tan real como se supone, y distingue poros de esta realidad, a través de los cuales puede filtrarse la ficción.

Por esos años, en la Europa de entreguerras, Bertolt Brecht y Walter Benjamin realizaban sus estudios teóricos y prácticos acerca de la función que debería cumplir la radio. ¿Qué estaba sucediendo? La radio llegaba para quedarse. En la época de los modernistas, la radio era un mero experimento de azotea, un asunto de *radioaficionados*. De aficionados a la radio, al instrumento.

Piglia, refiriéndose a la aparición de la radio en el seno de la sociedad, dice que, entonces, se discutían los límites de esta tecnología por su carácter novedoso, pero también, porque con esta tecnología "aparecen formas de atención y de escucha invisibles

2 En una carta a Arciniegas, en abril de 1940, dice Macedonio "Me honra mucho su pedido; y cualquier trabajo mío –muy poco de bueno hay en ninguno– puede usted publicarlo sin consultarme; pero algo que valga no encontrará sino en lo que estoy revisando en estos años. La conferencia radial para estudiantes: Doctrina de la Novela, es de 1929." (Macedonio: 1976, 13)

pero muy personalizadas" (Piglia: 2022, 163). Con la incorporación de la radio aparecen nuevos dilemas:

> la radio empieza a plantear problemas […] la crisis o la discusión sobre la estructura lineal en la lectura aparece en Macedonio de modo claro en los orígenes de su reflexión incluso en su teoría de la novela cuando empieza a hablar del "lector salteado". (*ibidem,* 163-164)

Esta nueva tecnología, siguiendo a Piglia, trae una nueva forma de construcción de sentido y formas de construcción de la significación aplicada a la vida extratextual. Lo interesante aquí es que Macedonio no le es indiferente a este cambio en la construcción del sentido, pero no se queda allí, sino que pretende llevar esta "crisis en la estructura lineal de la lectura" a su obra.

Probablemente el *lector salteado* sea una de las grandes contribuciones que Macedonio pone en juego en su obra. El lector, sujeto extratextual e instancia en la cual el proceso de lectura completa un ciclo, es advertido por Macedonio de manera huidiza. El lector deja –si es que alguna vez lo fue– de ser una instancia pasiva para ser un dispositivo que dialoga con la obra, y al tiempo dialoga con su propia realidad extratextual. De esta manera Macedonio no es indiferente, en primera instancia, a la humanidad del lector. Además, tiene en cuenta la cantidad de influjos bajo los cuales puede estar este lector, logrando poner en la mesa de variantes que afectan la lectura no ya el estado de ánimo del sujeto lector sino también el contexto en el que está. Allí es donde, estimo, surge efecto la contribución vanguardista de Macedonio: en la comprensión que hace de las variantes que están involucradas en la función lectura. En la lectura que hace acerca de la forma en que sucede la lectura.

Para aproximar una descripción se podría decir que el lector salteado es aquel que no sigue patrones lineales de la lectura, y aun que no sigue patrón de lectura alguno. El escritor polaco Gombrowicz (2014), en su *Ferdydurke* desarrolla un poco esta idea de lector salteado cuando dice:

> ¿acaso, según vuestra opinión, el lector no asimila sólo partes y sólo en parte? Lee, digamos, una parte o un pedazo y se interrumpe para, dentro de algún tiempo, leer otro pedazo; y a menudo ocurre que empieza desde el medio o, incluso, desde el final,

> prosiguiendo desde atrás hasta el principio. A veces ocurre que lee dos o tres pedazos y lo deja... **y no porque no le interese, sino porque algo distinto se le ha ocurrido**. […] ¡Pero vayamos, más lejos aún, al campo de la experiencia cotidiana! **¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final?** ¿Y si en ese momento entrase, digamos, su hermano y dijese algo? La noble labor del escritor se echa a perder a causa de una mosca, un hermano o un teléfono. […] ¡Para eso, pues, construimos el todo: para que una partícula de la parte del lector asimile una partícula de la parte de la obra y sólo en parte! (Gombrowicz 2014, 84-85. El resaltado es mío)

En este extracto, leemos a un Gombrowicz haciendo referencia a un lector distraído, que recibe influencias del mundo exterior. No sería del todo exagerado decir que se refiere a un lector más bien vivo, al cual le ocurren cosas. Un lector como este no recibe la literatura desde la pasividad, sino que debe tomar una posición activa: leer para Gombrowicz no es únicamente una cuestión de voluntad o un acto de experiencia interna, psicológica. Al poner en evidencia los factores externos que afectan la lectura, esta adquiere una dimensión espacial extraliteraria.

Desde ya que el lector siempre ha estado afectado por su contexto espacial; ni Gombrowicz ni Macedonio crean desde cero un estilo de lector.[3] No obstante, logran poner en la mesa de discusión esta particularidad y de esta manera sumar variantes a la función "lector". Macedonio da un paso más: crea un dispositivo literario para un lector que se ha puesto en evidencia como un lector espacial, contextual, afectado. El lector salteado, el cual comprende una categoría deslindada, escindida, alejada del lector ideal y pasivo, es el destinatario de la novela –quizá– central de Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna* (1996)

La también llamada "Primera novela buena", *Museo*, es probablemente el proyecto literario más ambicioso de Macedonio. Publicada póstumamente, *Museo* es una novela de ensoñación profusa en prólogos. De las pocas ediciones publicadas, la crítica, coordinada por Camblong y Adolfo de Obieta, rescata cincuenta y seis prólogos, entre los que se encuentran algunos dirigidos explícitamente al lector de la novela, apelando a su ser lector. Un caso interesante es el prólogo "Al lector salteado":

3 Para un estudio sobre la relación estilística Macedonio-Gombrowicz, ver Corrales Millán (2016)

> Confío en que no tendré lector seguido. Sería el único que puede causar mi fracaso y despojarme de la celebridad que más o menos zurdamente procuro escamotear para alguno de mis personajes. […]
> Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.
> Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues practicas el entreleer qué es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos solo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria. (Macedonio: 1996, 119)[4]

Macedonio apela al lector y lo insta a ser un lector salteado. La manera de lograr ser un lector seguido de *Museo*, sería siendo un lector salteado. Llevando esta idea al paroxismo, Macedonio procura que el lector seguido sea aquel que, sin leer la novela, se la ha salteado completa, y así se ha vuelto lector seguido: por ser absolutamente un lector salteado. Quien que fuera un lector lineal, causaría el fracaso de la novela, ya que esta fue diagramada para ser *entreleída*. Incluso, en el prólogo que está inmediatamente a continuación, "Imprecación el lector seguido", dice:

> Yo que nunca creí en la existencia del Lector Seguido y que he acertado más, cuando no creí que cuando creí, había de topar para mi novela con el único lector seguido existente, el que arruinaría y delataría todo mi escamoteo de autor débil y recursista fiado en que se salvarían todas sus incompleteces, inadvertidas. Si efectivamente andas por mi libro, yo ya sé que no tengo nada que esperar. (*ibidem,* 120)

Este párrafo pone en evidencia la postura de Macedonio ante el lector. El lector seguido, si lo hubiera, aquel que leyera la novela linealmente, arruinaría la experiencia literaria de *Museo*. En otras palabras, el lector seguido desactivaría un dispositivo diseñado para otro tipo de lector. Al mostrar la manera de neutralizar el dispositivo *Museo*, Macedonio muestra, en primera medida, que existe más de una manera de entender la literatura, pero

4 Véase en *Museo*, "Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a los prólogos, sino de Doctrina de Arte" (Macedonio:1996, 36) y "Novela de los personajes" (*ibidem*, 39)

–y aquí radica lo interesante– que su interés no es con la concepción clásica de la misma ni las formas clásicas o tradicionales de la lectura sino una manera nueva de entenderla.

A principios del siglo XX, la radio penetra en el seno de la vida cotidiana con una fuerza irreversible:

> Las nuevas tecnologías […] en los inicios son siempre mucho más democráticas, más amplias y están mucho más disponibles para la experimentación. […] De modo que hay siempre un momento de creatividad inicial, cuando no se sabe muy bien cómo y para qué se puede usar una nueva tecnología. (Piglia: 2022, 162)

La obra de Macedonio está atravesada por una renovación en las tecnologías. Algunas de estas actúan como un instrumento que influye en las modalidades narrativas. Una de ellas que, estimo, más influyó en su producción literaria, fue la radio.

De esta manera presenta Macedonio *Museo de la novela*, en el segundo de los 56 prólogos:

> Con un Final de Muerte Académica: Presentación en el arte, y en la vida. De un uso sabio de la Ausencia, equivalencia voluntaria de dulcificada muerte.
> Y un acto previo de Maniobra de los Personajes: muestra de respeto y garantía al Público Lector que por primera vez se le tributa. (Macedonio: 1996, 4)

Una de las características esenciales de la radio es **la ausencia**. La radio se sostiene gracias a la falta de sensibilidad visual y al uso (y por qué no abuso) del sentido auditivo, lo que favorece un aliciente para la imaginación. Como el texto literario: que privado de estímulos, alienta la construcción de otra realidad distinta a la de *mundoreal*.

> Hogar de la no-existencia
> El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia, para la no existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera [...] (*ibidem*, 22)

En reiteradas ocasiones *Museo* hace referencia a una no-existencia, como antagonismo a la existencia. Casi como un oxímoron, hablar, nombrar o referirse a la no-existencia es darle entidad, **es hacer-existente a la no-existencia.** Por el hecho de enfrentarla a la existencia, la no-existencia adquiere un estatus de extrañeza; y a la vez, adquiere realidad.

Relatividad

En 1925, unos años antes de la participación radial de Macedonio y unos años después de ganar el Premio Nobel de Física, llegaba a la Argentina el reconocido Albert Einstein. En la cúspide de su carrera, Einstein aceptaba la invitación de la Universidad de Buenos Aires, y de la entonces Asociación Hebraica Argentina, para comentar su *teoría de la relatividad.* La radio, atenta al suceso lo registra (Ulanovsky: 1995, 43).

La teoría de la relatividad, en resumen, propone que el tiempo y el espacio no son absolutos, sino que dependen del observador y de la velocidad relativa entre los objetos. Esta teoría sugiere que la realidad es relativa y no puede ser entendida en términos absolutos. La visita de Einstein –un Einstein que venía de inaugurar la Universidad Hebrea de Jerusalén– produjo cierta conmoción en círculos académicos y comunitarios. El círculo literario no se quedó afuera del alboroto. Es conocido que Leopoldo Lugones, quedó encantado con las ideas de Einstein, al cual ya había conocido en el Comité de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones. El *físico* parece haber actuado de *musa* para Lugones unos años antes.

Como paréntesis de color diré que en 1921 Lugones publica *El tamaño del espacio*. Inspirado –probablemente– en el *Eureka* de Edgar Allan Poe, Lugones realiza un tratado donde explaya las ideas de Einstein y suma otras. Si se ha mencionado *El tamaño del espacio* de Lugones, es imposible pasar por alto *El tamaño de mi esperanza*, escrito por un joven Borges, quien, en lugar de observar y analizar el cosmos, dirige su mirada a la tierra, a su tierra, donde incluye una clara crítica al *Romancero* del seguidor de Einstein, Lugones:

> El Romancero es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregados a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él: no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero

> ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el Romancero y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación! (Borges: 1995, 97)

Ahora bien, si el inciso que sugiere la relatividad de la realidad resuena en el lector de Borges y del *Quijote*, probablemente resuene aún más en el lector de Macedonio; el escritor que hizo de un zapallo el cosmos entero. En *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio describe a la estancia «La Novela» de esta manera:

> –Por mí pasan los hombres, los inmortales hombres pasan // pero inmortales.
> Cuatro son las ventanas de la Casa de la Novela: el Tiempo en las arrugas de sus revoques; la palabrita del viento en la chimenea de la cocina; el palpitar siempre presente de la agüita costera del mar del Plata, la viborita del agua trabajando sus arcos de lomo y la amplitud de cendal acuático y de horizonte del Plata con su barca calada; y la llamita del triángulo de una vela erguida, parada lejos, la eterna barquita del endeble trabajito humano buscador, que toda mirada encuentra en todo mar, trasladándose junto al horizonte donde cualquier breve velamen toca el cielo. (Macedonio: 1996, 218)

La estancia, "creada para la no-existencia" de los personajes, ocurre fuera del tiempo. Esto se traduce como: aquello que queda estático mientras el resto de la existencia sucede; mientras todo lo demás *que no queda estático* se mueve, pasa, transita. Una de las ventanas de la casa es el tiempo. El tiempo es aquello que limita, aquello que forma una frontera entre el adentro, entre el hogar de los personajes, y el afuera, la existencia. Más aún, en la *Novela de la Eterna* se narran las alteraciones que sufren los personajes al adentrarse en el tiempo; al adentrarse en ese mundo exterior a «La Novela». Además de los cambios que comienzan a introducir en *mundoreal*, los personajes *aparecen*, se superponen, se interrumpen, "Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica y física de las Cosas del Universo, y la Plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad" (*ibidem*, 85).

Para Macedonio, el punto de referencia de la no-existencia de sus personajes es la Pasión, el Ser esencial:

> En las formas tan sensuales e inocentes de Dulce-Persona se miraba el resplandor de Buenos Aires, [...], viviendo a oscuras de su destino, [...] sin noción de rumbo, por tanto con entero sentido del presente; en cambio, cuando se vive históricamente no hay más parte adonde ir la Pasión, hay esa marcha de la humanidad, que es el énfasis de la Historia; un presente de pasión, habido una vez, hace ociosa la marcha, el porvenir; la viciosa noción de marcha está sólo en el escribir histórico, no en el corazón de nadie [...] La Pasión no tiene pensamiento de situación, de tiempo, de comparaciones; hay para todos un presente igual, un continuo de presente; lo siempre vacío y siempre nada es la nunca colmable noción de Progreso. (*ibidem*, 135)

Los personajes de La Novela viven fuera de la historia, fuera del devenir histórico puesto que viven en la Pasión, la única certeza; lo absoluto. Bien leída, la teoría de la relatividad no plantea una imposibilidad de determinar absolutos. Para Einstein la velocidad de la luz es absoluta; es decir, que no hay nada que se mueva más rápido. Esto tiene una consecuencia: la relatividad todo aquello que no es absoluto, es relativo. La cuestión es qué se señala como absoluto. Para Einstein el absoluto es la luz, para Macedonio, la Pasión.

Lobotomía

El 18 de abril de 1955, Albert Einstein muere a causa de un aneurisma de aorta abdominal. Una hora y media después, el patólogo Thomas Stoltz Harvey le extrae el que fuera su cerebro y lo dona a la ciencia para investigaciones.

Cuentan los anales de la medicina, que hacia principios del siglo XX se refinaron las metodologías quirúrgicas. La cirugía, y en especial la psicocirugía, adquiere en la obra de Macedonio, una dimensión especial. La lobotomía –método perfeccionado acaso por António Egas Moniz en 1935– es un procedimiento quirúrgico mediante el cual se produce la sección de uno o más fascículos nerviosos de un lóbulo cerebral. Por los años '30, la lobotomía adquirió gran popularidad en los círculos psiquiátricos. Se lo consideraba una solución a malestares como la depresión. Sin embargo, aquellas personas que sobrevivían a la intervención quirúrgica, presentaban cambios negativos tanto en el comportamiento, como en los rasgos de la personalidad. Con el avance de la psico-medicina, la lobotomía quedó en desuso.

El cuento "Cirugía psíquica de extirpación" (Macedonio: 2014) narra un episodio de la "quizávida" de Cósimo Schmitz: un sujeto –diríamos– al cual mediante una cirugía cerebral, le han extirpado la capacidad de previsión de futuro. El personaje macedonio

es incapaz de percibir "la correlación de los hechos" (Macedonio: 2014, 41). Mediante un proceso técnico, se ha producido un cambio. Cósimo Schmitz ha sido víctima de una amputación. ¿Qué se le ha amputado? Una parte de su humanidad: le fue extirpado su sentido de futuridad.

Es difícil fechar en qué momento Macedonio escribió este cuento. Lo único que conocemos es el año de publicación. En 1941, sale "Cirugía psíquica de extirpación" en la octogésimo cuarta edición de *Proa*. Será curioso, pero en 1942, un año después de esta publicación, sale en el diario La Nación, "Funes el memorioso", de un ya no tan joven Jorge Luis Borges. Este hecho es curioso ya que Funes es un sujeto dotado por su capacidad de recordar todo (es decir, Funes tiene presente constantemente el pasado), y Cósimo Schmitz, en cambio, pierde la capacidad de prever el futuro.

El relato es, en su estructura, una cirugía del cuento: una cirugía de lo que tradicionalmente entendemos por cuento: a través de la escritura, Macedonio produce un corte sobre la superficie textual e ingresa en la hendidura, para explorar aquello que se esconde al ojo. Lo mismo sucede en *Museo de la novela*: gran parte de los 56 prólogos están dedicados a desmenuzar tanto la trama como la teoría de la novela. La misma novela se explica a sí misma. *Museo,* en este sentido, es también una cirugía. Una consecuencia de extirparle a un sujeto la previsión de futuro, es arrancarle también el pasado:

> El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado. (*ibidem*, 42)

Sin futuro, ni pasado, Cósimo Schmitz vive en un eterno presente. Como los personajes de «La novela»: Deunamor, Quizagenio, Dulce-Persona, etc. Siempre que vivan en la Pasión, viven el eterno presente. No hay muerte verdadera para la Eterna (personaje que de hecho muere en *Museo*), puesto que un personaje no puede morir. Morir, además, es algo temporal, histórico. ¿Qué es morir, entonces, sin la variante del tiempo? Los personajes de *Museo de la novela*, así como Cósimo Schmitz, han sufrido una extirpación de identidad, la cualidad de ser idénticos, pierden su mismidad y continuidad.

Esto, sin ser un inconveniente, entra en conflicto cuando *mundoreal* irrumpe en el juego. Leemos en un diálogo entre Deunamor y Presidente en la novela:

> —Deunamor: [...] sólo en cuanto al espacio y al tiempo hay lo imposible: estar y no estar al mismo tiempo en un punto, // Ocurrir y no ocurrir al mismo tiempo, // es lo único imposible. ///. En verdad no hay imposible sino lo contradictorio, es decir sin sentido. Amar y no amar es contradictorio, no amar hoy y amar mañana no lo es.
> —Presidente: Me dais la eternidad y en ella la total posibilidad, y en ella mi identidad invariable. Mas no es tal identidad la de quien no puede amar a una perfecta amante y mañana lo puede. ¿Acaso no soy otro cuando siento lo que no sentía antes? (Macedonio: 2018, 349)

Sin memoria ni previsión, los personajes viven en un embelesamiento constante, total y continuo.

> Todos los personajes –dice Macedonio– están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real. Y lo mágico de ellos, lo que nos posee y encanta de ellos, lo que tienen sólo ellos y forma su ser no es el sueño de ser, en que ávidamente se ponen. ("Novela de los personajes", *ibidem*, 39-41)

Los personajes de Macedonio son el sueño de realidad, un ensueño constante de existencia. Extirpados de su temporalidad, medio-existiendo, los personajes macedonios serán el canal a través del cual el lector creerá ser; a través de los cuales el lector creerá por un momento que existe y que hay en *mundoreal* algo así como un "yo".

Conclusiones

Ausencia, Pasión, Ensueño. Esta lectura muestra que Macedonio no fue indiferente a los *cambios* en *mundoreal*. Partiendo de la base de que los límites entre realidad y ficción son tan endebles que pasan a ser inexistentes, o bien entendiendo que la realidad es una ficción más, todo aquello que ingrese como *nuevo* en una realidad, o mundo, o ficción, puede ser tomado como un elemento más, una instancia literaria narrativa más en otra realidad, mundo o ficción. Todo *cambio* producido en un campo externo al de la literatura, adquiere en la obra de Macedonio la capacidad de devenir en literatura, ya como tema o como fondo, como estructura o materia de ficción. Aquello que en apariencia es nuevo, resulta un recurso más en el universo macedonio.

Si bien el *grosso* de los escritos macedonios tiene fundamentos metafísicos, logra, sin embargo, traducir su metafísica a una física de la no-existencia. Para ello se vale de los recursos que ofrecen las teorías y técnicas de su contexto. En este sentido las limitaciones y licencias que permite la radio como la ausencia, la distancia, la quizá no-existencia, etc., serán el sustrato de una literatura activa, que puede renovarse en el tiempo. **La ausencia, la carencia, además de ser un tema recurrente en la obra de Macedonio, es un nexo más con la radio, desde una perspectiva sustancial.** Probablemente el **lector salteado** sea una de las grandes contribuciones que Macedonio pone en juego en su obra. La esencia de la radio vive en la falta, en la separación de los sentidos, y en la separación de un locutor y un oyente.

De igual forma las teorías relativistas de Einstein son la contracara de una metafísica basada en la inmóvil Pasión. Estas teorías surten efecto en la obra escrita de Macedonio. El paralelismo se encuentra en **que la realidad resulta relativa en tanto que el hogar de la no-existencia, anclada en la Pasión, resulta "el absoluto"**. Todo lo que gira alrededor es plausible de cambio y contingencia. Tanto en *Museo* como en la *teoría de la relatividad*, se cuestiona la idea de una realidad objetiva, pero, sobre todo, se investiga la manera en que la percepción subjetiva, puede afectar la comprensión de la realidad.

Pero para lograr todo esto, debe haber un canal efectivo a través del cual llegue el lector. Este canal es el personaje extirpado de futuro y pasado, extirpado de tiempo y de historia; **un personaje que vive en el ensueño: en el presente.** Y para no caer en la literatura fantástica, Macedonio baraja las realidades: mediante una cirugía muestra cómo a un sujeto se le puede quitar su humanidad. Hace de un sujeto, un personaje.

Bibliografía

Benjamin, Walter. 2015. *Radio Benjamin*. Ed. Lecia Rosenthal. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Borges, Jorge Luis. 1993. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.

Brecht, Bertolt. 1967. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Corrales Millán, Elizabeth. 2016. «Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz: los no-existentes novelistas». *Kañina* (Universidad de Costa Rica) XL (2): 35-45.

Fernández, Macedonio. 1976. *Epistolario: obras completas 2*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Fernández, Macedonio. 1990. *Teorías*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Fernández, Macedonio. 1996. *Museo de la novela de la Eterna*. 2ª ed. Edición crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, coords. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX.

Fernández, Macedonio. 2018. *Museo de la Novela de la Eterna*. 4ta. ed. Fernando Rodríguez Lafuente, ed. Madrid: Cátedra.

Fernandez, Macedonio. 2014. "Cirugía psíquica de extirpación." En *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, de Macedonio Fernandez, 41-50. Buenos Aires: Corregidor

Gombrowicz, Witold. 2014. *Ferdydurke*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Piglia, Ricardo. 2022. *Escenas de la novela argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Piglia, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Premat, Julio. 2021. *¿Que será la vanguardia?: Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Ulanovsky, Carlos. 1995. *Días de radio. Historia de la radio argentina*. 5ta. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

Algunas reflexiones sobre la dialéctica entre alta y baja cultura en la percepción cultural y estética de García Lorca

EINAT DAVIDI[1]

Resumen: En tres momentos de la obra poética y actividad cultural de Lorca se observará la polaridad y la dialéctica entre la cultura clásica, europea, urbana y progresista y la cultura popular, entre alta y baja cultura, arte y folclore: la introducción de su ensayo programático sobre Góngora, en el que examina la historia de la poesía española como agón; el trabajo con Manuel de Falla para promover el "cante jondo" y un diálogo emblemático en *Yerma*. Más que una polaridad, se trata de una dialéctica y un grito desesperado por la unidad nacional-cultural antes de la guerra civil.

Palabras clave: Lorca, folclor, Góngora, flamenco, Yerma, Guerra Civil Española

1 Universidad de Haifa.

Introducción

La vida y obra de Federico García Lorca, uno de los más grandes poetas vanguardistas españoles, está marcada por la tensión entre la "alta" y la "baja" cultura. Tanto su biografía como su poética están incorporadas en la polaridad entre la cultura clásica, europea, urbana y progresista y la cultura popular, rural y local.

Su biografía alude a esta dualidad: se crió en una zona rural de Andalucía, pero como hijo de un hacendado acomodado fue enviado por sus padres a estudiar a Madrid, donde permaneció unos diez años en la Residencia de Estudiantes (Gibson: 1985, 229-230).

La "Residencia" era el centro de la vida cultural madrileña de esa época, una vibrante institución europea liberal que permitía la circulación de ideas innovadoras en arquitectura, música, filosofía y literatura, promovía un diálogo abierto y fructífero y acogía a intelectuales y artistas españoles, como los escritores Alfonso Reyes, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, el compositor Manuel de Falla, el filósofo José Ortega y Gasset, etc. Pilares de la alta cultura europea de la época fueron invitados a dar conferencias: Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Henri Bergson, Stravinsky, Le Corbusier, etc. Reconocida como patrimonio cultural europeo, fue el hábitat intelectual de García Lorca y allí, en estrecha amistad con otros estudiantes como Luis Buñuel y Salvador Dalí, cristalizó su concepción poética, cultural y política (Gibson: 1984, 231-234; Lahuerte: 2010, 126).

Examinaré tres momentos en la dialéctica entre alta y baja cultura, arte y folclore: la introducción de su ensayo programático sobre Góngora, en el que examina la historia de la poesía española como agón y dialéctica entre una concepción local y otra universal, baja y alta; el trabajo con Manuel de Falla para promover el "cante jondo", y un diálogo emblemático en *Yerma*.

1. La percepción de la historia de la literatura española como agón

El año 1927 fue mítico en la historia de la literatura española. García Lorca y sus amigos, un grupo de poetas vanguardistas conocido como "Generación del 27", exaltan a Luis de Góngora, poeta cordobés hermético y elitista del siglo XVII, y conmemoran el tricentenario de su muerte. García Lorca lee en la Residencia de Estudiantes un ensayo poético programático titulado "La imagen poética de don Luis de Góngora" (1926), en el cual extrae de *Soledades* (la gran obra de Góngora de 1613), su poética y la figura retórica central en ella, que es también el medio característico de expresión poética de García

Lorca: la metáfora audaz y erudita; una poética percibida como elitista ya en tiempos de Góngora, cuando su obra fue publicada, que desagradaba a lectores y poetas por el exceso de erudición y latinismos, las alusiones a la mitología y la filosofía clásicas, y el uso de una especie de lenguaje secreto de los eruditos europeos, el estilo "culterano" (Stainton: 2013, 128).

García Lorca caracteriza la historia de la poesía española como un combate entre dos grupos de poetas: por una parte "[l]os poetas llamados populares e impropiamente nacionales, y los poetas llamados propiamente cultos o cortesanos. Gentes que hacen su poesía andando los caminos o gentes que hacen su poesía sentados en su mesa, viendo los caminos a través de los vidrios emplomados de la ventana" (Lorca III: 1997, 54).

Así, ya en los albores de la poesía española, en el siglo XIII, ciertos poetas "nacionales" fueron influidos por poemas medievales en castellano o gallego, poesía oral y anónima perdida; otros poetas "eruditos" fueron influidos por la poesía francesa y provenzal.

En el siglo XV empieza la influencia del Renacimiento y el humanismo. De esta época se conserva un *Cancionero musical de palacio*, un manuscrito de poemas populares destinado a lectores aristocráticos, del que se desprende que lo popular se va refinando:

> Se oyen en las páginas hechas para ojos aristocráticos las voces de rufianes en las tabernas o de las serranas de Ávila, el romance del moro de largas barbas, dulces cantos de amigo, monótonas oraciones de ciego, el canto del caballero perdido en la espesura o la queja exquisita de la plebeya burlada. Un fino y exacto paisaje de lo pintoresco y espiritual español. (*ibidem*, 55)

El humanismo renacentista abrió los ojos a una comprensión más apropiada del espíritu humano en todas sus manifestaciones y lo popular gozó de una atención adecuada e inteligente que antes no recibía. Expresión de ello es el cultivo de poemas populares por parte de grandes músicos como Luis de Milán en Valencia (*ibidem*).

García Lorca continúa: "Una guerra franca se declaró entre los dos grupos. Cristóbal de Castillejo y Gregorio Silvestre tomaron la bandera castellanista con el amor a la tradición popular. Garcilaso, seguido del grupo más numeroso, afirmó su adhesión a lo que se llamó gusto italiano" (*ibidem*). La guerra continúa en el Siglo de Oro, en los siglos XVI-XVII. En 1609, según cuenta García Lorca, cuando Góngora escribió el "Panegírico al duque de Lerma", la confrontación alcanza nuevos niveles de atrevimiento y también humor, con Góngora y el dramaturgo Lope de Vega al frente de los dos bandos: "Tenebrosistas

y llanistas hacen un combate de sonetos animado y divertido, a veces dramático y casi siempre indecente" (*ibidem*).

Cabe señalar que el latín era la lengua internacional; el castellano-español era la lengua local que se había desarrollado a partir del latín coloquial. Pero no era sólo la lucha entre lo internacional y lo local, sino también una pugna entre el latín, la lengua antigua de los monumentos literarios, teológicos y filosóficos, y la lengua castellana, cuya literatura era mucho más joven y local.

García Lorca destaca que otra forma de presentar esta confrontación es verla como una lucha entre poetas medievalistas (Castillejo) y renacentistas o latinistas (Garcilaso). Lope de Vega toma los arcaísmos líricos de la Baja Edad Media y crea un teatro romántico de amor, aventuras y lucha, un drama de tradición nacional-local. Luis de Góngora se confronta con él:

> Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y de lo medieval para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina. Busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano. Y modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma, lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español: el barroco... Poetas que aman lo pintoresco y local, y poetas de corte. (*ibidem*, 56)

Concluye este análisis de la historia de la poética española así:

> Pero el aire ordenado y sensual que manda el Renacimiento italiano no les llega al corazón. Porque o son románticos, como Lope y Herrera, o son católicos y barrocos en sentido distinto, como Góngora y Calderón. La Geografía y el Cielo triunfan de la Biblioteca. (*ibidem*)

La última frase no debe entenderse como la victoria de la naturaleza sobre la cultura, sino como una paráfrasis de la frase anterior, es decir, tanto la geografía (el castellano popular y local) como el cielo (el barroco, la literatura nutrida por la Contrarreforma) triunfan sobre la biblioteca; unos y otros son "nacionales"; o sea, "españoles" (*ibidem*).

Por ello, este análisis tiene un aspecto netamente distinto. La tendencia a interpretar la historia de la poesía española como la historia conflictiva de dos bandos toma su

vocabulario del campo semántico de la guerra, que corresponde al paradigma de las dos Españas, característico del período anterior a la Guerra Civil. En un momento en que se abre la brecha entre la España progresista y la España conservadora, la afirmación de García Lorca puede ser oída en retrospectiva como un grito desesperado por la unidad nacional-cultural antes de la guerra civil.

2. García Lorca y el cante jondo

Un claro ejemplo de la forma en que García Lorca orienta "la luz fría de la lámpara de Roma" a los materiales folclóricos es su tratamiento del cante jondo, al que dedicó un poemario, *Poema del cante jondo* (1921), y tres ensayos: *Teoría y juego del duende* (leído en La Habana, c. 1930), *Arquitectura del cante jondo* (1931) y *El cante jondo, primitivo canto andaluz* (1922)

García Lorca no fue solo poeta y dramaturgo; también dejó su huella en la historia de la cultura española con su importante aporte a la transformación de una tradición musical popular y local en un arte internacional y en su transformación de folclore a arte. Fue muy amigo de Manuel de Falla, a quien había conocido en la célebre Residencia. Contraparte de García Lorca en el campo de la música, de Falla desarrolló una carrera de composición en París, regresó a España tras la Primera Guerra Mundial y descubrió allí los tesoros de la música folclórica. En 1922, los dos organizaron el "Concurso del cante jondo" en la Alhambra de Granada, evento en el que por primera vez se institucionalizó el flamenco (Harper: 2005, 107).

Al comienzo del acto, García Lorca leyó su ensayo "El cante jondo", que se ha convertido desde entonces en un texto clásico sobre el tema. En él se basa en los conocimientos de de Falla, quien, como muchos artistas clásicos de su tiempo, se inspiró en las artes populares y "primitivas", y trató de convertirlas en vitales. Distinguió entre el cante jondo y la música inferior, una especie de degeneración del cante jondo al que califica de "flamenco" (actualmente, un apodo general para todos los tipos). Al cante jondo pertenecen la *seguiriya* y la *soleá* (Lorca III: 1997, 34-6). Afirma que lo que convierte a estos ritmos en únicos es su origen antiguo, árabe o indio. En ellos se evidencia un rango muy corto y un ritmo de 12 tiempos con una división interna específica y asimétrica. Por otro lado, variedades populares asociadas al flamenco como la petanera, la sevillana o el tango, son evoluciones posteriores con estructuras más sencillas. Sin profundizar en la precisión histórica y las fuentes de García Lorca y de de Falla, es evidente que este texto distingue entre una fuente y una derivación, y prefiere la primera, la original.

Esta separación existe también en el ensayo "Juego y teoría del duende", esta vez entre música con duende y sin él. García Lorca toma la palabra *duende* del dialecto andaluz y trata de conceptualizarla: cuando alguien canta con una técnica excelente pero sin alma, no tiene duende (Lorca III: 1997, 150-1). Alemania tiene *musa* e Italia, *ángel*; España tiene *duende* (*ibidem*, 162); pero, a diferencia de estos, el duende "quema la sangre". Se puede cantar con voz ronca, sin aliento, sin matices, pero con duende. Describe la llegada del duende como un cambio radical de todas las formas: "Tiene frescura, la cualidad de una rosa que acaba de florecer, un milagro que produce un entusiasmo casi religioso" (*ibidem*).

Posteriormente, describe a España como la tierra de la muerte, y a la cultura española como centrada en el culto a la muerte. Una cultura en la que la muerte es un elemento omnipresente:

> En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerte que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (*ibidem*, 156)
>
> España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su cualidad de invención. (*ibidem*, 161)

Lo demuestra tanto a través de textos literarios españoles como de la corrida de toros. En esta especie de teoría cultural poética, en realidad conecta al cante jondo, la cultura española y la muerte de una manera que quedó grabada en los lectores y se convirtió en uno de los textos fundacionales de la cultura española. En realidad, convirtió a España en Andalucía. Él "andalucea" a España y transforma el folclore andaluz en un paradigma de toda la cultura española.

Es interesante que aunque expresó un enfoque conservador, romántico y místico del folclore español, que santifica la fuente y la forma "pura", en realidad contribuyó a la transformación del flamenco en "arte", porque el concurso de cantantes de cante jondo es un claro ejemplo de la conciencia que ese arte tiene de sí mismo, y también de su desconexión de su entorno natural y de su existencia como expresión artística aun desconectada de él. García Lorca intenta sacar al cante jondo de su imagen como proveniente de un medio

de alcohol, prostitución, drogas, bares oscuros llenos de humo y trata de conferirle una posición respetable y burguesa. Era una profecía autocumplida: no sólo anticipó el futuro que se avecinaba en el desarrollo del flamenco, sino que lo promocionó a través del concurso y de los textos que escribió.

Al examinar estos dos textos de García Lorca podemos identificar una doble tendencia: por un lado, rescata al flamenco y a los gitanos de la imagen del hampa y les otorga una condición respetable; por el otro, presenta las tradiciones andaluzas como la esencia de la cultura en general. Es decir, afirma que la esencia de la cultura española radica en ese elemento irracional, asesino, que "quema la sangre" y convierte lo español en andaluz, cuando la esencia de lo andaluz es lo gitano. Por lo tanto, hay un doble movimiento: equiparar un toque burgués elevando lo gitano al nivel nacional; eleva lo bajo y baja lo elevado. Desde la perspectiva de la historia de los gitanos en Europa, en ningún otro lugar se les otorgó un lugar de honor en el discurso de la identidad nacional y cultural como en España.

3. Yerma

En su creación dramática posterior, "las obras rurales" –*La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*–, se hace más explícito el aspecto sociopolítico de su poética.

Estas obras se desarrollan en el campo andaluz y, más precisamente, en el mundo de las mujeres en una sociedad rural, católica y conservadora. *Yerma* es una obra trágica sobre la mujer estéril en esa sociedad: se casó con el hombre que su padre eligió para ella, pasan los años y no tiene hijos. Es un callejón sin salida y se niega a aceptarlo como lo hace su marido.

En el nivel más visible, la obra aborda un problema en una sociedad patriarcal, que concibe la procreación y la maternidad como el principal o único papel y esencia de la mujer, y en la que la mujer estéril es superflua. Una mujer estéril confinada en la casa puede enloquecer o, como la propia Yerma marca el curso trágico al comienzo de la obra: "Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí" (Lorca II: 1997, 485).

En el segundo cuadro de la obra, Yerma conoce a una vieja gitana y le revela su situación. García Lorca no dice explícitamente que se trata de una gitana, sino que la llama "pagana", es decir, fuera de la moral cristiana, y cuando Yerma le pregunta: "¿Usted vive al otro lado del río?" (el sitio de los gitanos), ella asiente (*ibidem*, 487). Yerma le pregunta "¿Por qué estoy yo seca?" (*ibidem*) y la vieja insinúa que la esterilidad no es necesariamente

literal, sino simbólica. La mujer estéril no conoce sus deseos, está sexualmente negada, la sexualidad tiene la función de procreación, y nada más: "Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo" (*ibidem*, 489).

La centralidad del personaje de la vieja se evidencia cuando aparece nuevamente al final de la obra, en el clímax dramático, poco antes de que la mente de Yerma se desquicie y asesine a su marido. La encuentra en una especie de fiesta, un lugar de peregrinación para mujeres que intentan concebir o solteras que buscan pareja. Como señala la vieja, todo lo que debe hacer es ir al otro lado del río, y le ofrece a su hijo y la protección de su familia. Le dice: "Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa" (*ibidem*, 523). Y Yerma le responde: "El agua no se puede volver atrás, ni la luna llena sale a mediodía" (*ibidem*). Esta es la esencia del conservadurismo: la norma social se entiende como parte de las leyes naturales.

La cercanía entre la obstinada negativa de Yerma a ajustarse a las convenciones de la sociedad y así llevar un bálsamo a su angustia, hasta el trágico final con el asesinato de su marido en un momento de locura, no es casual. Este frenesí asesino es una consecuencia de su negativa a cruzar el río. La sociedad conservadora se consume a sí misma y convierte a la mujer buena y obediente en asesina. Yerma se niega a cruzar el río, termina cruzando una frontera mucho más espinosa y se une al grupo maldito de Medea.

Para intentar dar a Yerma una lección de liberalismo, progresismo y feminismo moderno, García Lorca no recurre a una figura del mundo urbano, progresista, de Barcelona o de Madrid, ni a una mujer más joven que llevará el pregón del liberalismo al atrasado pueblo andaluz y a la Yerma ciega e ignorante; la vieja gitana es un indicio de una posibilidad diferente.

Es decir, pone el mensaje liberal en boca de una gitana vieja del "otro lado del río", lo destila precisamente de la cosmovisión aparentemente primitiva, precultural y subcultural. Es un ejemplo de cómo utiliza la cultura "baja" o primitiva en su concepción progresista.

Más que cualquier otro poeta de vanguardia, su poesía ya era muy apreciada por la crítica y los lectores desde el momento de su publicación. Sin embargo, como Góngora y como Yerma, acabó su vida en una soledad escalofriante: fue fusilado por los rebeldes fascistas y se desconoce su lugar de entierro. La España rural donde nació, flamenca y conservadora, derrotó a la España progresista y permitió que Franco gobernara hasta mediados de los años setenta. Sin embargo, en las últimas décadas la poesía de García

Lorca es alabada como un milagro precisamente por la comunidad flamenca andaluza. El *Poema del cante jondo*, así como otros textos, ingresan cada vez más al canon generalmente cerrado de este arte, y gozan de numerosas melodías y versiones.[2] La entrada de textos de los años veinte y treinta en el canon lírico del flamenco es un fenómeno singular y digno de mención. Sus poemas han sido aceptados por los críticos internacionales como parte de la vanguardia. Pero asombrosamente, y esto no lo logró ningún creador vanguardista, también fueron adoptados por esa sociedad y esa cultura populares que citara "a la luz fría de la lámpara de Roma".

De esta forma, García Lorca consiguió convertirse no sólo en mártir de la república derrotada, sino también en el símbolo de una España reconciliada.

Bibliografía

García Lorca, Federico, *Obras Completas II*, ed. Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 1997.

García Lorca, Federico, *Obras Completas III*, ed. Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 1997.

García Lorca, Federico. *Tres poemas cantados* (accedidos 15-1-2024):

https://www.youtube.com/watch?v=NylMkrFkCEY

https://www.youtube.com/watch?v=vx5CW0Vyvi8&list=PLKU0JcR4OA8T-NRGvwhF64Sz7cnYfYUtFP

https://www.youtube.com/watch?v=-QqrmEtbK98

Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, *1. De Fuente Vaquero a Nueva York (1898-1929)*, segunda edición, Colección 80, Grijalbo, Barcelona 1985.

Harper, Nancy Lee, *Manuel de Falla, his Life and Music*, Scarecrow Press, Oxfors, 2005

Lahuerta, Juan José, *Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010.

Stainton, Leslie, *Lorca – a Dream of Life*, Bloomsbury, London, 2013.

2 Ver en la bibliografía enlaces a tres ejemplos de poemas cantados de García Lorca.

La gran sultana y sus mundos posibles

RUTH FINE[1]

Resumen: El presente trabajo tiene como objeto de estudio la comedia cervantina *La gran sultana*, obra compleja, que desafía tanto presupuestos histórico-sociales como también muchos otros de carácter estético y aun ético.

Palabras clave: *La gran sultana*, Cervantes, *Libro de Ester*, mundos posibles

1 Universidad Hebrea de Jerisalén. Esta investigación fue realizada con el apoyo de THE ISRAEL SCIENCE FOUNDATION (grant No. 2991/21).

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la comedia cervantina *La gran sultana*, obra compleja, que desafía tanto presupuestos histórico-sociales como también muchos otros de carácter estético y aun ético.

Adoptando el tan citado predicamento borgeano,[2] es posible hallar en el discurso crítico contemporáneo a importantes precursores de Cervantes. Estimo que entre dichos precursores se encuentra el crítico checo Doležel, quien en su ensayo "Mímesis y mundos posibles" (1997) presenta un modelo teórico que anticipa la concepción de la ficción identificable en *La gran sultana*. Como es sabido, Doležel propone un modelo según el cual el constructo ficcional constituye una entidad autónoma que no representa ni depende de referentes del mundo extratextual. Esta entidad o mundo posible comparte un mismo nivel ontológico con el mundo real. No obstante, se diferencia de este último en su realización, en la medida en que cada mundo ficticio existe de modo embrionario, como posibilidad, hasta que un lector le brinda existencia.

Doležel plantea una serie de reglas generales para los mundos posibles. Una de ellas es la que señala que la serie de mundos posibles es indefinida y de variedad máxima. Ningún mundo ficcional se completa en el texto que lo convoca y, de hecho, no necesita ser completado textualmente, puesto que todo texto literario omite más de lo que esclarece, es decir, su mundo se conoce sólo parcialmente, siendo siempre más amplio el campo de lo posible que el de lo certero.

Finalmente, Doležel estima que los enunciados literarios son verdaderos porque dicen una verdad del mundo al que se refieren. Por su parte, Umberto Eco (2000) estima la ficción ya no como mundo sino como universo constituido por una constelación de mundos posibles en el que la producción de dichos mundos es incesante, aspecto patentizado en la obra de Cervantes, como fuera demostrado por Gerber (2018) en su estudio sobre la reproducción en el *Quijote*.

Un segundo marco teórico al que aludiré en el presente estudio es el desarrollado en mi investigación sobre la obra de Cervantes: la teoría del cruce, según la cual, la figura del cruce sería la rectora en la ficción cervantina. Dicha figura se halla fundada en un juego constante de transposición de diferentes codificaciones, niveles narrativos, campos semánticos y otros; una literatura que se construye a partir de la articulación de voces, culturas y cosmovisiones diferentes (Fine: 2007).

2 "El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". (Borges: 1972, 710).

Quiero sugerir aquí que la representación de los mundos posibles en nuestra comedia –y en el universo cervantino en general– estaría invitando a una lectura meta-poética, en tanto manifestación de una estética de cruce. Así, las múltiples y supuestas imposibilidades y superposiciones identificables en *La gran sultana* se insinúan como agentes de una suspensión o transgresión de límites, es decir, como una expresión de una paradoja, algo que es "lo uno y lo otro a la vez", o bien, como "ni lo uno ni lo otro". Y es precisamente en este sentido que la comedia suscita un especial interés, ya que permite el acercamiento no sólo a un universo pluricultural, pluri- y trans-genérico, poblado por identidades paradójicas tales como sultanas cristianas, musulmanes conversos ateos, hombres poseedores de seducción femenina, y muchos otros cruces que pueblan esta pieza, sino también a la ficción como constructo. Puesto que el cruce es también un movimiento indudablemente paradójico, inscripto no en la exclusión sino en lo indecidible, configurando así una dinámica de no-clausura reconocible en la *intentio operis* cervantina. Más aún, me atrevo a proponer que el cruce constituye un posicionamiento no sólo estético sino también ético, aspecto al que me referiré en las conclusiones.

La gran sultana y su diversidad interpretativa

La gran sultana ha sido objeto de numerosas y diversas interpretaciones. Ello no resulta sorprendente dado el planteamiento tan controvertido e inusual de la pieza: el matrimonio (feliz) de una cristiana devota con el Gran Turco, el cual plantea un dilema moral y religioso en apariencia insoluble (Hegyi: 1998). Resulta asimismo sorprendente el espíritu de supuesta tolerancia respecto de tal dilema, muy diferente de aquel que permea en otros textos de cautivos cervantinos, hecho que algunos críticos atribuyen a que el marco espacial –Constantinopla–, no fue conocido por el autor, lo que posibilitó una observación más distanciada respecto del sufrimiento del cautiverio.

La comedia ha sido desestimada por una parte de la crítica por su falta de simetría estructural, su versificación múltiple y caótica, las complicaciones argumentales no siempre entrelazadas, la ausencia de un verdadero antagonista y la abundancia de personajes (29 en total), de los cuales sólo nueve son verdaderamente centrales, por sólo mencionar algunos aspectos problemáticos. En especial, destaca la apertura de las tramas, puesto que no es posible hablar de un verdadero cierre. Así como sucede con Zoraida y el cautivo en

el *Quijote*, la obra concluye con un inquietante blanco que nunca halla respuesta: ¿cómo seguirá esta historia pseudo-amorosa entre un musulmán y una católica? El "vivieron felices" no parece tener cabida aquí. Y así, la clausura se presenta como la última de las máscaras de una obra que plantea un juego incesante de ocultamientos y desocultamientos, de identidades conflictivas y engañosas, de paradojas irresolubles.

Por su parte, en el espectro de interpretaciones que sí valoran la comedia, hallamos las que buscan ratificar su historicidad y con ella su verosimilitud, como la de Ottmar Hegyi; las que justifican dicha verosimilitud a partir de parámetros contemporáneos, como defiende Gómez Canseco (2010), quien señala la correspondencia de la comedia con el probabilismo casuístico, considerándola ejemplo de un "caso de conciencia" que debe ser resuelto satisfactoriamente desde una perspectiva ética y doctrinaria. Y en el otro extremo, la lectura muy diferente de Anderson (1993), fundada en teorías junguianas y psicoanalíticas, quien lúcidamente reconoce en la acción de la comedia una multiplicidad de isotopías, personajes y escenarios contrastados y subversivos, a través de los cuales el autor cuestiona y aun transforma normatividades sexuales, morales y religiosas.

El *Libro de Ester* y *La gran sultana*: un caso de trans-ficcionalidad

A lo largo de varios de mis trabajos he defendido la presencia y recreación de la Biblia en la obra de Cervantes, en tanto testimonio de un paradigma que permea en la conciencia del período y en sus manifestaciones artísticas (Fine: 2014). *La gran sultana* constituye un ejemplo destacado de tal comportamiento, al convocar, en mi opinión, al Libro de Ester como uno de los múltiples referentes de la comedia cervantina en cuestión.

Recordemos que el *Libro de Ester* es un texto veterotestamentario breve, el cual ha tenido una accidentada y conflictiva trayectoria: tal como la comedia cervantina que nos ocupa, fue cuestionado desde una perspectiva religiosa, histórica y constructiva, atribuyéndosele muchas veces el carácter de libro "extraño". Desde la perspectiva asumida en mis estudios, el paralelo argumental, tipológico e ideológico entre la comedia *La gran sultana y* el texto bíblico, en lo que respecta al desarrollo de la trama, la caracterización de los personajes protagónicos, el nivel simbólico y retórico, resulta significativo (Fine: 2004). Por sobre todo ello, destaca en este libro la dinámica de cruce y su carácter de universo ficticio que esconde el germen de otros muchos mundos posibles.

Este libro bíblico es poseedor de núcleos temáticos configuradores de una identidad colectiva: la supervivencia en el cautiverio diaspórico, tras superar la amenaza de aniquilación producto del odio al "otro"; la salvación, gracias a la eficaz acción de un individuo, en este caso una mujer, y como consecuencia de ello, la continuidad del ejercicio de la fe en un medio ajeno y hostil; la perpetuación de la memoria de este evento a partir la instauración de una festividad, la de *Purim*. Tal como sucede con *La gran sultana*, a pesar de esta explícita inserción histórica, el *Libro de Ester* oscila entre la leyenda y la historia. Indudablemente se trata relatos de milagros, pero no de índole sobrenatural, sino producto de la providencial concatenación de sucesos y de sus consecuencias.

El paralelo más evidente entre los dos textos es el argumental. Tal como el *Libro de Ester*, la comedia cervantina despliega la historia de una mujer hermosa y cautiva en tierra de enemigos, quien, gracias a su gran belleza, pero no menos debido a su discreción y valentía, logra alcanzar el puesto social más alto al que una mujer puede aspirar y se transforma en la cónyuge oficial del monarca y en reina. Gracias a esta posición privilegiada, la nueva soberana logrará salvar a sus compatriotas en peligro y, asimismo, logrará preservar su identidad nacional y religiosa, convirtiéndose así en heroína para su pueblo.

Ambas protagonistas dan el nombre a las obras y son las que conducen la trama, sobresaliendo por su hermosura, la cual no es sino el reflejo de la virtud interior. Resulta similar también la conciencia por parte de las mismas de la fuerza de dicha hermosura y del efecto que la misma ejerce en los reyes, de quienes esperan y logran, gracias a su belleza, la obtención de determinados beneficios. Ninguna de las heroínas teme arriesgar su vida y enfrentarse con la muerte. Ninguna, asimismo, reniega de su origen ni de su fe; todo lo contrario: sus acciones conducirán a la reafirmación de dicha pertenencia, si bien Ester, por orden de Mardoqueo, no revela inicialmente su origen (II: 10: "Ester no declaró cuál era su pueblo ni su parentela"[3]); Catalina de Oviedo, en cambio, recalca una y otra vez cuál es su nación y religión, a pesar de que su padre le recrimina esta falta no cometida. Vemos que la problemática de la pertenencia a una nación diferente es la crucial para ambas heroínas y, más importante aún, el dilema que el exigido cruce o la doble pertenencia les impone es resuelto no con la elección y la renuncia, sino con la aceptación de dicha paradoja: consagrarse como una reina persa judía, llegar a ser una sultana católica.

Tal como anticipara, ambos textos remiten desde su apertura a un referente

3 Las citas de la Biblia corresponden a la edición *Santa Biblia* 1995.

histórico que les otorga verosimilitud. En lo que al *Libro de Ester* atañe, si bien la exactitud histórica ha sido debatida por muchos, no hay duda de que la intencionalidad textual pretende brindarle al texto una apariencia de crónica y, asimismo, que el autor era un buen conocedor del contexto de la corte persa en el período. Por su parte, las precisiones respecto de la Constantinopla otomana y el marco histórico representados en *La gran sultana* han sido ampliamente comprobados por Ottmar Heggi (1998). Por otro lado, la clausura de ambas obras menciona la perpetuación de los hechos a través de su relato por escrito: tal es la intención de Madrigal, futuro autor de la comedia, y del narrador del *Libro de Ester* (IX: 32: "El mandamiento de Ester confirmó estas celebraciones acerca de Purim, y ello fue registrado en un libro").

Deseo mencionar una marca caracterizadora de la intertextualidad bíblica cervantina: su comportamiento irónico, desde ya, sólo captable por los entendidos (así la "bendición" de Madrigal a Catalina: "cual Raquel, fecunda seas" (Cervantes: 1995, v. 2868)[4] siendo Raquel estéril y sólo con gran dificultad habiendo podido tener dos hijos).

No obstante, la consideración del *Libro de Ester* como uno de los posibles hipotextos de esta compleja comedia no se limita a la intertextualidad o reescritura bíblica, sino que ofrece un eficaz marco interpretativo para el análisis de *La gran sultana*, a lo que me referiré a continuación.

Un carnaval de ascensos, descensos e inversiones

Es importante enfatizar el espíritu carnavalesco que domina en ambos textos: se trata de un mundo al revés, de pronunciadas inversiones sociales y religiosas (p.ej. la cultura judía parece amalgamarse con la pagana), de clima festivo (banquetes, vino, festejos). El *Libro de Ester* presenta un mundo de inversiones extremas, de ascensos y descensos casi inverosímiles, con una clausura festiva y exultante, que celebra el triunfo de los débiles y oprimidos. Tal dinámica es la que prevalece también, sin duda, en *La gran sultana*: la cautiva cristiana convertida en reina constituye la inversión primordial de la obra, en función de la cual se sucederán una serie de inversiones que van desde el astuto fingimiento del oficio y de la maestría, como es el caso de Madrigal, hasta el disfraz que oculta el género, en el caso

4 A partir de aquí, todas las citas de *La gran sultana* corresponden a la edición de 1995, 465-564 y sólo se indicará el número de versos.

de Lamberto. La crítica ha subrayado una y otra vez esta atmósfera de mundo invertido que envuelve la pieza cervantina y posiblita lo impensable e inverosímil. Hernández Araico (1994), por ejemplo, habla de un mundo al revés, en el que se rompen las distinciones religiosas y sexuales hasta lograr una despolarización de los valores tradicionalmente contradictorios. Ni siquiera el vino, tan presente en la versión bíblica, se halla ausente en la comedia de Cervantes, y es mencionado como parte del festejo final.

Desde un ángulo constructivo, el *Libro de Ester* y *La gran sultana* se mueven a partir de paralelismos y contrastes: el ayuno sigue al banquete; la horca destinada a Mardoqueo se transforma en la horca en donde se ejecuta a Amán; el día estipulado para la masacre del pueblo hebreo se transforma en la fiesta de su salvación, etc. Este mismo movimiento es el que registra la comedia cervantina: la amenaza de muerte se desplaza hacia la salvación de los cristianos, la atmósfera opresiva del cautiverio concluye con el espíritu festivo liderado por el gracioso.

La dinámica oscilante se manifiesta en *La gran sultana* incluso en campos semánticos circunscriptos, como el de los judíos. En efecto, la presente comedia cervantina es una de las obras del autor en que la presencia de judíos es más abundante. Volveremos a encontrar en ella, como en *Los baños de Argel*, el contrapunto gracioso-judío, esta vez encarnado en el personaje de Madrigal. La singularidad de esta obra está constituida por la voz que se le otorga al judío, y desde ya, su libertad de acción, puesto que no se limitará a recibir el insulto de "perro", sino que lo devolverá a su vez al enemigo cristiano, quien ha profanado su olla con tocino.

Lejos de una humillada resignación, los judíos manifiestan aquí una franca oposición, y la voz del judío se deja oír desafiante: "¡El Dío te maldiga y te confunda! / ¡Jamás la libertad amada alcances!" (vv. 427-428). Encontramos, asimismo, otras marcas textuales que resquebrajan el estereotipo: la mención del médico judío Sedequías –poseedor de un nombre–, doctor de la corte que salva a la protagonista, el alojamiento de su padre en la judería local, el vestido de la sultana, comprado por judíos. Todo ello adquiere el valor de un "suplemento" en función del cual el estereotipo es problematizado. Más y más ejemplos contrastivos.

Sin duda, destaca la conjunción de opuestos que caracteriza a las protagonistas femeninas: ambas son transgresoras-salvadoras, y justamente por ello se convertirán en heroínas nacionales. En tal sentido, la pieza de Cervantes recupera un blanco primordial en el texto bíblico veterotestamentario. Me refiero al conflicto en el que se debate la heroína ante el matrimonio con un infiel. Ester, en su plegaria ante Dios, afirma aborrecer el compartir

el lecho con un extranjero, un no circunciso (XIV: 15). Este sintagma es amplificado y subrayado en *La gran sultana*, hasta convertirse en uno de los núcleos generadores de la acción. En efecto, es el conflicto por el que atraviesa Catalina al ser solicitada por el Gran Turco y tener que someterse a un matrimonio mixto lo que la atormentará a lo largo de la comedia y la enfrentará con su padre (ver, especialmente, los vv. 732-768 y 1110-1156). Por su parte, el sultán no permanecerá ajeno a la problematicidad del matrimonio mixto, si bien lo resolverá de modo expeditivo y fácil, sin mayores rastros de un cuestionamiento de conciencia: "si ya no fuese el de hacer que con la sangre otomana mezcle la tuya cristiana para darle mayor ser […]. No habrá descubierto el sol, en cuanto ciñe y rodea, no, quien pase, que igual sea a un otomano español" (vv. 1207-1217). En tal sentido, la comedia cervantina constituye una *amplificatio* del núcleo temático bíblico.

Un último ejemplo de la dinámica oscilante y de cruce corresponde a la dupla tolerancia/intolerancia, especularmente dramatizada en la obra de Cervantes en el enfrentamiento entre musulmanes y cristianos, así como de cristianos y judíos, respectivamente. La supuesta tolerancia que postularía la comedia, ha sido objeto de debate en la crítica (Pedraza Jiménez: 1998, Jurado Santos: 1997, Kanellos: 1975). Esta misma esencia paradójica e indecidible es parte integral del *Libro de Ester*, como fuera notado anteriormente, hecho que provocó su cuestionamiento no sólo por parte de la exégesis judía sino también de la protestante.

Y es que en *La gran sultana* como también en el *Libro de Ester* es posible reconocer un subtexto primordial y éste no es otro sino el de la conversión, figura de cruce por excelencia, inserta en contradicciones que no se resuelven y que tal vez no deban ser resueltas, puesto que Cervantes reconoce y admite la heterogeneidad del fenómeno de la conversión. Al respecto se pregunta Juan Diego Vila: "¿Es un rasgo ignorado de los conversos el no ser siempre iguales a sí mismos, el perder la disposición a la permanencia que garantice la individuación?" (Vila: 2013, 130). Veamos la respuesta de Cervantes en nuestra comedia.

En torno a las conversiones

En el universo literario cervantino se perfila un amplio espectro de conversiones, entendidas estas como transformaciones identitarias: conversiones permanentes, temporarias, auténticas, falsas, figuradas o literales, voluntarias y también impuestas. En tal sentido, *La*

gran sultana constituye una obra paradigmática. Así, a lo largo de *La gran sultana* se hallan diseminadas marcas textuales directa o indirectamente relacionadas con la problemática de la conversión religiosa. En efecto, es posible identificar múltiples referencias y alusiones adscriptas a dicho paradigma: tal es el caso de la mención de conversiones puntuales (la de Salec, Roberto, Mamí) o las falsas y temporarias, como la de Lamberto y Clara.

Como es sabido, los diversos referentes extratextuales e intertextuales de esta comedia cervantina de cautivos –los amores entre Murad III y una mujer de origen cristiano, o la pasión del Gran Turco por una cristiana, presente en ciertos *novellieri*–, contienen ya referencias a cruces y dilemas religiosos. Esta temática queda patentizada en nuestra comedia: la protagonista, Catalina, es la *no conversa* por excelencia: aquella que no reniega de su origen ni de su fe; contrariamente, sus acciones conducirán a la reafirmación de su pertenencia, recalcando una y otra vez cuál es su nación y religión, si bien, como ya fuera señalado, su padre le recriminará esta falta no cometida. Es en este sentido que representa la inversión de la Zoraida del *Quijote.* Cervantes parece insinuarlo al indicar que éste era el nombre que se le había otorgado en el cautiverio ("En Zoraida el Catalina,/ su dulce nombre, /quisieron trocarle;/ mas nunca quiso,/ ni el sobrenombre de Oviedo", vv. 2311-2314).

Asimismo, la fe cristiana es la que la sostiene en sus momentos de desesperación. La Lela Marién a la que clamaban por protección las conversas moriscas del *Quijote* es a la que acude Catalina, para que la sostenga en su fidelidad a la religión de origen: "¡Virgen, que el sol más bella; / Madre de Dios, que es toda tu alabanza;/ del mar del mundo estrella […] dadme, Señora, el bien que no merezco" (vv. 1721-1736).

Cervantes pide mirar a Catalina, la no conversa ideal, en el espejo invertido de una conversión voluntariamente elegida por aquellas conversas socialmente no deseadas, Zoraida y Ricota. Me refiero al ya mencionado conflicto en el que se debate la heroína ante el matrimonio con un infiel, amplificado y subrayado en *La gran Sultana* hasta convertirse en uno de los núcleos generadores de la acción. Verdaderamente curioso es final el de *La gran sultana*: un matrimonio mixto sin la exigencia de la conversión. En este espejo pide ser mirado, entre otros, nuestro capitán cautivo, tan preocupado por la conversión de éxito incierto de su Zoraida.

Y en tal trasfondo, otros conversos paradigmáticos, los renegados, también tienen una aparición protagónica en *La gran sultana*. Más aun, significativamente, son ellos los que abren y cierran la comedia, en tanto expresión de la ambigüedad identitaria. Así Salec, que declara que no cree en ninguna religión, provocando a su amigo cristiano Roberto

a decir que es un fino ateísta. Sin embargo, renegado y mal converso, promete y cumple ayudando a Roberto a encontrar a su amigo Lamberto. En esta comedia carnavalesca, hay buenos conversos al islam y musulmanes que admiten casarse con no conversas. Más y más espejos invertidos, que hallan otra manifestación peculiar en los conversos renegados, tan abundantes en la creación cervantina.

Ciertamente, una categoría especialmente diseminada por el gran libro cervantino es la de los más despreciados apóstatas, los cristianos conversos al islam, los renegados. Como sabemos, el enclave otomano constituía un espacio perturbador, no sólo por la guerra del corso, sino también porque en esa región se apreciaban rasgos de un tipo de sociedad de la que España ya se había deshecho, una sociedad que a causa de su diversidad étnica admitía una cierta tolerancia religiosa. Ante este trasfondo, los renegados aparecen no sólo como figuras ejemplares de una moderna circulación de identidades, en el sentido empleado por Greenblatt (1993), sino también como representantes de una zona de interacción cultural para los que ya no había espacio en el nuevo orden ibérico.

El universo textual cervantino condensa la ambivalencia de las historias de renegados, revelando la movilidad social que abría el imperio otomano a cambio de la conversión. Así se evidencia la porosidad en las fronteras del fenómeno de los conversos renegados: la ligereza con la que se podía llevar a cabo la transgresión (con un simple acto de habla) ofrece un notorio contraste respecto del *character indelibilis* del sacramento del bautismo, marca que hace de la Iglesia Católica una comunidad que no se puede abandonar (pero tampoco entrar en ella por completo). Importa tener presente que el renegado, quien rechaza voluntariamente la promesa de salvación instaurada por el bautismo (y es en eso, precisamente, en lo que consiste su negación), constituye la figura de una paradoja desde un punto de vista dogmático, pues niega aquello que no puede negarse, y en tal sentido, encarna el espejo invertido del converso de moro o de judío: estos últimos no pueden ser aceptados plenamente en su condición de cristianos, a pesar del bautismo, en tanto que los renegados no pueden dejar de serlo, debido a él. Este es el rostro bifronte de la conversión.

Cervantes rescata en sus obras esta vertiginosa movilidad. Cervantinamente, el espectro de renegados revela que este fenómeno estaba lejos de ser uniforme y monolítico: sus varias manifestaciones literarias contrastan entre sí de modo significativo. Y esta multiplicidad viene a confirmar el contrapunto que se despliega a lo largo del universo cervantino.

"-Veo veo. -¿Qué ves? -Una cosa, maravillosa"

La gran sultana nos introduce en una estructura en profundidad vertiginosa, en la que un mundo posible incluye especularmente a otro, ya sea por similitud o por contraste. Recordemos que Cervantes publica las ocho comedias y ocho entremeses sin que estos hayan sido nunca representados. En la *Adjunta al Parnaso* afirma: "Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares" (1995, 1350).

Cervantes invita a sus receptores a la lectura del texto teatral, absolutamente consciente de las ventajas que esta lectura acarrea y, asimismo, consciente de que se trata de un doble ejercicio por parte del lector: el ejercicio de la lectura que, a su vez, debe imaginar y reconstruir la situación dramática. Es éste un primer umbral en la dinámica ficcional de creación de mundos posibles: el lector de la pieza teatral debe imaginar/crear/configurar mentalmente la situación dramática con todos sus componentes, apoyado por las didascalias (entrada y salida de un personaje, objetos escenográficos, etc.).

A su vez, dentro de ese umbral emerge otro, en el proceso de recreación imaginativa: el exigido por el marco teatral propiamente dicho, fuertemente convencional, que reclama de los espectadores el hacer caso omiso del artificio y, al levantarse el telón concreto o figurado, cruzar al mundo posible del espectáculo, suspendiendo la incredulidad, y sometiéndose a la admiración, que es reiterada insistentemente en la apertura de la comedia, como una certera anticipación de lo que está por desarrollarse: "admiración / y gusto y asombro dan" (vv. 58-59), dice Roberto.

A estos dos primeros umbrales seguirá la serie interna de mundos posibles de la pieza. Recordemos que la comedia se abre desde el posicionamiento de dos espectadores: los renegados Roberto y Salec, quienes actúan como observadores de otro espectáculo: el de la fastuosa administración de justicia por parte del Gran Turco: "ROBERTO: Cosas he visto aquí / que de admirables pueden / al más gallardo entendimiento suspender. / SALEC: Verás otras más notables" (vv. 25-28). Y en efecto, la promesa de Salec, cuyo destinatario múltiple es el lector-público-personaje, se cumple con generosidad: los personajes serán sometidos a esta sucesión de mundos posibles provocadores de admiración, ya sea representados en escena (la entrada en el harén del Gran Turco y su reacción ante la belleza de Catalina), ya sea evocados a partir de una narración (mundo posible que se abre con la primera metadiégesis sobre Clara y Lamberto narrada por Roberto o con la de Mamí

respecto del desmayo del padre de Catalina), pero en mayor grado, imaginados, como sucede a partir de las invenciones ficticias de Madrigal: "Si de bien tendrás memoria,/ porque no es posible menos,/ de aquel sabio cuyo nombre/ fue Apolonio Tianeo […] Y aquel valiente elefante/ del Gran Señor, yo me ofrezco/ de hacerle hablar en diez años/ distintamente turquesco" (vv. 874-945); el relato explicativo de Zelinda/Lamberto sobre su extraña metamorfosis de mujer a hombre: "Siendo niña,/ a un varón sabio/ oí decir las excelencias/ y mejoras que tenía/ el hombre más que la hembra;/ desde allí me aficioné/ a ser varón, de manera/ que le pedí esta merced/ al Cielo con asistencia./ Cristiana me la negó,/ y mora no me la niega" (vv. 2725-2734); la ficción narrada por Catalina sobre sus falsos celos; o el romance cantado por Madrigal.

En efecto, ya desde el mismo título se despierta la curiosidad del público ante "la posible imposibilidad": una sultana cristiana (y más aún montañesa, de las tan puras cristiano-viejas tierras de Asturias). Cervantinamente, la alternancia de los datos históricos y geográficos verosímiles con el entramado de paradojas, atenúa el efecto perturbador de la densidad paradójica: es éste otro de los rasgos caracterizadores de la poética cervantina.

A esta cadena inagotable de mundos posibles, tal como nos ha habituado el *Quijote*, la concepción de la ficción cervantina potencia la construcción en abismo de la enunciación: múltiples espectadores-narradores-actores partícipes de una danza gozosa y vertiginosa de producción de ficciones. Se trata de un recurso cuyos alcances no son sólo autorreflexivos –aspecto fundamental de la poética cervantina–, sino que también conducen a la elisión permanente de los límites entre la ficción y la realidad. Esta elisión o cuestionamiento tiene sus raíces en la predilección del autor por la lúdica presentación de un universo paradójico.

La comedia cervantina se presenta en su espectro polifónico y cada una de sus manifestaciones ofrece de modo embrionario la apertura de un mundo posible: por ella transitan renegados, turcos, alárabes, cristianos, persas, judíos, moros, transilvanos. Identidades cruzadas que no pueden delimitarse ¿Quién es quién en esta danza polifacética y de ocultamientos?: ¿renegados falsos o verdaderos?, ¿musulmana o católica?, ¿embajador o espía?, ¿griego o transilvano?, ¿hidalgo cautivo o padre vengativo? Y el vértigo no es solo el de la identidad religiosa sino también el del género: ¿mujeres que son hombres?, ¿bellos y seductores garzones?, ¿varones de belleza femenina? Y desde ya, también destaca la confusión lingüística: "Puesto que nunca la sepas/ no tienes de qué haber miedo: /aquí todo es confusión/, y todos nos entendemos/ con una lengua mezclada/ que ignoramos y sabemos" (vv. 176-181), potenciada esta última por el cruce con la animalia: pájaros que

hablan el lenguaje humano y elefantes que aprenden idiomas:

CADÍ: Español, ¿has comenzado
a enseñar al elefante?
MADRIGAL: Sí; y está muy adelante:
cuatro liciones le he dado.
CADÍ: ¿En qué lengua?
MADRIGAL: En vizcaína,
que es lengua que se averigua
que lleva el lauro de antigua
a la etiopía y abisina.
CADÍ: Paréceme lengua extraña.
¿Dónde se usa?
MADRIGAL: En Vizcaya.
CADÍ: ¿Y es Vizcaya...?
MADRIGAL: Allá en la raya
de Navarra, junto a España.
CADÍ: Esta lengua de valor
por su antigüedad es sola;
enséñale la española,
que la entendemos mejor.
MADRIGAL: De aquéllas que son más graves,
le diré las que supiere,
y él tome la que quisiere.
CADÍ: ¿Y cuáles son las que sabes?
MADRIGAL: La jerigonza de ciegos,
la bergamasca de Italia,
la gascona de la Galia
y la antigua de los griegos (vv. 1526-1549)

Todo es admisible en este universo de mundos posibles. Y en el marco de las paradojas, el travestismo tanto masculino como femenino analizado por Anderson constituye el signo de una paradoja de género exaltada gozosamente por el texto: la elección de ser sin dejar de ser, el cruce y su posible retorno vividos sin el escándalo social.

El cierre de la comedia en boca de Rustán, cuyos ecos quijotescos son inconfundibles, entroniza el cruce paradójico, al declarar:

> Alzad la voz, muchachos; viva a voces/ la gran sultana doña Catalina,/ gran sultana y cristiana, gloria y honra/ de sus pequeños y cristianos años,/ honor de su nación y de su patria,/ a quien Dios de tal modo sus deseos/ encamine, por justos y por santos,/ que de su libertad y su memoria/ se haga nueva **y verdadera historia.** (vv. 2957-2963. El énfasis es mío)

Ciertamente, la historia verdadera es, como en el *Quijote*, la del mundo de la ficción, mundo posible y por ello, verdadero.

La clausura es circular y ofrece un último mundo posible, el declaradamente literario y teatral. Así la pieza se auto-incluye, cobrando absoluta autonomía como mundo posible:

> Por el camino/ te diré maravillas. Ven, que muero/ por verme ya en Madrid hacer corrillos/ de gente que pregunte: "¿Cómo es esto?/ Diga, señor cautivo, por su vida:/ ¿es verdad que se llama la Sultana/ que hoy reina en la Turquía, Catalina,/ y que es cristiana, y tiene don y todo,/ y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?"/ ¡Oh! ¡Qué de cosas les diré! Y aun pienso,/ pues tengo ya el camino medio andado,/ siendo poeta, hacerme comediante/ y componer la historia desta niña/ sin discrepar de la verdad un punto,/ representado el mismo personaje/ allá que hago aquí. (vv. 2908-2923)

A modo de conclusión

El breve recorrido propuesto en estas reflexiones, basado en una acotada selección de ejemplos, configura un complejo juego de espejos invertidos en los que se reflejan cruces, inversiones y conversiones. Se trata de una danza vertiginosa que vista desde sus matices, contrastes y paralelos constituye un llamado a la reflexión y a la revisión de los procesos de transformación identitaria al que se vieron sometidos individuos y colectivos en los siglos áureos: las transformaciones forzadas, las falsas, las sinceras, las ambiguas o las idealizadas e inverosímiles. El interés de Cervantes por esta dinámica heterogénea parece innegable, y

al presentarla a partir de un juego contrapuntístico, permanece fiel a la orientación estética y aun ética tan patente en su escritura, reclamando del lector *que bien lo mire* que sepa reconocer dicha dialéctica textual y los mundos posibles que de ella emergen.

Zygmunt Bauman afirma que "Ser moral significa estar obligado a elegir en medio de una aguda y dolorosa incertidumbre" (2014, 84). Si hay ética es precisamente porque la razón humana es incierta, porque los seres humanos estamos (con)viviendo en un mundo interpretado, en un universo simbólico, en el que todo lo que hacemos y decimos emerge de un horizonte de indecidibilidad.

La dinámica realidad/ficción constituye, indudablemente, el foco de interés de la estética cervantina y ella está fundada en lo indecidible. La reflexión acerca de la literatura parece arribar a la conclusión de que la esencia del acontecer consiste en la creación de mundos posibles, en la imaginación. Se trata de inventar a los lectores, inventar algo en ellos que no era conocido antes: extraer las potencialidades insertas en los objetos y en los lectores, liberándolos de las ataduras de las certidumbres.

La gran sultana, comedia emergente de un contexto estético de cruce, nos ayuda a cuestionar las formas normativas y fosilizadas de imaginar la realidad, y con ello, de conocer el mundo. Cervantes parece decirnos que aquello que nos permite acercarnos a la verdad es, paradójicamente, el cruce hacia mundos falsos y ficticios, los cuales, al ser decodificados en la dinámica incesante del retorno, desocultan la realidad y hasta la modifican. Tal como afirma Deleuze, el objetivo del arte es hacer visible lo que permanece invisible (2016, 63). Cervantes cumple de modo acabado este objetivo en *La gran sultana*. Su polifonía, capaz de abrir resquicios por donde se filtran voces silenciadas, invisibilizadas –la del renegado, la de la mujer, la del transvestido, la del musulmán, la del judío, la de la otredad–, es la que se deja escuchar en esta pieza teatral que constituye un escándalo dialógico que, a su vez, o más bien precisamente por constituirse como escándalo, logra ser también una inquietante propuesta ética.

Bibliografía

Anderson, Ellen M. 1993. «Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays». Cervantes (13): 37-59.

Bauman, Zygmunt. 2004. Ética posmoderna. Buenos Aires: Siglo XXI.

Borges, Jorge Luis. 1974. «Kafka y sus precursores». En Obras Completas 1923-1972, 710-712. Buenos Aires: Emecé.

Cervantes, Miguel de. 1995. «La gran sultana Doña Catalina de Oviedo». En Obra Completa III, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas [eds.], 465-564. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

—.1995. «Adjunta al Parnaso». En Obra completa III, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas [eds.], 1347-1356. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

—.1998. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico [dir.]. Madrid: Ed. Crítica.

Deleuze, Gilles. 2016. Francis Bacon: lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros.

Doležel, Lubomir. 1997. «Mímesis y mundos posibles». En Teorías de la ficción literaria, Lubomir Doležel y Antonio Garrido López [eds], 69-78. Madrid: Arco Libros.

Eco, Umberto. 2000. Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen.

Fine, Ruth. 2004. «El Libro de Ester: un posible referente bíblico para La gran sultana». En Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas, 1309-1329. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas.

—.2007. «La figura del cruce en el Quijote: posible cifra de un manierismo literario». En Por sendas del Quijote innumerable, Carlos Romero [ed], 33-56. Madrid, Visor Libros.

—.2014. *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Gerber, Clea. 2018. La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes. Alcalá de Henares: Editorial del Instituto Universitario de Investigación "Miguel de Cervantes".

Gómez Canseco, Luis. 2010. «Probabilismo en Cervantes: La gran sultana como caso de conciencia». Criticón (109): 167-186.

Greenblatt, Stephen. 1993. New World Encounters. Berkeley, Univ. of California Press.

Hegyi, Ottmar. 1998. «Cervantes y la Turquía otomana: en torno de La gran

sultana». En ¿"¡Bon compaño, jura Di!"?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina, Caroline. Schmauser y Monika Walter [eds], 21-34. Frankfurt am Main; Vervuert.

Hernández Araico, Susana. 1994. «Estreno de La gran sultana: teatro de lo otro, amor y humor". Cervantes (4): 155-165.

Jurado Santos, Agapita. 1997. Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes. Kassel: Reichenberger.

Kanellos, Kanellos. 1975. «The Anti-Semitism of Cervantes' Los baños de Argel and La gran sultana: a Reappraisal». Bulletin of the Comediantes (27): 48-52.

Pedraza Jiménez, Felipe. 1998. «El teatro mayor de Cervantes: Comentarios a contrapelo», Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, 19-38. El Toboso: Exmo. Ayuntamiento del Toboso.

Santa Biblia. [1569] 1995. Antigua versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera [1602]. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas.

Vila, Juan Diego. 2013. «La literatura de los conversos españoles: ¿Debate crítico o Damnatio memoriae?». eHumanista / Conversos (1): 117-133.

Interpretación y política: anulación matrimonial entre Juan Pacheco y Juana de Luna en el reino de Castilla en la Edad Media

DIEGO GERWER[1]

Resumen: Este estudio analiza el juicio de anulación matrimonial entre Juan Pacheco y Juana de Luna (sobrina del condestable Álvaro de Luna) en Castilla, 1442. Se centra en un registro inédito del tribunal eclesiástico en Segovia, que declaró la nulidad debido a la imposición a Pacheco. Propongo una interpretación legal que trasciende biografías y procedimientos, exponiendo estrategias litigantes y la práctica legal en la nobleza castellana. Destaco el papel del sistema legal en la política del reino, mostrando cómo los nobles lo usaban para confrontaciones. Argumento que la interpretación de Pacheco se basa en la memoria colectiva para generar conocimiento legal confiable.

Palabras clave: Juan Pacheco, Juana de Luna, Álvaro de Luna, anulación matrimonial, fama pública

1 Universidad Hebrea de Jerusalén

La influencia de la Iglesia en la sociedad europea durante la Edad Media permeó todos los aspectos de la vida, y los mecanismos del sistema legal canónico fueron fundamentales en la preservación de su autoridad. La historia de estos preceptos legales no solo enriquece la narrativa eclesiástica, sino que también aporta una comprensión más profunda de cuestiones trascendentales como el comportamiento sexual, el matrimonio, el comercio y la familia.[2] En las épocas pre-modernas, la naturaleza del matrimonio se caracterizaba por la estabilidad económica, política y social, asegurando la continuidad del modelo económico a través de la reproducción centrada en la familia.[3] A pesar de sus similitudes con ceremonias y acciones matrimoniales contemporáneas, la percepción cultural del matrimonio y el divorcio ha experimentado cambios significativos a lo largo del tiempo.[4]

En este contexto, Georges Duby presenta dos modelos competidores de matrimonio en la Francia del siglo XII, reflejando percepciones culturales divergentes sobre la naturaleza del mismo. Al examinar la Castilla medieval, podría concordar con Duby en que existe un claro orden aristocrático, principalmente basado en la idea de que el matrimonio es crucial para la transferencia de propiedades entre familias. Este orden, explícita o implícitamente, subyace al derecho secular. En contraste, la perspectiva eclesiástica (no teológica) sobre el matrimonio en la Edad Media no se basa en intereses familiares o patrimoniales, sino en el consentimiento libre de las parejas para casarse, entre otros aspectos. Sin embargo, según Harley, estos dos no fueron modelos coherentes del matrimonio en la Edad Media, sino que ambos coexistieron en una división de competencias judiciales. La existencia y vigencia de los matrimonios generalmente se consideraban asuntos de jueces seculares sin competencia judicial en asuntos de la iglesia. Tales debates se derivaban hacia los tribunales eclesiásticos y las decisiones de los jueces se aceptaban generalmente. Por otro lado, los tribunales seculares retuvieron el derecho de abordar cuestiones relacionadas con los bienes matrimoniales, herencia y divorcio. A veces, la línea divisoria se volvía borrosa y las jurisdicciones judiciales entraban en conflicto.

Este artículo adopta un enfoque teórico para comprender el matrimonio y su disolución según la Iglesia Católica en el siglo XV, basándose en un documento inédito: el protocolo legal de 1442 que describe la anulación del matrimonio entre Juan Pacheco y

2 A diferencia de la mayoría de los sistemas legales locales, el derecho canónico se destaca como un derecho internacional efectivo, aplicándose en todo el mundo dentro de la cristiandad latina, con pocas excepciones. (Brundage: 1995, 3)

3 Baldellou Monclús, y Salas Auséns: 2016, p. 79.

4 McCarthy: 2004, p. 4.

Juana de Luna.[5] Este documento no solo proporciona un análisis detallado de las prácticas legales en Castilla, sino que también revela aspectos poco conocidos de la cultura política y legal de la nobleza castellana. Es excepcional al detallar con precisión sentencias sobre la concesión de matrimonios, siendo escasos los documentos similares en Castilla en esa época.[6] El presente análisis abordará la estrategia legal adoptada por ambas partes, revelando un conflicto de valores en torno a la definición de un matrimonio legítimo. La falta de claridad en las leyes canónicas se refleja en la estrategia legal implementada, respaldada tanto en el derecho canónico como el derecho civil de Las Siete Partidas del Rey Alfonso X.

Al explorar las complejidades de las relaciones dentro de la nobleza castellana, este trabajo proporciona una perspectiva insuficientemente explorada sobre la intersección entre el sistema eclesiástico y los conflictos políticos en la sociedad medieval. Este enfoque es esencial para comprender las dinámicas sociales y culturales de la época, y ofrece una valiosa contribución al campo de estudios medievales.

Parte 1: El matrimonio católico

En los tribunales eclesiásticos, la formación del matrimonio ha sido objeto de intensos debates a lo largo de la historia. Desde el siglo XIII, teólogos y canonistas han delineado cuatro objetivos matrimoniales: procreación, aplicación de leyes matrimoniales, prevención del adulterio y satisfacción del deseo. Mientras los dos primeros legitimaban moralmente las relaciones sexuales conyugales, las dos últimas metas generaban controversias en la Edad Media.[7] Este capítulo examina la implementación de leyes matrimoniales en la anulación de Juana de Luna y Juan Pacheco. Definido por Alfonso X como una entidad monógama, el matrimonio garantiza la legitimidad y transferencia patrimonial. En la Edad Media, la Iglesia determinaba la legitimidad del matrimonio según tres aspectos fundamentales: el consentimiento mutuo, la voluntad libre y las relaciones sexuales.[8] Este análisis arroja luz sobre complejidades medievales en torno al matrimonio, destacando su función social y eclesiástica.

5 Archivo Histórico de la Nobleza de Frías (AHNF), C.99,D.1

6 Antonio García y García, "Ecclesiastical Procedure in Medieval Spain," in *The History of Courts and Procedure in Medieval Canon Law*, ed. Wilfried Hartmann and Kenneth Pennington (Washington: The Catholic University of America Press, 2016), pp. 392-394.

7 Payer: 1993, 62.

8 López Beltrán: 2001, 1.

Consentimiento mutuo

En el marco del derecho canónico, se adoptó el principio romano "Nupcias non concubitus, sed consensum facit", que sostiene que el matrimonio se realiza mediante el consentimiento mutuo, pero sin la consumación física. En este contexto teórico, arraigado en los fundamentos del antiguo derecho canónico, el consentimiento mutuo se relaciona con un aspecto ético que otorga legitimidad moral en comparación con la consumación física.[9] Hugh of Saint Victor (1097-1141) desarrolló la teoría del consentimiento, argumentando que la razón primordial para el matrimonio no es la unión física, sino el consentimiento mutuo. Según él, los matrimonios comienzan como compromisos (esponsales) y se perfeccionan mediante la unión corporal (matrimonio). En otras palabras, el consentimiento mutuo es vital para la existencia del matrimonio desde el principio, pero la unión física es el paso final no esencial.

Gratianus (352-383) creía que el matrimonio es una alianza pura, aunque puede anularse si no hay relaciones sexuales, distinguiendo entre parejas casadas y no casadas. Por su parte, Petrus Lombardus (1096-1160) sostenía que la completa aprobación de la pareja perfecciona el matrimonio, siempre que se exprese en palabras presentes.[10] Lombardus explicaba, en su obra "Sententiae" que la consumación a través de relaciones sexuales no era relevante legalmente, y, por lo tanto, una pareja se consideraba casada independientemente de la existencia de relaciones sexuales.[11] Según su argumento, el matrimonio es un sacramento con dos significados: la unión de las almas y la unión de los cuerpos.[12]

Un manuscrito atribuido a "El Cardenal" de la década de 1160 sostiene que las relaciones sexuales no confirman el matrimonio. Según este texto, la unión era completa y perfecta cuando la pareja daba su consentimiento, y las relaciones sexuales no añadían nada al matrimonio que ya existía.[13] Aquellos que abrazaron la idea de que el matrimonio se consumaba mediante intercambios de palabras del presente y se confirmaba con la voluntad de contraer matrimonio o la bendición matrimonial buscaron reducir la importancia de la dimensión sexual en la vida matrimonial y reinterpretar la teoría del

9 Monreal Zia y Aranguren: 2010, 511-512.

10 Hartmann and Pennington: 2008, 44.

11 Brundage: 1990, 264. La teoría del consentimiento de Lombardo difiere del derecho romano al afirmar que, una vez expresadas las palabras del presente, el consentimiento matrimonial no podía ser revocado, a diferencia del derecho romano que permitía la revocación en cualquier momento.

12 Hartmann and Pennington: 2008, 44.

13 Brundage: 1990, 267.

matrimonio cristiano en términos de espiritualidad en lugar de unión carnal.

Monreal y Aranguren sostienen que la Iglesia cedió en cierta medida a la presión social y reconoció la intervención parental, pero insistió en que el consentimiento de las partes involucradas sería un requisito para la anulación del matrimonio debido a la falta de consentimiento moral.[14] John Duns Scotus (1270-1308) propuso una teoría diferente, distinguiendo entre la ceremonia matrimonial y el contrato matrimonial. Según él, no todos los matrimonios son sagrados, ya que una pareja puede casarse legítimamente y obligatoriamente por consentimiento mutuo pero no de manera sagrada; los matrimonios sagrados solo se realizan mediante el consentimiento de la Iglesia. Otros autores vincularon esta santidad al acto sexual. Según esta teoría, hay dos etapas: la primera es el cumplimiento del requisito de consentimiento mutuo, y la segunda es la consumación mediante relaciones sexuales.[15]

El canon establece que el matrimonio se realiza mediante el consentimiento mutuo, expresado en un acto de voluntad que crea un vínculo indisoluble. Por lo tanto, según Orsy, el consentimiento es el fundamento interno esencial para establecer la conexión, arraigado profundamente en la esencia humana. Sin este consentimiento personal, no hay matrimonio ni alternativa.[16] Sin embargo, a pesar de la importancia del consentimiento, en la Edad Media, la libre voluntad quedó en entredicho, especialmente en las familias nobles. Este fenómeno se reflejó en acuerdos políticos a través de matrimonios, donde los intereses de la alta nobleza a menudo prevalecían sobre el libre consentimiento personal.[17]

Libre voluntad

La noción de libre voluntad fue un principio fundamental defendido por los decretistas,[18] quienes insistieron en que el consentimiento para contraer matrimonio debía ser de manera libre y no bajo coacción. De acuerdo con sus argumentos, el uso de la fuerza para asegurar el acuerdo de alguna de las partes podía invalidar la unión conyugal. Aunque los padres tenían el derecho de expresar preferencias sobre los matrimonios de sus hijos, se les

14 Monreal Zia y Aranguren: 2010, 514.

15 Brundage: 1990, 437.

16 "Matrimonial consent is an act of the will, by which a man and a woman with an irrevocable covenant give and accept each other mutually, in order to bring into existence a marriage." (Orsy: 1988, 61).

17 Arias Bautista: 2010, 28.

18 En la historia del derecho canónico, el Decretista era un estudiante y comentarista del *Decretum Gratiani*. Los Decretistas intentaron conciliar cánones contradictorios mediante comentarios y resúmenes de las obras de Gratiano. Jones: 2011, 45-46.

negaba la imposición de esas preferencias sobre un pariente que se oponía a ellas.[19] La idea de la libre voluntad en el matrimonio se manifestó en casos en los que una persona, aunque se casara con el propósito de heredar una fortuna o complacer a la familia, nunca había dado su consentimiento pleno para la unión física. En tales circunstancias, se reconocía el derecho de recurrir al tribunal eclesiástico para anular el matrimonio.

El libro *Vaniens ad nos, escrito por el obispo John Monreuil por orden del Papa Alejandro III en el siglo XIII, afirmaba que los matrimonios eran válidos solo cuando se celebraban* bajo consentimiento mutuo y libre, volviéndose irrevocable con la **consumación carnal.**[20] Las amenazas y el miedo ejercidos por padres u otros para asegurar el consentimiento al matrimonio eran considerados motivos suficientes para su anulación, según los decretistas. Aunque estos casos eran difíciles de probar, a veces, mediante una inversión legal significativa, prevalecían en los tribunales.[21]

A pesar de los esfuerzos de los canonistas por desaprobar la imposición de los padres para que sus hijos se casaran con alguien que no deseaban, los matrimonios seguían siendo parte del proceso social de la comunidad. A menudo, las uniones matrimoniales estaban vinculadas a los intereses de las familias y los señores feudales, quienes presionaban a las parejas para que se casaran públicamente, asegurando así su estatus matrimonial.

Sin embargo, la debilidad en la ley del consentimiento y la voluntad libre radica en la dificultad para aplicar algunas de sus distinciones a las realidades concretas de la vida. La distinción entre 'razones para el contrato matrimonial' y 'una causa directa y dirigida principalmente' puede resultar impracticable. El riesgo de injusticia persiste entre la ley y las acciones humanas, tanto en el pasado como en el siglo XXI. En última instancia, la idea de la libre voluntad en el matrimonio medieval refleja tensiones entre las aspiraciones legales y las realidades sociales de la época.[22]

Consumación **carnal**

La conceptualización de las relaciones sexuales fue meticulosamente abordada por Graciano en su obra *Decretum*.[23] Según su perspectiva, el matrimonio consta de dos fases esenciales: el inicio, marcado por el intercambio de palabras que simbolizan el mutuo

19 Brundage: 1990, 276.
20 *Ibidem*, 334.
21 McDougall: 2013, 6-7.
22 Orsy: 1988, 153.
23 Véase por más información: Lesaffer, R., 2009. *European legal history: A cultural and political perspective*. Cambridge University Press. pp. 261-265.

consentimiento para casarse, y la consumación, llevada a cabo a través de relaciones sexuales. Graciano postuló que ambas etapas eran cruciales para validar un matrimonio, considerándolo como una unión espiritual lograda mediante el consentimiento y una unión física alcanzada a través de las relaciones sexuales.[24] La consumación, según Graciano, eleva el matrimonio al estatus de sacramento, volviéndolo irrevocable.[25] Sin embargo, Graciano también introdujo la posibilidad de evitar la consumación por motivos específicos, como la impotencia de uno de los cónyuges. Este enfoque, conocido como la 'solución italiana', rechazó la 'solución francesa', que consideraba que el consentimiento mutuo, ya sea consumado o no, impediría un segundo matrimonio mientras ambos cónyuges estuvieran vivos.[26]

El Código de Derecho Canónico de 1141 afirmaba que los matrimonios válidos y legítimos no podían disolverse por ninguna fuerza humana, solo por la muerte. Sin embargo, la Iglesia tenía el poder de dispensar matrimonios no consumados, un acto considerado 'sobrehumano'.[27] Por otro lado, Orsy argumenta que la consumación física no es suficiente desde la perspectiva canónica y teológica. Se requiere que el acto se realice de manera consciente y libre para ser moralmente responsable. La consumación no es válida si una de las partes sufre daño psicológico, carece de conciencia suficiente o actúa bajo coacción y miedo.[28] La visión de Peter Ancharano añade matices al debate, planteando que una pareja puede cumplir con su matrimonio antes de que la mujer alcance la mayoría de edad. Además, sostiene que los matrimonios consumados simbolizan la unión con Jesús y la Iglesia, mientras que los no consumados solo simbolizan la unión con Dios y el alma justa.[29] A medida que el derecho canónico evolucionó, los canonistas argumentaron que las relaciones íntimas desempeñaban un papel crucial en la existencia del matrimonio.[30] En el siglo XIV y principios del XV, algunos sostenían que el matrimonio no se completaba hasta la consumación, enfatizando su importancia.

La complejidad de la concepción medieval sobre las relaciones sexuales en el matrimonio refleja tensiones entre consentimiento, consumación y significados simbólicos. A pesar de los avances teóricos, la sociedad continuó actuando bajo la convicción de que

24 Karras: 2005, 70.
25 Brundage: 1990, 236.
26 Alesandro: 1971, 61.
27 Orsy: 1988, 212.
28 *Ibidem*, 67
29 d'Avray: 2005, 168.
30 Karras: 2005, 70-71.

la consumación era esencial, vinculando este acto a consideraciones patrimoniales y consolidando el matrimonio como un evento social significativo.[31]

Fuentes del Derecho Civil Castellano

El desarrollo de las leyes matrimoniales en Castilla, según el historiador Federico Aznar Gil, se consolidó en el siglo XIV a través de las Partidas. Estas leyes, compuestas por cánones recopilados hasta el año 1234, están fuertemente influidas por el cuarto tomo de las Decretales, conocido como Summa, escrito por San Raimundo. La interconexión entre ambas se manifiesta en la estructura y el contenido, evidenciando una clara dependencia del derecho canónico.[32] El cuarto libro de las Decretales destaca que los juicios matrimoniales son competencia de los jueces eclesiásticos en asuntos espirituales. El sínodo de Oviedo en 1377, presidido por el obispo Gutierre Gómez de Toledo, ratificó que los casos matrimoniales estaban bajo la responsabilidad del obispo o su vicario general.[33] Esta autoridad eclesiástica, respetada desde el siglo XII, abarcaba no solo la disolución del vínculo matrimonial, sino también cualquier asunto espiritual relacionado con el matrimonio y su anulación.

Según las Partidas, los matrimonios se dividen en dos etapas: Esponsales y Matrimonio. Los esponsales se definen como el "mutuo consentimiento para casarse".[34] En esta etapa, el consentimiento mutuo es esencial, y la consumación final del matrimonio es un requisito. Se distinguen dos tipos: "palabras de presente" y "palabras de futuro".[35] El primero se realiza mediante el compromiso mutuo de casarse, mientras que el segundo, una promesa futura, se cumple mediante la consumación física. Si el matrimonio no se consuma y uno de los cónyuges decide tomar votos religiosos, puede hacerlo sin la necesidad de la aprobación del otro, a diferencia de los matrimonios consumados.[36]

El consentimiento mutuo otorga una ventaja al padre de la novia, quien, aunque no puede obligarla a casarse, tiene el derecho de castigarla retirándole su posición como heredera de la familia.[37] Los esponsales, en ocasiones, no culminan en la unión final debido

31 Jeay: 1979, 336.

32 Martín: 2001, 154. Sobre las fuentes cononicas del cuarto tomo de las *Partidas, véase: Marcos E. Martínez. 1968. "Fuentes de la Doctrina Canónica de la IV Partida del Código del Rey Alfonso "El Sabio". Revista Española de Derecho Canónico*. 18. pp. 897- 926.

33 Antonio García y García, "Ecclesiastical Procedure in Medieval Spain, p.403.

34 López: 1843, IV, I. I.

35 *Ibidem*, IV, I, II.

36 *Ibidem*, IV, I, IV.

37 *Ibidem*, IV, I, X.

a diversas dificultades. Las Partidas proponen nueve razones para anular los compromisos, como la renuncia de uno de los cónyuges, enfermedad, relación familiar cercana y falta de consentimiento mutuo.[38] La ley canónica impone sanciones morales, mientras que el sistema judicial civil interviene en áreas relacionadas con propiedad, bienes y la dignidad de la mujer y la familia.[39]

El segundo componente, el matrimonio, implica una participación mutua y una existencia dual. Se lleva a cabo mediante intercambios simbólicos y rituales, incluyendo anillos y bendiciones sacerdotales. Las Partidas establecen 15 prohibiciones para contraer matrimonio, superponiéndose con las razones para anular compromisos. Los jueces eclesiásticos, a menudo, favorecen a mujeres socialmente débiles, aunque desaprueban las relaciones entre diferentes estratos sociales. Tras cumplir los requisitos para un matrimonio legítimo, las parejas deben consumarlo, eximiéndose así de los pecados de lujuria y declarando un heredero legítimo. En procedimientos legales, los abogados respaldan sus argumentos con fuentes pertinentes, como las Partidas, citas de intérpretes de escrituras cristianas antiguas y textos del Antiguo y Nuevo Testamentos. Estas fuentes entrelazan la complejidad del derecho civil con las influencias legales de la Castilla medieval.[40]

Parte 2 - La anulación matrimonial

El término "divortium" en latín, que se traduce como la declaración de anulación o la autorización para que una pareja casada se separe y establezca hogares independientes, ha evolucionado en la actualidad hacia el concepto de divorcio, implicando el retorno a la vida de soltería.[41] Este proceso, estaba íntimamente vinculado a la jurisdicción eclesiástica, que se ocupaba por completo de las cuestiones relacionadas con el matrimonio y su eventual disolución.[42]

El conflicto entre las leyes civiles romanas, que otorgaban a las autoridades civiles y a la Iglesia la capacidad de anular matrimonios, y la postura de ésta a favor de la indisolubilidad del matrimonio, alcanzó un punto crucial con los "decretos" de Gregorio IX en 1234, reconocidos bajo el nombre de Liber Extra.[43] Este enfrentamiento se refleja

38 *Ibidem*, IV, I, VIII.
39 Arias Bautista: 2010, 39.
40 McDougall: 2013, 7.
41 A diferencia del divorcio, la separación no anula el matrimonio. Más bien, alivia a las partes en relación con su obligación de vivir juntas y sus derechos y obligaciones matrimoniales. (Brundage:1990, 373).
42 López: 2016, 171.
43 Cristellon: 2008, 392.

en la terminología utilizada, siendo notable la distinción entre el término "anulación", la cancelación de una relación legítima por decisión del juez, y el preferido por la iglesia, "nulidad", que señala la indisolubilidad o inexistencia de los matrimonios.[44]

Los debates sobre la anulación revelaron divergencias en las opiniones sobre la formación del matrimonio. La escuela boloñesa italiana, al considerar la anulación del matrimonio, contrastó con aquellos que enfatizaban la consumación física (*matrimonium ratum*) como requisito. A lo largo del tiempo, se destacaron siete circunstancias (*matrimonium initiatum*), como la impotencia, la conversión religiosa, la ausencia prolongada, la enfermedad incurable, el delito grave, la violación y el adulterio, como posibles motivos para la anulación.[45] La escuela boloñesa permitía la separación unilateral mientras el matrimonio permaneciera no consumado, pero requería consentimiento mutuo una vez consumado.[46]

A principios del siglo XIII, los canonistas insistieron repetidamente en que las mujeres casadas tenían derecho a solicitar la anulación contra sus esposos de manera similar a las disposiciones de los Decretales.[47] En la mayoría de los casos, los requisitos previos para iniciar este proceso eran idénticos para mujeres y hombres. Sin embargo, existía una diferencia sustancial, ya que a las mujeres solo se les permitía anularlo basándose en pruebas circunstanciales.[48] En el siglo XIV, las opciones legales para la disolución del matrimonio se dividieron en dos: la separación de la cama y el hogar (*a mensa et toro*), que prohibía nuevos matrimonios, y la anulación de matrimonios ilegales, que permitía volver a casarse.[49] Los casos reales revelan ejemplos en los que, a pesar de la necesidad de autorización eclesiástica, parejas se separaron y volvieron a casarse sin buscar la aprobación de la iglesia, presionadas por familias o comunidades.[50]

Para obtener la anulación, las parejas debían convencer a un juez eclesiástico de que nunca habían intercambiado votos matrimoniales válidos. Sin embargo, la presión externa, a veces ejercida por familias o comunidades, dificultaba la permanencia de la pareja. Orsy sostiene que el origen de la coacción es externo, a diferencia del miedo. Sin embargo, el legislador quiere eliminar el temor irracional que surge sin ninguna resistencia

44 *Ibidem*, 395.
45 Brundage: 1990, 288.
46 *Ibidem*, 296.
47 López: 1843, IV, IX, I.
48 Brundage: 1990, 252.
49 *Ibidem*, 453.
50 Brundage: 1995, 74.

externa. Es decir, es difícil verificar y medir esta sensación interna causada por un factor externo. Por lo tanto, dicho miedo puede influir en el consentimiento matrimonial, pero no es inválido según este canon, dado que es posible que la persona que impuso el miedo no entendiera las palabras que usó con el propósito de "persuasión". Sin embargo, a veces el miedo se creó en la mente de la víctima, incluso sin la presencia del matrimonio. Aunque no se impuso intencionalmente para obligar a la víctima a casarse, optó por actuar así para escapar de esa situación. Se podría decir que el uso de esta ley a veces dificultaba la demostración de estos hechos.[51]

Los registros en Inglaterra e Italia indican que los casos judiciales se centraban en torno al consentimiento mutuo, las relaciones prematrimoniales y la cohabitación. Las mujeres a veces buscaban el divorcio bajo amenazas o coacción, y aunque las leyes canónicas respaldaban ciertos factores, como el consentimiento mutuo y el mantenimiento de relaciones sexuales, los obstáculos eran significativos.[52] La interpretación de estos criterios, fundamentales para la existencia legal del matrimonio, recaía en la perspectiva del juez y el contexto de la época. Otro caso es el de Teresa Peña, residente de Villardebuey, que afirmó que su familia la amenazó y la obligó a casarse con un hombre elegido para ella. Sin embargo, se dirigió al tribunal eclesiástico para anularlo porque se llevó a cabo bajo coerción en contra de su voluntad. Reclutó testigos para demostrar que lloraba en las calles en contra de la voluntad de su padre y hasta se escondía para evitar a su esposo. Al final del proceso, el juez dictaminó que debía cumplir con las leyes matrimoniales dentro de nueve días.[53]

El consentimiento mutuo, la libre voluntad y el mantenimiento de relaciones sexuales eran los fundamentos en los que se basaba la estrategia legal en los casos de anulación, aunque la aplicación práctica de estos criterios a menudo hacía que los matrimonios fueran prácticamente irrompibles. El grado de coerción también influía, y demostrar la fuerza requería evidencia tangible.[54] A lo largo de la historia de la Iglesia, estos tres factores han sido la base para la existencia del matrimonio según las leyes canónicas

51 Orsy: 1988, 147-148. Sin embargo, otra razón para la disolución del matrimonio surge del mutuo acuerdo de llevar una vida religiosa, como en el caso de las monjas. Además, en casos extremadamente raros, se encontraron situaciones de adulterio y crueldad extrema por parte del hombre. Sin embargo, este tipo de separación no permitía el matrimonio para ninguno de los cónyuges. En esta situación, los problemas de evidencia podrían ser aún más desafiantes. Véase, Karras: 2005, 62.

52 Meek: 2001, 107-121.

53 Pinar: 1996, 82. Véase otro ejemplo de María Gonzalez vecina de Zamora: Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZA) Mitra. Secc. Matilla Tascón. Leg. 923, 24.9.1560.

54 Helmholz: 1974, 94.

y las normas sociales. La interpretación de éstos variaba según la época y el contexto. En última instancia, estos aspectos se convirtieron en la fuente esencial de la estrategia legal en casos de anulación del matrimonio en el periodo medieval. En mi opinión, estos son los fundamentos sobre los cuales se sustenta la estrategia legal en el caso del divorcio de Juan Pacheco y Juana de Luna.

Parte 3: Estrategia legal y desenlace judicial

El siguiente análisis resaltará las estrategias legales empleadas por ambas partes en las distintas etapas del compromiso y matrimonio, desvelando un conocimiento jurídico significativo. Juan Pacheco, designado como doncel al servicio del príncipe Enrique a los 17 años, contrajo matrimonio con Juana de Luna en Toledo el 27 de septiembre de 1436. A pesar de las aparentes expectativas favorables, el matrimonio se reveló como un fracaso, ya que Pacheco se negaba a reconocer a Juana como su esposa y no cumplía con las obligaciones conyugales. La desesperación de Juana la llevó a presentar una demanda ante el tribunal eclesiástico de Segovia el 12 de enero de 1441, acusando a Pacheco de conducta inapropiada.

Andrés Frías, custodio de los bienes del príncipe Enrique y representante de Juana, buscaba, a través del juicio, validar la existencia del matrimonio. Al final del proceso, se esperaba que el juez, el vicario Diego Sánchez de Ribas, ordenara a Juan Pacheco reconocer legítimamente a Juana como su esposa o, en su defecto, liberarla del vínculo matrimonial.[55] Este proceso se llevó a cabo en Escalona, bajo la jurisdicción de Álvaro de Luna, con la presencia de testigos, entre ellos Álvaro de Luna y Diego Muñoz de Belmonte, cercano a Juan Pacheco. Cabe señalar que los residentes del reino tenían la opción de presentar una queja ante el tribunal y obligar al demandado a responder. Por lo tanto, Juana de Luna logró iniciar un proceso legal donde el "acusado" comparecería ante un juez y así obtener legitimidad y exposición pública para su demanda. Cabe recalcar que los jueces de este tipo eran responsables de procesos legales sujetos a las leyes de la iglesia, y sus dictámenes no eran apelables, salvo ante la Corte Suprema.[56] Pacheco fue convocado para comparecer

55 "[…] asy declare de la dicha doña Juana ser esposa legytima […] a que consuma el dicho matrimonio con la dicha doña Juana […] según manda la santa iglesia de Roma […] o entre en religión." AHNF, C.99, D.1. p. 13.

56 El ámbito de competencia de cada juez está definido. Se le prohíbe involucrarse en procedimientos judiciales dentro del área de competencia de otro juez, a pesar de que existe coordinación entre ellos, en la cual podrían solicitar su colaboración mutua. En asuntos matrimoniales, fue el juez eclesiástico quien determinó la legalidad del matrimonio dual (López: 2016, 175-176).

en un plazo de 15 días, lo que le otorgó el tiempo necesario para preparar su respuesta.

Juan Pacheco fue citado el 11 de noviembre y recibió una acusación escrita. La carta del juez fue leída por Pacheco el 26 de noviembre de 1441, un día antes de que Andrés Frías lo acusara de rebeldía. Un día después de recibir la notificación, el regidor municipal de Segovia, Alonso González de la Hoz, fue designado para representar a Pacheco ante el tribunal.[57] Las acusaciones de Andrés Frías apuntaban a que Pacheco nunca tuvo la intención de consumar el matrimonio y se negó a retirarse a la vida monástica. Sin embargo, la intención real de Frías no era la anulación del matrimonio. Según el historiador Alfonso Franco Silva, buscaba que el juez declarara a Juana de Luna como legítima esposa y obligara a Pacheco a cumplir inmediatamente con el matrimonio.[58] Este enfoque se alineaba con los planes de Álvaro de Luna, quien buscaba aprovechar la influencia de Pacheco sobre el príncipe Enrique para consolidar su poder político en el reino.

Después de debates y el intercambio de varias cartas entre los representantes, el juez anunció el 4 de enero de 1442 que la demanda estaba lista para el juicio, siempre que ambas partes presentaran las pruebas necesarias. Aunque la representante de Juana de Luna insistió en los argumentos previamente presentados, el representante de Juan Pacheco respondió con nuevas y significativas afirmaciones. El interrogatorio de testigos y la presentación de documentos al juez se convirtieron en los medios convencionales para obtener y procesar información. Alonso de la Hoz utilizó la fase de interrogatorio para explicar las razones por las cuales Juan Pacheco había accedido al matrimonio. Se destacaron aspectos como su origen socio-político y herencia familiar. Se presentaron 25 documentos junto con testigos, redactados desde el 25 de septiembre de 1436 hasta el 26 de julio de 1441, dos días antes del matrimonio y cuatro meses antes del inicio del proceso legal.

El juicio continuó con pequeñas disputas y amenazas durante enero hasta mediados de febrero de 1442. Tras la conclusión oficial de la presentación de pruebas y testimonios, el juez resumió brevemente el curso del juicio. Ambas partes apelaron al juez para que emitiera su sentencia definitiva, fijándose una fecha para este propósito. La sentencia, pronunciada en Segovia el 17 de febrero del mismo año por el juez Diego Sánchez Ribas, fue previsible: se declaró nulo el matrimonio debido a su naturaleza ilegal, realizado bajo

57 Véase, Francisco de Paula Gálvez Cañas. 2012. Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): Estudio institucional y prosopográfico .Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 371-373.

58 Silva: 2009, 162.

coacción y miedo, y probablemente no consumado. Así, Juan Pacheco y Juana de Luna quedaron libres para contraer matrimonio nuevamente. Con la victoria en la demanda, Juan Pacheco logró liberarse de la presión de Álvaro de Luna, marcando el inicio de un proceso de distanciamiento y ruptura de las relaciones de patrón-cliente entre la familia Pacheco y Álvaro de Luna.[59]

Demanda central

Juan Pacheco se vio compelido a validar sus afirmaciones en un proceso judicial donde no se buscaba acusar a la otra parte de falsedad, sino más bien impugnar la percepción del oponente. Este análisis se centra exclusivamente en el proceso judicial, omitiendo referencias a la influencia política de Juan Pacheco en Segovia y sus relaciones personales en el reino.

La demanda presentada ante el tribunal buscó que el juez determinara el destino de Juan Pacheco. En esencia, se le ofrecieron dos opciones: consumar el matrimonio con Juana de Luna o anularlo retirando sus votos monásticos. Juana aspiraba a forzar a Pacheco a cumplir con el matrimonio, siguiendo las expectativas de Álvaro de Luna. Aunque Juana estaba dispuesta a consumar el matrimonio, la negativa de Pacheco frustró este intento.[60] La consumación sexual, crucial según las leyes y normas sociales de la Iglesia, fortalecería el matrimonio de manera irrevocable. [61]

Contrariamente, Pacheco rechazó comprometerse con Juana, evitando así una unión familiar. Aunque la opción más sencilla era retirarse, Pacheco no la consideró, consciente de que afectaría sus futuras ambiciones políticas, personales y familiares. Durante el juicio, su desafío principal fue demostrar que, a pesar de las formalidades eclesiásticas y el consentimiento paterno, no tenía intención de cumplir con el matrimonio pero sí de anularlo. El "consentimiento mutuo" establecido bajo la protección de la Iglesia, ya sea mediante palabras presentes o consumación sexual, validó el matrimonio según los preceptos eclesiásticos.[62]

Planificación Jurídica

Juan Pacheco, enfrentándose a la demanda de Juana de Luna para validar su matrimonio

59 Marino: 2006, 32-33.
60 Silva: 2009, 162.
61 "[…] e esta presta para consumyr el dicho matrimonyo conel dicho Juan Pacheco por copula carnal […]" AHNF, C.99, D.1. pg. 13.
62 López: 1843, IV, I, IV.

o disolverlo, adoptó una estrategia legal que cuestiona la existencia del matrimonio. Reconoce la ceremonia eclesiástica pero alega miedo y temor en su implementación, centrándose en argumentos legales respaldados por la legislación de los Partidas. Esta respalda su afirmación, indicando que "consentimiento sólo con voluntad de casarse se hace el matrimonio entre el varón y la mujer, y todo esto por esta razón; Porque aunque sean dichas las palabras según se deben para el casamiento, si la voluntad de aquéllos que las dicen no consiente con las palabras, no vale el matrimonio".[63] Por lo tanto, este artículo le otorga legitimidad y base legal para sus argumentos. La decisión de negar la existencia del matrimonio es crucial para Pacheco, desviando la atención de las aspiraciones de Juana de Luna y centrándose en la validez legal de los enlaces.

Antes de la respuesta de Alfonso González, Andrés Frías refutó rápidamente la afirmación: "niego los dichos temores e fuerças".[64] La respuesta predecible de González contrastó con la firme oposición de Frías, demandando un debate crucial para demostrar la ilegalidad matrimonial. La decisión sobre la ejecución o disolución se vincula a la validez de ambas formas de matrimonio. Las pruebas, documentales y testimoniales, se centraron en ilegitimar el matrimonio mediante coacción y temor, contrastando con el consentimiento mutuo y la voluntad libre. En la época, la palabra de los testigos era fundamental, respaldada por una investigación más allá de un solo relato. La Iglesia, aunque prefería testimonios, también aceptaba evidencia pública o insinuaciones como válidas. Además de los testimonios, documentos oficiales y registros, como escrituras y órdenes reales, eran prácticas comunes.

El procedimiento legal imponía la carga de la prueba al demandante, en este caso, Juana de Luna debía presentar pruebas creíbles que respaldaran sus alegaciones. Pacheco, como acusado, buscaba socavar esas afirmaciones con evidencia convincente. Los interrogatorios a testigos y documentos escritos eran los pilares fundamentales. Los testigos, sometidos a un juramento inicial, tenían un papel vital. Se anticipaba que ellos expresaran la verdad, y la fortaleza de su testimonio se consolidaba si dos o más coincidían en sus declaraciones.[65] La presentación de preguntas y testigos por ambas partes era una parte esencial del proceso, asegurando una evaluación completa. Según las familias y la comunidad, a menudo se requerían muchos testigos y una amplia documentación, similar

63 Ibid, IV, II, V.
64 AHNF, C.99, D.1. f. 7r
65 Brundage: 1990, p. 340.

a lo que se exigía en la legislación eclesiástica.[66] Andrés Frías presentó tres preguntas y siete testigos, mientras que Alfonso González presentó un total de 13 testigos y 13 preguntas,[67] además de 25 documentos que respaldaban la inocencia de Pacheco. El nivel de evidencia oral era alto; incluso si el acusado admitía o el demandante probaba la queja con dos testigos creíbles, se requería una prueba completa.[68] González optó por una defensa extensa, presentando testigos junto con una considerable documentación.

Por lo tanto, la estrategia legal de Pacheco cuestiona la base misma del matrimonio, destacando la coacción y el temor. El juicio se convierte en una batalla de pruebas, donde los testimonios y documentos definen el destino del enlace matrimonial en disputa.

Testigos en favor de Juana de Luna

Los testigos convocados por Juana de Luna, que incluían miembros de la familia de Álvaro de Luna y sirvientes de la Orden de San Juan (dirigida por el padre de Juana de Luna), así como residentes locales, no proporcionaron testimonios que respaldaran la afirmación de Andrés Frías sobre "coacción y miedo". Sorprendentemente, sus respuestas resultaron evasivas y limitadas en relación con los eventos cruciales.

Las preguntas del interrogatorio no arrojaron evidencia concluyente para respaldar las alegaciones de Juana de Luna. Mientras la mayoría afirmaba conocer a Juana de Luna, las respuestas sobre si conocían a Juan Pacheco eran evasivas, con poca confirmación de la ceremonia nupcial. Solo Juan Gómez de Medina de San Clemente mencionó que Juan Pacheco le confesó haberse casado sin consentimiento, pero no sabía si la consideraba su esposa legítima. Además, indicó que se vio forzado a aceptar el matrimonio sin especificar cuándo y dónde ocurrió. La falta de confirmación sobre el lugar del matrimonio en Toledo y la incertidumbre sobre si fue reconocido como esposo legítimo y si consumaron el matrimonio plantean dudas sobre la implicación real de estos testigos en los eventos.

En particular, los testimonios generan preguntas sobre su credibilidad y motivaciones. La limitada información proporcionada y las contradicciones con las aspiraciones de Juana de Luna sugieren que podrían haber sido convocados por razones diferentes. ¿Fueron influidos por Juan Pacheco o intimidados por Álvaro de Luna, el poderoso señor de Segovia donde se llevó a cabo el juicio? Estos cuestionamientos

66 *Ibidem*, p.440.

67 AHNF, C.99, D.1. , fol. 12v - 13r. Este proceso está fundamentado en Partidas: López: 1843, III, XVI, XXVIII.

68 Donahue: 1981, p.131.

plantean un dilema sobre el propósito final de Andrés Frías en este juicio. Aunque la teoría de Francisco Silva sugiere que el objetivo era obligar a Juan Pacheco a cumplir con el matrimonio, la falta de respaldo de los testigos para esta aspiración cuestiona la verdadera naturaleza de la estrategia legal.[69] Estas interrogantes sugieren una complejidad adicional en las motivaciones detrás de este juicio.

Testigos en favor de Juan Pacheco

Alonso González aprovechó la presencia de los testigos convocados para respaldar su estrategia, abordando eventos significativos del pasado a través de preguntas cuidadosamente planificadas. Su objetivo era demostrar la ilegitimidad del matrimonio de Juan Pacheco con Juana de Luna. Las preguntas se organizaron en cinco grupos: el primero se centró en la familiaridad temprana con Juan Pacheco y Juana de Luna; el segundo destacó la disparidad de estatus entre ellos; el tercero se enfocó en la relación con Álvaro de Luna y su carácter; el cuarto abordó la presunta coacción de Álvaro de Luna sobre la familia Pacheco para obtener su consentimiento; y finalmente, el quinto resaltó la resistencia de Juan Pacheco a este acuerdo. A través de estas preguntas, los testigos presentaron una narrativa visual y revelaron la secuencia de eventos que llevó a Juan Pacheco a aceptar la exigencia de Álvaro de Luna.

Antes de explorar por qué Juan Pacheco accedió al matrimonio con Juana de Luna, su representante destacó aspectos que consideraba cruciales en el proceso de anulación matrimonial. Se hizo hincapié en la legitimidad natural y la grandeza de las familias involucradas. Se describió a los Pacheco y Tellez-Girón como descendientes de estirpe real, con un gran estatus económico y señorial. En contraste, se pintó a Juana de Luna como perteneciente a un linaje bajo y pobre, con un padre monje y una madre de dudosa reputación.[70] La presentación de estas disparidades apuntaba a fortalecer la argumentación de que el matrimonio no era socialmente adecuado para la familia Pacheco.

Uno de los testigos declaró haber escuchado de Álvaro de Luna una amenaza clara dirigida a Juan Pacheco: " Dime, Pacheco, asi que tu non eres contento nin tu padre que cases con donna Angelina[71], mi prima, hija del prior mi tio. Bien deuias tu e tu padre escusar de me enojar, yo te prometo que si non se fase el dicho casamiento que a tu padre e

69 Silva: 2011, 75.
70 Pinar: 1995, 131.
71 Nombre anterior de Juana

a ti yo vos ponga la mano".[72] La amenaza evidente indicaba que si Juan Pacheco se negaba al matrimonio, Álvaro de Luna perjudicaría a su familia, comenzando por su padre. Otros testigos respaldaron esta afirmación, afirmando que Juan Pacheco se casó con Juana de Luna por temor a la reacción de su tío.

El abogado defensor de Juan Pacheco dirigió las preguntas directamente al argumento: el matrimonio no fue resultado de la libre voluntad de Juan Pacheco, sino que se vio obligado a aceptar las amenazas de Álvaro de Luna. El testigo Juan Alfonso de Monzón afirmó que: "es notorio a todos los deste reyno y en toda Espanna quel dicho condestable con el amor e poder e lugar quel rey, nuestro sennor, le dio de veynte annos a esta parte fasta de vn anno acá poco más o menos, que quanto él quería en todo este regno se fasía, e a quién él quería mandar matar e prender e desterrar prendían e desterrauan, e a quien tomar todos sus bienes ge los tomauan, e tanto era su poder que en estos tienpos a los que non fasian su plaser e querer el fiso prender infantes (príncipes de la corte del rey Juan II), caualleros, desterrar e matar muchos onbres, e tomar villas e heredamientos, e ninguno osaua contra decir su palabra".[73]

En el momento cumbre de su poder, Álvaro de Luna utilizaba métodos coercitivos, especialmente con aquellos que se oponían a sus deseos.[74] Este comportamiento autoritario también se reflejó en el caso de Juan Pacheco. Frente a la solicitud de matrimonio, Juan Pacheco respondió que preferiría morir antes que aceptar. Su padre, Alonso Téllez Girón, también se opuso rotundamente, expresando su deseo de abandonar el reino antes que ver a su hijo casado con la hija de un fraile y una mujer de reputación dudosa. Ante esta resistencia, Álvaro de Luna buscó la ayuda del conde Rodrigo Alfonso Pimentel, un pariente respetado de la familia Pacheco. Pimentel, consciente de las amenazas de Álvaro de Luna, presionó a Juan Pacheco para que aceptara el matrimonio, ya que sabía que, de lo contrario, la familia Pacheco enfrentaría graves consecuencias, incluida la falta de apoyo

72 AHNF, C.99, D.1, fol. 23v.

73 AHNF, C.99, D.1, fol. 36r

74 "[N]in los grandes (señores y nobles de gran influencia) se osauan casar nin casar sus fijos e fijas syn plaser e liçençia e mandado con quien el (Alvaro de Luna) -quería, e los que lo contrario fasian los buscaua maneras para los estruyr e matar e tomar quanto auian si el dicho condestable mandaua que algunt casamiento se fesiese e desia que aquel era su plaser e voluntad sy era sufiçiente cabsa de temor e miedo que pudiese auer en todo costante varón". *Ibidem*, fol. 1or. Si bien a través de este método se atrevió a influir en nobles de gran influencia en el reino, frente a un hombre joven, sin experiencia política y educación, que vivía en su casa como Juan Pacheco (en su capacidad de criado), no consideraba que hubiera muchos obstáculos para superar. Esta descripción refuerza la idea de que era una persona autoritaria y no ética, adecuada para su comportamiento de imponer matrimonios.

de la nobleza en Castilla.[75]

Como resultado, Alonso González argumentó que estos matrimonios carecían de un consentimiento libre y mutuo, ya que se llevaron a cabo bajo coacción y amenazas de Álvaro de Luna. Juan Pacheco aparentemente consintió debido al temor y la fuerza, cumpliendo así con el mandato de su padre.[76] Por lo tanto, según este argumento, los matrimonios no eran legítimos y debían ser invalidados. Los testimonios presentados ante el tribunal eclesiástico respaldaban esta posición, alegando que la voluntad de Juan Pacheco fue manipulada y su libertad anulada por las tácticas coercitivas de Álvaro de Luna.

Evidencia escrita: 25 documentos

A pesar del lapso de cinco años entre el matrimonio y la sentencia, la posición de Juan Pacheco fue reforzada por una nueva evidencia que demuestra su persistente oposición y arrepentimiento durante este periodo. Junto con los testimonios, los documentos presentados por ambas partes desempeñan un papel crucial en el juicio, aunque existe debate sobre su peso legal en comparación con el testimonio oral.[77] Los documentos, producidos por notarios y extraídos de registros oficiales, son esenciales para preservar la historia y respaldar las afirmaciones de ambas partes.[78]

Contenido de los documentos

Estos fueron escritos entre septiembre de 1436 y julio de 1441. Destacando 11 registros entre 1436 y 1438, y 14 entre 1439 y 1441, este enfoque meticuloso revela un patrón de comportamiento consistente con una estrategia a largo plazo. Después del acuerdo "Castronuño" en 1439,[79] Juan Pacheco aprovechó la oportunidad para exponer y atacar la conducta de Álvaro de Luna como amenazante para el reino y la corte real.

Estos documentos, presentados en el tribunal eclesiástico en febrero de 1442, respaldan las declaraciones hechas durante los interrogatorios, formando una combinación de pruebas aún inacabada. Juan Pacheco se anticipó a un futuro juicio al documentar su

75 Esta es la razón por la cual el padre de Juan Pacheco lo envió al hogar de Álvaro de Luna como criado, para que se educara y ascendiera en el estatus social y político. De igual manera, la familia Pacheco también mejorará su posición en el reino.

76 *Ibidem*, 54

77 Donahue: 2016, 281.

78 López: 1843, III, XVIII.

79 Álvaro de Luna fue expulsado de la corte del rey Juan II.

oposición al matrimonio. Su enfoque refleja una preparación minuciosa y una comprensión de la importancia de contar con pruebas escritas para respaldar su caso. Estos contienen afirmaciones significativas que se repiten en el interrogatorio a los testigos, donde Álvaro de Luna amenazó y obligó a Juan Pacheco a casarse con su prima, Juana de Luna. Sin embargo, Juan Pacheco resistió y amenazó con retirarse si no se cumplían sus demandas. Nunca la reconoció como su legítima esposa y se negó a vivir con ella.

Asimismo, sirvieron como registros oficiales fundamentales en tribunales eclesiásticos y administrativos.[80] Los notarios, al copiar documentos estándar y adaptarlos según las necesidades de sus clientes, desempeñaban un papel esencial en la preservación de la historia y la administración de la justicia. Juan Pacheco utilizó astutamente estos documentos para respaldar su narrativa, creando una base sólida para su caso mediante pruebas escritas y testimoniales.

Profesionales como Alfonso González de Sevilla, secretario y notario del rey Juan II, y Juan González, notario eclesiástico público, se unieron a Juan Pacheco. Su participación, aunque puntual, podría atribuirse a diversas razones, como ser parte de la corte del príncipe Enrique u ocupar cargos importantes en el reino. La estrecha relación de Juan Pacheco con la corte del príncipe, que requería su aprobación para cualquier acción, sugiere que actuaba con prudencia legal, documentando cada evento o prueba de manera exhaustiva.[81] Estos acompañantes, junto con testigos, proporcionaron legitimidad a las afirmaciones de Juan Pacheco, otorgando credibilidad a las pruebas escritas.[82] Testigos, según las leyes de las Partidas, brindaron legitimidad a tales testimonios.[83] Además, se identificó un grupo constante de tres ciudadanos de Belmonte que acompañaron a Juan Pacheco en varias ocasiones, probablemente cercanos al padre de Juan, Alonso Tellez Girón. Esta asociación refleja un vínculo familiar o de confianza.[84]

La participación de testigos no documentados, como el público y otros allegados presentes, contribuyó a la difusión pública del mensaje en varias localidades, beneficiando

80 *Ibidem*, 395-396.
81 Marino: 2006, 27.
82 Caenegem: 1991, 80.
83 López: 1843, III, XVI, I.
84 La constante difusión de las intenciones de Juan Pacheco y su papel como servidor del príncipe Enrique sugieren que sus emociones eran conocidas por su entorno. La recopilación estratégica de testimonios durante las visitas del príncipe refuerza la creación de nuevos testigos para respaldar sus afirmaciones en el juicio. Este enfoque también debilita la reputación de Álvaro de Luna a lo largo del tiempo. Si bien destaca la construcción de pruebas y testimonios, es importante considerar estos aspectos en el contexto limitado de la investigación.

a Juan Pacheco al socavar la reputación de Álvaro de Luna y justificar sus reclamaciones según fuera necesario. Así, la dependencia de testigos juramentados fortaleció este vínculo y reflejó una cultura de convergencia en momentos críticos.[85] En este sentido, la persuasión del juez en este caso adquiere un componente adicional: el espacio público como testigo de la conducta perturbadora y violenta de Álvaro de Luna para justificar las razones del matrimonio.

Fama pública

En numerosos casos, acusaciones, testimonios y condenas se ha utilizado el concepto de "fama pública" o "reputación pública". La búsqueda de la verdad era a menudo compleja y complicada en esos días, obstruida por la falta de certeza en las pruebas y la dificultad para encontrar culpables a través de testigos directos del evento. La "fama" de una persona, entendida como un elemento central capaz de influir en las deliberaciones en casi todos los sistemas legales europeos de la Baja Edad Media, se introduce en este momento.

En esta etapa, se presentan pruebas no claras, complejas y compuestas por medios cognitivos indirectos y deductivos bajo el nombre de "fama". Según Gandino, la "fama" es un estatus respetado, no regulado por reglas y leyes,[86] similar a las leyes de las Partidas: "Fama es el buen estado del hombre que vive derechamente según la ley, y las buenas costumbres no teniendo en sí deshonra ni mala estancia".[87] Así, la "fama" se otorga como un distintivo individual para diferenciarse de otra persona y como un medio que otorga derechos en la comunidad o el ámbito político.

El historiador Massimo Vallerani amplía la noción de que en una sociedad que aprecia una "fama" positiva, aquellos que la ostentan contribuyen y respaldan la preservación de dicho prestigio. Así, en momentos necesarios, testigos o incluso un sistema político completo pueden presentarse a favor de un individuo y garantizar su comportamiento ante los jueces. Por otro lado, los forasteros no tienen ningún medio de defensa en la evaluación de su comportamiento en caso de un crimen grave en su contra. Por lo tanto, se argumenta que este modelo de sociedad integrada define la evaluación del comportamiento de los individuos y establece su "fama" en relación con lo colectivo, y actúa en consecuencia.[88] De esta manera, la "fama" tiene la capacidad de ilustrar y respaldar verdades basadas en la

85 Ho: 2003-2004, 269.
86 Vallerani: 2012, 106.
87 López: 1843, VII, VI, I.
88 Vallerani: 2012, 107.

percepción social de los hechos.

Según esta interpretación, la creación de estos documentos por parte de Juan Pacheco no solo refuerza sus acusaciones contra Álvaro de Luna, sino que también intenta justificarlas mediante un ataque público a su "fama". En consecuencia, la "fama" se completa con verdades por medio de pruebas "razonables", que incluyen características de comportamiento, actividades públicas y la historia de su vida. De esta manera, los testigos intentaron traer los hechos al presente basándose en el pasado.[89] Por lo tanto, la "fama" de Álvaro de Luna, tal como se describe en estos documentos, se denomina según las leyes de las Partidas como "hombre difamado", "y tan grande fuerza tiene tal difamación que estos a tales no puedan ganar de nuevo ninguna dignidad ni honra, de aquellas para que deban ser escogidos hombres de buena fama y aun las que habían ganado antes las deben perder".[90] En esta perspectiva, la imputación contra Álvaro de Luna respalda la distinción de Juan Pacheco, al reflejar la opinión pública, sus prácticas y la reputación personal de cada individuo.[91]

Vitiello sostiene que la "fama" personal se manifiesta en un patrón de comportamiento a lo largo del tiempo.[92] En otras palabras, las pruebas no necesariamente indican una "fama" negativa, ya que personas justas pueden cometer en ocasiones actos perjudiciales. Sin embargo, el daño a la "fama" de Álvaro de Luna se deriva de un historial de difamación anterior.[93] Así que él adoptó el espíritu de la época en su contra y demostró que no inventó esa "fama". Por ejemplo, los testigos a favor de Juan Pacheco afirmaron enfáticamente que los matrimonios se llevaron a cabo bajo coacción y amenazas por parte de Álvaro de Luna, como era su práctica habitual.

Al concluir el interrogatorio, todos respondieron a la última pregunta: "Juren si saben e (conocen) q(ue) de todo lo suyo sea público vos e fama".[94] Esta pregunta refuerza que el conocimiento proviene del ámbito público. Vitiello argumentó que, por lo general, la respuesta era sí o no, ya que a los testigos no se les pidió proporcionar pruebas sensoriales adicionales para respaldar sus respuestas, y no dudaron en confirmar las fuentes de los hechos. Pero en este juicio, los testigos agregaron detalles, como: "Todo es de pública voz

89 Kelleher: 2013, 141.
90 López: 1843, VII, VI, VII.
91 Kuehn: 2003, 31.
92 Vitiello: 2016, 90.
93 Juan Manuel Nieto Soria. 2017. "Álvaro de Luna Tirano: Opinión Pública y Conflicto Político en la Castilla del Siglo XV". *Imago Temporis. Medium Aevum* 488-507.
94 AHNF, C.99, D.1. p.18

y fama en esta tierra y gran parte del reyno".[95]

Los 25 documentos son esenciales en la solicitud de anulación del matrimonio de Juan Pacheco. Sirven como pruebas tangibles de su planificación estratégica a largo plazo para respaldar su defensa y restaurar su reputación.[96] Estos documentos, parte de una estructura argumentativa compleja, respaldan la afirmación de que el matrimonio se llevó a cabo bajo coacción y miedo. La cantidad y alcance de los documentos contribuyen a una retórica legal que destaca las acciones severas de Álvaro de Luna, afectando su prestigio personal y su fama pública. La culpabilidad de Álvaro de Luna se basa en el consentimiento de Juan Pacheco para casarse, respaldado por pruebas, y las respuestas de los testigos respaldadas por la fama, indicando un comportamiento inapropiado para alguien de su posición social.

Conclusiones finales

Este artículo examina la estrategia judicial por la cual se intentó anular el matrimonio en el tribunal eclesiástico. Para explorar este proceso, se consideran dos perspectivas: la política y la religiosa, las cuales actúan como una estructura unificada, según propone Duby. El significado religioso, en este contexto, se refiere a los principios fundamentales que rigen la validez del matrimonio. Las leyes canónicas católicas, a lo largo del tiempo, experimentaron cambios y disputas que configuraron un ideal, a veces utópico, de la vida familiar en matrimonio. El debate sobre la legitimidad de los matrimonios sirve como ejemplo, y se identifican tres elementos clave para la existencia legal del matrimonio: el consentimiento mutuo, la voluntad libre y la existencia de relaciones sexuales. Estos elementos, aunque interpretables por cada juez, resaltan en el caso específico analizado: la anulación del matrimonio entre Juan Pacheco y Juana de Luna en 1442.

El enfoque estratégico de Juan Pacheco, a través de Alfonso González de la Hoz, se basa en la invalidez del matrimonio debido a la coacción y amenazas de Álvaro de Luna, primo de Juana de Luna y condestable del rey Juan II de Castilla. Aunque superficialmente el matrimonio parecía legal, bajo consentimiento, testigos y ceremonia, el análisis detallado plantea interrogantes sobre los argumentos. Juan Pacheco y Juana de Luna sostienen perspectivas opuestas sobre la legalidad del matrimonio, y la estrategia legal de Juan Pacheco, central en la estructura argumentativa, se despliega para revelar y explorar dicha estrategia.

95 Vitiello: 2016, 94.
96 Ho: 2003-2004, 269.

Esta estrategia, centrada en demostrar la coacción y el miedo, revela intenciones adicionales para lograr objetivos temporales manifiestos y subyacentes. La evidencia destaca la naturaleza cruel de Álvaro de Luna, apuntando a desacreditar su comportamiento y perjudicar su reputación, respaldando las afirmaciones de coacción y miedo. Los 25 documentos adjuntos a lo largo del tiempo refuerzan la oposición constante de Juan Pacheco al matrimonio, extendiendo el círculo de testigos al ámbito público. Surgen interrogantes sobre las motivaciones de Juana de Luna al emprender el juicio. Mientras algunas interpretaciones sugieren que Álvaro de Luna pudo haber iniciado el proceso para consolidar su poder, otras indican la posibilidad de desesperación por parte de Juana de Luna. Una tercera posibilidad, según mi interpretación, sugiere un descontento compartido de Juan Pacheco y Juana de Luna ante el comportamiento violento de Álvaro de Luna, coordinando el juicio como respuesta.

El presente caso, revela detalles sobre las tensiones entre la nobleza en Castilla, resaltando aspectos inusuales de la cultura política y legal del reino. Y en general, esto enseña acerca de conceptos e ideas que quizás no se encuentran en fuentes "normativas" como legislación u otras fuentes eclesiásticas. Un análisis profundo de esta fuente ofrece claridad sobre cómo las personas manejaban el sistema legal en medio de conflictos políticos y estrategias legales, abriendo nuevas áreas de investigación en disciplinas como el derecho, la política y las relaciones interpersonales.

Bibliografía

Fuentes primarias

López, Gregorio. 1843. *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el IX*. Barcelona: Antonio Bergnes.

Archivo Histórico de la Nobleza de Frías (AHNF), C.99, D.1. (Proceso sobre nulidad del matrimonio de Juan Pacheco con Juana (antes Angelina) de Luna, prima del condestable Álvaro de Luna. Este matrimonio se declaró nulo por haber probado Juan Pacheco su falta de consentimiento, y haberlo realizado a causa del temor que tenía a Álvaro de Luna, el matrimonio se había efectuado en Toledo, el 27 septiembre de 1436.

La sentencia del proceso es del 13 de febrero de 1442, dada por Diego Sánchez, vicario de Segovia). Sitio web: https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3954773. Verificado 04/01/2024.

Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZA) Mitra. Secc. Matilla Tascón. Leg. 923, 24.9.1560.

Fuentes secundarias

Alesandro, John A. 1971. *Gratian´s Notion of Marital Consummation.* Rome: Officium Libri Catholici.

Arias Bautista, Maria Teresa. 2010. Barraganas y Concubinas en la España Medieval. Sevilla: Arcibel Editores.

Baldellou Monclús, Daniel, y José Antonio Salas Auséns. 2016. "Noviazgo y Matrimonio en Aragón: Casarse en la Europa del Antiguo Régimen." *Revista de Historia Moderna* 34: 79-105.

Brundage, James A. 1990. *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europa.* Chicago: The University of Chicago Press.

-. 1995. *Medieval Canon Law.* New York: Taylor & Francis.

-. 2008. *The Medieval Origins of the Legal Profession: Cannonist, Civilians and Courts.* Chicago: Univesity of Chicago Press.

Caenegem, Raoul. C. van. 1991. "Methods of proof in Western Medieval Law." In *Legal History: a European Perspective*, by R. C. van Caenegem, 71-111. London: The Hambledon Press.

Cristellon, Cecilia. 2008. "Marriage and Consent in Pre-Tridentine Venice: Between Lay Conception and Ecclesiastical Conception, 1420-1545". *The Sixteenth Century Journal* 39: 389-418.

d'Avray, David L. 2005. *Medieval Marriage: Symbolism and Society.* New York: Oxford University Press.

Donahue, Charles Jr. 1981. "Proof by Witnesses in the Church Courts of Medieval England: An Imperfect Reception of the Learned Law". *On the Laws and Customs of England: Essays in Honor of Samuel E. Thorne*, by Thomas A. Green, Sally Scully, and Stephen White Morris S. Arnold, 127-158. Chapel Hill: North Carolina University Press.

-. 2016. "The Ecclesiastical Courts: Introduction". *The History of Courts and Procedure in Medieval Canon Law*, Ed. Wilfried Pennington, Kenneth Hartmann, 247-299. Washington: The Catholic University of America Press.

García y García, Antonio. "Ecclesiastical Procedure in Medieval Spain." in *The History of Courts and Procedure in Medieval Canon Law*, edited by Wilfried Hartmann and Kenneth Pennington, 392-425. Washington: The Catholic University of America Press, 2016

Hartmann, Wilfried and Pennington, Kenneth. 2008. *The history of medieval canon law in the classical period, 1140-1234: from Gratian to the decretals of Pope Gregory IX.* Washington, D.C.: Catholic University of America Press.

Helmholz, Richard H. 1974. *Marriage Litigation in Medieval England: Cambridge Studies in English Legal History.* Cambridge: Cambridge Press.

Ho, H. L. 2003-2004. "The Legitimacy of Medieval Proof". *Journal of Law and Religion* 19: 259-298.

Jeay, Madeleine. 1979. "Sexuality and Family in Fifteenth-Century France: Are Literary Sources a Mask or a Mirror?" *Journal of Family History* 4: 328-45.

Jones, Rhidian. 2011. *The Canon Law of the Roman Catholic Church and the Church of England 2nd edition: A Handbook.* Edinburgh: T&T Clark.

Karras, Ruth Mazo. 2005. *Sexuality in Medieval Europe: Doing Unto Others.* New York: Routledge.

Kelleher, Marie. 2013. "Later Medieval Law in Community Context". *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*, by Judith Bennett and Ruth Karras, 133-151. Oxford: Oxford University Press.

Kuehn, Thomas. 2003. "Fama as a Legal Status in Renaissance Florence". *Fama: The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe.* Ed. Thelma Fenster and Daniel Lord Smail, 27–46. Ithaca: Cornell University Press.

López Beltrán, María Teresa. 2001. "En los Márgenes del Matrimonio: Transgresiones y Estrategias de Supervivencia en la Sociedad Bajomedieval Castellana." *La familia en la edad media: XI Semana de Estudios Medievales,. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.*

López, Rosa Espín. 2016. "Los pleitos de divorcio en Castilla durante la Edad Moderna". *Studia Historica: Historia Moderna* 38: 167-200.

Marino, Nancy F. 2006. *Don Juan Pacheco: Wealth and Power in Late Medieval Spain.* Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Martín, José Luis. 2001. "El Proceso de Institucionalización del Modelo Matrimonial Cristiano." *La familia en la Edad Media, XI Semana de Estudios Medievales*, coord. José Ignacio Iglesia Duarte, 151-178. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.

McCarthy, Conor. 2004. *Marriage in Medieval England: Law, Literature and Practice.*

Woodbridge: The Boydell Press.

McDougall, Sara. 2013. "Women and Gender in Canon Law." *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*, ed. Ruth Mazo Karras, Judith M. Bennett, 163-180. Oxford: Oxford University Press.

Meek, Christine. 2001. "Un'unione incerta: la vicenda di Neria, figlia dell'organista e di Baldassino merciaio". *Matrimoni in dubbio: Unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal XIV al XVIII secolo*, ed. Diego Quaglioni, Silvana Seidel Menchi, 107-121. Bologna: Societa Editrice il Mulino.

Monreal Zia, Gregorio. Aranguren, Roldán Jimeno. 2010. "Naturaleza y Estructura del Matrimonio y Otras Uniones Afines en el Derecho Histórico Hispánico, con Especial Atención a Navarra". Príncipe de Viana 250: 501-538.

Orsy, Ladislas M. 1988. *Marriage in Cannon Law: Texts and Comments Reflections and Questions.* Wilmingston: Michael Glazier.

Payer, Pierre J. 1993. *The Bridling of Desire: Views of Sex in the Later Middle Ages.* Toronto: University of Toronto Press.

Pinar, Francisco Javier Lorenzo. 1995. "Conflictividad Social al Torno a la Formación del Matrimonio (Zamora y Toro en el Siglo XVI)". *STVDIA HISTORICA. HISTORIA MODERNA* 13: 131-154.

Pinar, Francisco Javier Lorenzo. 1996. "La mujer y el tribunal diocesano en Zamora durante el siglo XVI: divorcios y nulidades matrimoniales". *Studia Zamorensia* 3: 77-88.

Silva, Alfonso Franco. 2011. Juan Pacheco, Privado de Enrique IV de Castilla: La Pasión por la Riqueza y el Poder. Granada: Universidad de Granada.

- 2009. "Las Mujeres de Juan Pacheco y su Parentela". *HID.* 36: 161-182.

Soria, Juan Manuel Nieto. 2017. "Álvaro de Luna Tirano: Opinión Pública y Conflicto Político en la Castilla del Siglo XV". *Imago Temporis. Medium Aevum* 488-507.

Vallerani, Massimo. 2012. *Medieval Public Justice.* Translated by Sarah Rubin Blanshei. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.

Vitiello, Joanna Carraway. 2016. *Public Justice and the Criminal Trial in Late Medieval Italy.* Boston: Brill.

La cabellera inmortal: el *ars narrativa* de Gabriel García Márquez

FLORINDA F. GOLDBERG[1]

Resumen: En *Del amor y otros demonios* (1994), a través del relato que constituye el prólogo de la novela, Gabriel García Márquez presenta su *ars narrativa*: su idea sobre el lugar, la función y el valor de la literatura dentro de la experiencia humana, como el medio objetivo más eficaz para preservar aquello que merece ser conocido y recordado, sean personas o sucesos, sean históricos o ficticios. El prólogo sugiere también las diferencias con otros medios de preservación de la memoria –epitafios, periodismo, memoria colectiva– y la relativa fragilidad de estos en comparación con el libro impreso. Ello se simboliza en la cabellera de la protagonista, que tras vencer a la muerte y continuar creciendo durante 200 años, se ha vuelto inmortal mediante esta novela.

Palabras clave: García Márquez, *ars narrativa*, memoria, literatura

1 Universidad Hebrea de Jerusalén

Del amor y otros demonios (1994), la última novela importante de Gabriel García Márquez, es una de las más valiosas y complejas de su obra pese a su relativa brevedad. Ubicada en Cartagena de Indias en el último tercio del siglo XVIII, narra el trágico amor entre Sierva María de Todos los Ángeles, una marquesita de 12 años a quien creen poseída por un demonio tras la mordedura de un perro rabioso, y Cayetano Delaura y Escudero, un joven sacerdote encargado de exorcizarla en su prisión en el convento de Santa Clara. En sus solo 200 páginas la novela presenta una rica galería de personajes llevados al límite característicos de García Márquez: el marqués abúlico y timorato y la marquesa ninfómana adicta al chocolate; el todopoderoso obispo que se siente exiliado en la colonia y el médico judeoconverso que a fuerza de exilios se siente en casa en todas partes; la loca enamorada y la abadesa resentida; el exorcista que cura a la presunta endemoniada con poemas de Garcilaso de la Vega. Un motivo que atraviesa toda la historia es la larga y espléndida cabellera color cobre de Sierva María, jamás cortada a raíz de un voto pronunciado por su nodriza para salvarle la vida. Esa cabellera, por una parte, representa la energía vital y erótica que hace a la niña diferente, y por la otra perturba e irrita a los espíritus mezquinos que no toleran, precisamente, la diferencia de Sierva María.

La novela posee una breve introducción que sigue el patrón habitual de informar al lector sobre las circunstancias en que fue escrita. Mi propósito es mostrar que en la misma García Márquez presenta su *ars narrativa*, no en sentido técnico sino como su idea sobre el lugar, la función y el valor de la literatura dentro de la experiencia humana. Mis reflexiones partieron del estudio de Carlos Rincón, en varios sentidos extraordinario, *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd. (1999)*, pero se orientan en una dirección diferente de la elegida por el prestigioso crítico colombiano-alemán.[2]

El prólogo consiste en una narración autoficcional con fuertes sugerencias autobiográficas, en la que, escribiendo en 1994 ("Casi medio siglo después"), el 'autor' evoca su trabajo como periodista a fines de los años cuarenta bajo las órdenes del "maestro Clemente Manuel Zabala", quien en esos años empleó a García Márquez en *El Espectador* de Cartagena, y para mayor ilusión de realidad transcurre en una fecha precisa, 26 de octubre de 1949, descripto como uno de esos días tan temidos en la redacción de un diario, sin "grandes noticias" ni gran cosa para cubrir fuera de "dos o tres" asuntos de rutina que

2 Rincón propone una relación de simetría oposicional entre *Del amor…* y la novela fundacional de la literatura estadounidense, *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, como paradigma de la semejanza/diferencia entre las cosmovisiones de ambas Américas.

no se especifican, pero que seguramente tienen que ver con instituciones oficiales como alcaldía, policía, etc. Un súbito llamado telefónico informa que están "vaciando las criptas funerarias del antiguo convento de Santa Clara", lo cual no alcanza para animar al jefe de redacción, quien "sin ilusiones" ordena al cronista novato: "Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre". (Todas las citas de p. 7) [3]

Pese a su aparente banalidad, ese primer párrafo ya contiene cuestiones que se volverán relevantes a continuación, a saber: qué sucesos merecen ser registrados publicados, qué es una 'gran noticia' y cuál una 'de rutina', y sobre todo quién posee el poder de evaluar y decidir qué es importante y qué no.

El tiempo que en la diégesis le lleva llegar al sitio lo emplea el narrador para informarnos de la historia del convento de Santa Clara de Cartagena. Establecido en el siglo XVII y ligado a la élite colonial, el convento fue expropiado por el gobierno hacia finales del siglo XIX y su edificio utilizado como cárcel, hospital, orfanato y oficinas, hasta quedar abandonado y librado a la ruina. En la década de 1990 una empresa privada decidió restaurarlo y convertirlo en un hotel de lujo, actualmente el Sofitel Santa Clara Cartagena Hotel. Por cierto, hay en el mismo un mural con el retrato de García Márquez y un fragmento de la novela, y los sitios del hotel en internet mencionan ufanos que el edificio figura en una de sus novelas.

Antes de reunirnos con el narrador junto a las criptas en las que estuvieron enterradas durante dos siglos "tres generaciones de obispos y abadesas y otras gentes principales", (p. 8) conviene recordar algunas características culturales relacionadas con tumbas y cementerios. La sepultura constituye un *monumento*, una construcción destinada a preservar la memoria del sepultado, como desafío simbólico a la finitud de la vida. Ello se hace habitualmente mediante el epitafio, un texto escrito cincelado en un material duro y perdurable que ha de resistir el paso del tiempo. Además, la tumba es un lugar de gran respeto: cualquier modificación de la misma exige cumplir un cuidadoso protocolo, y todo acto irregular recibe el significativo nombre de violación o profanación.

Por todo ese saber implícito en la cultura, el lector se une al narrador en el azoro ante el método aplicado para desalojar el cementerio de las clarisas. Más que el necesario destrozo de las lápidas y el desagradable aunque previsible cribado de los escasos restos que realizan los obreros en busca de posibles joyas, impacta el método utilizado para preservar la identidad de los magros restos de los sepultados hace 200 años:

3 Las citas corresponden a la versión electrónica.

> El maestro de obra copiaba los datos de la lápida en un cuaderno de escolar, ordenaba los huesos en montones separados, y ponía la hoja con el nombre encima de cada uno para que no se confundieran. Así que mi primera visión al entrar en el templo fue una larga fila de montículos de huesos, recalentados por el bárbaro sol de octubre que se metía a chorros por los portillos del techo, y sin más identidad que *el nombre escrito a lápiz en un pedazo de papel*. Casi medio siglo después siento todavía el estupor que me causó aquel testimonio terrible del paso arrasador de los años. (p. 7, mi énfasis)

El plan, informa el maestro de obra al periodista, es que los restos no reclamados hasta el fin del día serán arrojados a una fosa común; no aclara si con o sin el "pedazo de papel"… y es obvio que dará exactamente lo mismo.

El narrador acompaña el proceso tumba por tumba, a la espera de que, como le dijo su jefe, 'se le ocurra algo'. Una de ellas parece satisfacer esa expectativa: la sepultura de un marqués con muchos apellidos resulta estar vacía. Pero el capataz "no le dio importancia" (p. 8) y se apresura a disipar el interés del periodista, explicando que los nobles solían prepararse varias tumbas en vida, y seguramente el marqués está enterrado en otra parte. (Dentro de la novela, el autor/narrador se venga de la petulancia del capataz, haciendo que el marqués muera en campo abierto y nunca reciba sepultura.)

> En la tercera hornacina del altar mayor […] allí estaba la noticia. La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera *viva* de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña. En la hornacina no quedó nada más que unos huesecillos menudos y dispersos, y en la lápida de cantería carcomida por el salitre sólo era legible un nombre sin apellidos: Sierva María de Todos los Ángeles. Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. (p. 8, mi énfasis)

El capataz, obviamente adverso a cualquier distracción que demore su tarea, tal como antes demostró información histórica exhibe ahora conocimientos biológicos:

> El maestro de obra me explicó *sin asombro* que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años. (p. 8, mi énfasis)

Pero en ese momento, y antes de cualquier reacción a ese absurdo, la narración realiza un brusco giro hacia otro tipo de discurso:

> A mí, en cambio, no me pareció tan trivial, porque mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros. (p. 8)

Recapitulando, hallamos que en esta pequeña historia se plantean varias cuestiones sobre la preservación de la memoria: qué componentes de la realidad –personas, sucesos, objetos– merecen ser recordados; quién posee poder para decidir qué es importante –por ejemplo el director del periódico, el impaciente capataz (ambos apodados "maestros"), el cronista novato en busca de una nota, pero también la comunidad mediante la memoria colectiva–; y cuáles son los medios materiales idóneos para esa preservación: descartando el ridículo papelito escrito en lápiz por el capataz, tenemos en orden de mención el periódico, la lápida, el relato oral. Cuasi-universalmente adoptadas para conservar la memoria, las lápidas de piedra o cantería muestran aquí su relativa fragilidad ante "el paso arrasador de los años" (p. 7), y también su inadecuación: el nombre del marqués cubre una tumba vacía; la inscripción en la de Sierva María informa demasiado poco y por supuesto no da el menor indicio sobre el singularísimo contenido de la hornacina.

En oposición a la información estática y no necesariamente perdurable de la piedra escrita, el relato oral de la abuela nos presenta una memoria dinámica que ha preservado lo importante de la vida de esa niña durante doscientos años y aun lo ha incrementado atribuyéndole milagros. Sin duda, también la memoria colectiva es una forma de poder, que suele orientarse particularmente a preservar el recuerdo de lo singular y excepcional. Pero la pregunta pertinente es: ¿podrá el soporte de la tradición oral mantenerse en un mundo regido por lo práctico, en el que se vacían cementerios y antiguos conventos se convierten en hoteles? O para plantearlo de otro modo, ¿contará el narrador a sus propios nietos la leyenda de Sierva María tal como se la contaba a él su abuela?

Platón pretendió desterrar de su república ideal a la escritura porque quien anota no se esfuerza en recordar. En nuestra mucho más compleja *res publica* la escritura parece ser imprescindible para preservar la memoria. ¿Pero cuál será el soporte material que ofrezca y garantice esa preservación? La frase final del prólogo remite a un soporte y a dos alternativas:

> La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro. (p. 8)

Es decir, el medio idóneo para registrar y perpetuar lo que merece ser recordado es la escritura, y el material idóneo es el papel impreso. Verdad que en sí mismo el papel es frágil como materia, pero la ilimitada posibilidad de reproducción y circulación de los impresos lo convierten en un medio prácticamente indestructible de preservación y difusión.

Pero no todo papel impreso posee la misma capacidad. El periódico, como vimos al comienzo, recoge y difunde "grandes noticias"; pero el mismo enunciado del narrador señala su precariedad: "fue mi noticia de aquel día" – la que inevitablemente al día siguiente será desplazada por otra.

Entonces, nos dice García Márquez, el medio idóneo es el libro, que reúne la fijación y permanencia de lo escrito con la circulación ubicua en espacio y tiempo de la tradición oral.

¿Y qué es lo que empodera al escritor para decidir qué va a ser fijado para siempre en su libro? Retomo la cita: "La *idea* de que esa tumba pudiera ser la suya". Es decir, la imaginación, su capacidad de relacionar la leyenda de la abuela con el extraordinario hallazgo en la cripta y a partir de ese vínculo generar una novela.

Vale la pena mostrar el recurso narrativo mediante el cual el narrador plasma su "idea de que esa tumba pudiera ser" la de la marquesita del cuento de la abuela.

Cuando Sierva María es encarcelada en el convento para su exorcismo, las perturbadas monjas se apresuran a raparla, convencidas de que en su espléndida cabellera color de fuego se aloja un demonio. En el párrafo final de la novela Sierva María muere, pero su amor, más poderoso que la muerte, posee la energía de regenerar el componente más importante y distintivo de su cuerpecillo exhausto por los malos tratos:

> La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. *Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer.* (p. 91, mi énfasis)

De este modo, el prólogo de la novela pasa a ser el último capítulo de la misma, la cual, a su vez, en su final remite al prólogo, en un movimiento circular incesante: la cabellera que "se veía crecer" es la que el narrador encuentra, "viva", doscientos años después y la que genera el relato que creció desde allí, primero como leyenda oral y ahora como literatura escrita, para incesantemente volver a ser rapada y volver a brotar – cabellera inmortal que constituye la metonimia de toda la novela– de toda literatura.

Las primeras reseñas a *Del amor y otros demonios* (en castellano y en su traducción al inglés) mostraban una cierta decepción por el hecho de tratarse de una novela histórica y no del esperado 'realismo mágico'. Esa decepción parece debida a una lectura no suficientemente puntillosa. Efectivamente, la historia narrada no contiene nada sobrenatural (aunque sí mucho de lo hiperbólico igualmente distintivo del estilo de García Márquez). El discurso narrativo deja bien claro que la posesión demoníaca solo existe en algunas mentes fanáticas, que las incontrolables rabietas de la niña se deben a su carácter rebelde y a los abusos que se le infligen –los principales demonios actuantes en el devenir de los sucesos son el amor y el oscurantismo. Y la cabellera de Sierva María no es sino una cabellera, excepcional (hiperbólica) por su color, longitud y belleza pero totalmente normal. El milagro de su crecimiento durante doscientos años no se inscribe en el vago exotismo genérico de una novela histórica –es decir, como algo increíble pero aceptable–, sino en el discurso realista y cuasi-autobiográfico del prólogo escrupulosamente fechado el 26 de octubre de 1949. Es en esa realidad tan homóloga a la nuestra donde se nos obliga a aceptar la existencia de lo maravilloso.[4]

La noción de que la literatura asegura una memoria más perdurable que la de los monumentos pétreos existe desde sus mismos comienzos. Hace treinta siglos, Homero eternizó el recuerdo no solo de individuos gloriosos como el iracundo Aquiles y el astuto Odiseo, sino del de todos los troyanos, cuyas desdichas justificó como tema de cantos futuros. Aún más, la literatura posee el poder de conservar también la memoria de su creador. Hace más de veinte siglos, Quinto Horacio Flaco escribió: *"Exegi monumentum*

4 Y, por supuesto, en el truco ficcional que ubica en 1946 la restauración del convento de los años noventa, lo que permite al autor/narrador recuperar su figura de periodista cartaginense…

aere perennium, "erigí un monumento más perenne que el bronce", persuadido no solo de que su poesía sería eterna sino de que lo eternizaría a él mismo: *"non omnis moriar"*, "no todo yo moriré".[5]

Considero que a través de la conjunción entre el prólogo y la novela García Márquez nos entrega su *ars narrativa,* según la cual la función del libro como soporte y de la literatura como discurso es la de cumplir el anhelo humano de preservar lo que vale la pena recordar, sea real o imaginario, en un monumento más perenne que el bronce.

Bibliografía

García Márquez, Gabriel (1994). *Del amor y otros demonios. Editorial Diana, México*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1995, https://ia903400.us.archive.org/34/items/garcia-mrquez-gabriel-del-amor-yotros-demonios/GarciaMrquezGabriel-DelAmorYOtrosDemonios.pdf (acceso: 12.3.2024).

Rincón, Carlos (1999). *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd.* Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá.percepción social de los hechos.

5 Quintus Horatius Flaccus, *Odas*, Libro 3, Oda 30, https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0024%3Abook%3D3%3Apoem%3D30 (acceso: 12.3.2024).

Santa Evita: El interminable diálogo entre literatura, ficción e historia

GABRIELA JONAS AHARONI[1]

Resumen: La miniserie *Santa Evita*, basada en la novela escrita por Tomás Eloy Martínez en 1995, aborda diferentes etapas de la vida de Eva Perón. La serie, concebida para un público internacional y basada en los hechos narrados en el texto de Eloy Martínez, se proyecta como verdad absoluta, a pesar de que fueron inventados y no ocurrieron en la realidad. El modo de emisión episódica, que posibilita el formato serial, permite articular un relato que acompaña al espectador en el armado del rompecabezas propuesto en la novela, conjugando de este modo, la historia y la ficción televisiva.

Palabras clave: *Santa Evita*, miniseries, reconstrucción histórica, adaptación en cine y televisión, plataformas.

1 School of Audio and Visual Arts, Sapir College.

En vida, siempre había estado echándole tierra a su fuego, para no hacerle sombra al marido. Muerta, se iba a convertir en un incendio.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, 47

En el trabajo quiero mostrar que, en el regionalismo de Quiroga, los animales enfatizan el distanciamiento entre la naturaleza y el hombre, mientras este último revela su desconocimiento de esta y su arrogancia frente a los obstáculos que ella le presenta, al punto de que termina culpando a los animales de su perdición. En las obras de Quiroga los animales forman parte del entorno, tanto en el Chaco como en Misiones; ellos forman parte de la naturaleza y es allí donde se desenvuelve su rol protagónico. De tal forma se fortalece la relación entre la realidad, el paisaje y el medio ambiente. En los textos de Felisberto Hernández es al revés, la narración aleja este vínculo, lo debilita. Los animales son abstractos y alegóricos distanciándose de lo natural y acercándose a una realidad surrealista y absurda. Hernández busca romper la percepción de la realidad, escapando a lo fantástico. Me basare en las definiciones de Todorov sobre lo fantástico y lo extraño para poder construir la comparación entre ellos.

Introducción

El 26 de julio del 2022 se cumplieron setenta años de la muerte de Eva Duarte de Perón. Esta fue la fecha elegida para estrenar la miniserie *Santa Evita*, producida por Buena Vista International - Disney y la productora argentina Non Stop.

La serie, basada en la novela *Santa Evita* escrita por Tomás Eloy Martínez en 1995, aborda diferentes etapas de la vida de Eva Perón. La niña, la adolescente y la mujer adulta se ven reflejadas en la narración audiovisual pensada, no sólo para el espectador argentino, sino concebida para un público internacional (Manzotti, 2022).

Mi propuesta se basa en un análisis narrativo y audiovisual de la serie televisiva *Santa Evita*. Mi argumento es que el modo de emisión episódica, que posibilita el formato serial, permite articular un relato que acompaña al espectador en el armado del rompecabezas propuesto en la novela de Eloy Martínez, conjugando de este modo la novela, la historia

y la ficción televisiva. En el ensayo contextualizaré el proceso de adaptación dentro de los parámetros de producción y consumo de televisión mediante el empleo de una matriz analítica que aplica no sólo un enfoque teórico que examina las afinidades entre un texto adaptado y su fuente o fuentes anteriores, sino que exploraré el discurso paratextual que lo rodea (Genette: 1989, 496).

Sobre la adaptación

Julie Sanders argumenta que la historia, "es en verdad una historia de textualidades, de historias contadas por narradores según ideologías y contextos particulares" (Sanders: 2006, 146). Hutcheon afirma que la adaptación es la norma y no la excepción (Hutcheon: 2013, 16-22), por ello, si la historia es un historia de historias contadas por narradores particulares, y si la adaptación es la forma de replicación para esas historias, tanto en repetición como en variación, entonces está claro que el cine y la televisión históricos puede considerarse dentro del espectro de la adaptación. Sarah Cardwell 2002(: 55-59) investigó las diversas y sucesivas adaptaciones de novelas inglesas a series televisivas emitidas por la BBC a lo largo de los años. La investigadora propone tres categorías de análisis, fundamentales para el desarrollo de una estética de la adaptación. La primera de estas categorías es el contexto genérico: información extratextual acerca de la serie, detalles de su producción y comercialización y su identificación como serie histórica. La segunda es el contexto autoral: datos sobre los guionistas, realizadores y la posibilidad de identificar marcas de autor (*auteur*), categoría que también contribuye a la definición del texto televisivo como un texto de calidad o "*quality tv*" (Brundson: 1990, 86). La tercera categoría es el contexto televisivo. Estas categorías constituirán el eje de mi análisis que se centra no sólo en el texto televisivo sino en las condiciones de producción, la industria televisiva en sí, y en la recepción del discurso por parte de la crítica especializada, notas, entrevistas a los productores, guionistas entre otros. Más aún, en un contexto de convergencia mediática (Jenkins: 2006, 13-21; Scolari: 2009, 45-47), no sólo se ofrecen contenidos diversos sino también nuevos modos de consumo y resemantización de los mismos, posibilitados y amplificados por las redes sociales y la activa participación de las audiencias.

Los dramas de calidad que se comenzaron a producir y a emitir a principios de los 2000 dieron paso a la tercera Edad de Oro del drama televisivo que según expertos

finalizó con la irrupción de plataformas como Netflix y Hulu entre otras (Arditi: 2021, 41). Sin embargo, el prestigio cultural cobrado por el medio como proveedor de dramas de calidad, generó una mayor participación de creativos de la industria cinematográfica, aparentemente más prestigiosa, que se sienten atraídos por el mayor control ofrecido dentro del terreno industrial de la producción televisiva. Parte de este creciente prestigio se puede atribuir a la aparición de una enfoque más innovador y transgresor en el proceso de adaptación de historias preexistentes, como también de los abultados presupuestos destinados para su realización (Heredia Ruiz: 2017, 283).

La industria televisiva desarrolló a lo largo de los años una suerte de tradición y especialización en todo lo referido a la adaptación de contenidos, transformándolos en una práctica industrial rentable que abarca el reciclaje de modos narrativos como modo establecido de producción (Moran and Malbon: 2006, 190; Waisbord: 2004, 359, 383; Chalaby: 2016, 8). El aumento sin precedentes del drama televisivo adaptado, encargado por un número cada vez mayor de medios de comunicación, desde experimentados canales de cable como HBO, FX o Showtime o plataformas como Netflix, Hulu o Disney Plus, demuestran la creciente y continua inversión de la industria en estas prácticas de adaptación (Heredia Ruiz: 2022, 12).

Televisión, historia y memoria(s)

La relación entre historia y medios es sumamente compleja, ya que los medios de comunicación no sólo ofrecen y proyectan diferentes visiones históricas, sino que también transmiten y reportan acontecimientos que influyen en la percepción popular y en el recuerdo histórico mismo. Tal como lo afirma Edgerton2001 (: 1-5), la televisión se ha constituido en la actualidad en la principal fuente de significaciones históricas a nivel cuantitativo y cualitativo, al difundir modos narrativos y estilísticos que suscitan un efecto de verosimilitud.

Desde sus comienzos, pero en especial a partir de la década del sesenta, la televisión se erigió como una suerte de catalizador de una serie de visiones y enfoques dominantes sobre el pasado. La pantalla chica cobró relevancia social al definir una historia popular televisiva, tanto en el plano de las modalidades documentales como en la ficción (Chicharro Merayo y Rueda Laffond: 2008, 62). Esta historia popular televisiva,

compuesta por textos históricos ficcionales y documentales, ofrece representaciones de un pasado mediatizado, reformulado y transformado por la industria misma (Bell and Ann: 2007, 115). Es interesante señalar el lugar y la función de la televisión como fuente de recuerdos y por ende como articuladora de memorias individuales y colectivas, al tiempo que es considerada como metáfora del olvido mismo, ya que se trata de un medio que privilegia lo inmediato y el acontecimiento. Por ello la televisión cumple un importante rol en la constitución de memorias culturales contemporáneas (Huyssen: 2003, 18; Holdsworth: 2011, 2). De este modo, hoy los relatos históricos televisivos se han transformado en centros de producción de memoria. Estos relatos apelan a la memoria histórica del espectador aguardando su confirmación y validación, al tiempo que ofrecen interpretaciones libres de los hechos históricos a tono con las exigencias del lenguaje y de la industria televisiva (Kaes: 2006, 311).

Santa Evita o la reinvención de la historia

El periodista y escritor Thomas Eloy Martínez dedicó largos años de su vida a la redacción del libro. Tras una exhaustiva investigación, que incluyó material de archivo y entrevistas a figuras claves, podría haber escrito un libro histórico con todas las letras. Sin embargo, escribió una novela de ficción sobre la historia del cuerpo embalsamado de Eva Perón. Cuando se le preguntó sobre el motivo de su decisión, respondió que "la historia de Argentina es tan asombrosa que es mejor contarla como una novela" (Eloy Martínez citado por Wischñevsky: 2022) . Eloy Martínez nunca negó que eligió este formato para dar rienda suelta a su creatividad.[2] Pero el gran aporte del libro, más allá de sus indiscutibles cualidades literarias, radica en la odisea del cuerpo de Evita, en la descripción del miedo casi místico que le tenían los miembros del ejército argentino, y sobre todo en el cumplimiento de la

2 Más aún, la novela fue escrita no sólo como una ficción sino en modo reportaje, con profusas técnicas propias del campo del periodismo. En esta obra, Eloy Martínez es una persona que se representa a sí mismo, un periodista que está haciendo una investigación y para ello consulta innumerables fuentes, entrevista personas y aquellos datos que recoge no necesariamente son verdaderos. "Los hechos que ha recabado no sucedieron realmente, no pasaron jamás, pero la manera de contarlo es como se contaría una historia verdadera. Es una manera, una forma de escribir, que engaña al lector." (Benavidez: 2017, 7).

profecía de que Evita sería más peligrosa para el país muerta que viva.

Evita falleció el 26 de julio de 1952 luego de una larga y difícil enfermedad, que le dio tiempo a ella y al partido peronista para trabajar en su inmortalización. Embalsamar su cuerpo fue una de las vías para lograr este objetivo. Juan Domingo Perón, su esposo y presidente del país en ese momento, invitó a Pedro Ara, un experto español de reputación internacional, a embalsamar su cuerpo, luego de un multitudinario funeral que duró dos semanas, en el que millones de ciudadanos llegaron a la capital para velar a Evita. El cuerpo de la difunta fue trasladado al edificio de la Confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT). Allí Pedro Ara trabajó durante diez meses hasta que finalizó la obra cumbre de su carrera: inmortalizar a Eva Perón. El cuerpo momificado de Eva quedó desprotegido y abandonado tras el golpe militar de la Revolución Libertadora, en septiembre de 1955. La sola presencia de su cuerpo embalsamado, en la CGT, era un elemento perturbador para el orden que los máximos dirigentes de la Revolución Libertadora querían imponer. Muerta y santificada, Evita representaba un peligro. Podía ser un factor convocante, un motivo de movilización, y su tumba un sitio de peregrinación. La dictadura quería impedirlo y para ello fue comisionado el coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, entonces jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE).[3] De este modo, comenzó un largo y casi interminable viaje en el que se invirtieron innumerables esfuerzos para ocultar el cuerpo de la gente, especialmente de la multitud peronista, por temor a un levantamiento popular. El libro de Eloy Martínez describe los diversos intentos y operaciones que se realizaron para trasladar clandestinamente el cuerpo embalsamado de un lugar a otro. Como también la obsesión de Moori Koenig por Eva, quien se convirtió en uno de los personajes centrales del libro y de la serie *Santa Evita*.

El estreno de la miniserie generó intensos debates, principalmente porque trata sobre

3 El proceso revolucionario que derrocó a Perón comenzó el 16 de junio de 1955, con una infructuosa revuelta naval, y culminó exactamente tres meses más tarde con una victoria a gran escala de la rebelión militar conocida como Revolución Libertadora. Para entender este proceso revolucionario se deben tener en cuenta tres puntos de vista, relacionados entre sí. En primer lugar, la formación dentro del *establishment* militar de una alianza revolucionaria de oficiales tanto nacionalistas liberales como nacionalistas integrales. En segundo lugar, a medida que el proceso revolucionario aumentó su presión sobre el régimen, las divisiones internas dentro de la estructura peronista se ampliaron, acelerando la caída de gobierno peronista. En tercer lugar, se debe considerar que las operaciones militares reales provocaron acontecimientos políticos tanto dentro del campo revolucionario como del peronista. Tras el golpe, Perón se exilia vía Paraguay en Nicaragua (Goldwert, 128-129).

la historia, aunque reescrita, de la Argentina. En palabras de las guionistas Marcela Guerty y Pamela Rementería: "Sabemos que la novela y por ende la serie abordan importantísimos acontecimientos de la historia argentina con hechos que suscitan opiniones muy divididas. Por ello optamos por profundizar y ampliar partes de la historia narrada en esa genial novela, re-ficcionando la ficción planteada por Martínez, pero basándonos también en la historia misma (Otra trama, 10:48).

Análisis

Las tres categorías desarrolladas por Cardwell se expresan en la serie de la siguiente manera: la primera, el contexto genérico, se manifiesta en una meticulosa reconstrucción histórica, a partir del diseño de producción plasmados en una cuidada puesta en escena. Los diferentes escenarios en los cuales transcurre la trama, el cuidado vestuario,[4] los peinados, el maquillaje de los personajes otorgan verosimilitud al texto televisivo que se transforma en una suerte de documento histórico.

El lenguaje televisivo traduce a la perfección las temporalidades desarrolladas en el libro de Eloy Martínez. La serie se mueve en tres temporalidades: el año 1952, año de la muerte de Eva, 1955, año del derrocamiento de Perón y la apropiación del cadáver por parte de los militares. Por último, 1971 cuando el alter ego de Eloy Martínez, el periodista Vázquez, para algunos también una suerte de Rodolfo Walsh,[5] comienza la investigación,

4 La diseñadora de vestuario Beatriz Di Benedetto recreó parte de los atuendos que contribuyeron a la transformación de María Eva Duarte en Evita Perón. "Sentí que había que hacer un vestuario que tuviera un contenido dramático. No es la realidad, sino un verosímil que después se transforma en literatura. Trabajé libremente y siempre insisto en eso, en no calcar el personaje porque sería como calcar una estampilla o disfrazar a Oreiro." (Maurello: 2022).

5 Rodolfo Walsh fue un periodista y escritor argentino, pionero en las novelas testimoniales. Fue parte de la organización Montoneros. Uno de sus libros más importantes fue *Operación Masacre*, considerada la primera novela de no-ficción. Su colección de cuentos *Los oficios terrestres* (1966) incluyen el cuento "Esa Mujer". El cuento es una suerte de acercamiento a la figura histórica de Eva Perón y a la desaparición y «secuestro» de su cadáver embalsamado, cuyo paradero fue voluntariamente escondido durante casi veinte años por el autor del rapto. Para este cuento Walsh entrevistó a Moorie Koenig. Después del derrocamiento de Perón estuvo prohibido por el decreto ley 4161 de la llamada Revolución Libertadora pronunciar su nombre, por ello en su cuento la llamó justamente "Esa mujer". (Decarlini: 2023, Larrea: 2022)

que confronta las versiones del estilista y hombre de confianza de Eva, Julio Alcaráz, el encargado de la CGT, Correa, y el coronel Moori Koening, un militar de origen alemán, quien en la ficción –tanto de la novela como de la miniserie– es elegido por Perón, hecho que no ocurrió, para espiar a Evita. Tras el derrocamiento de Perón, será designado por el coronel Pedro Aramburu para secuestrar y esconder el cuerpo de Eva en la clandestinidad. El coronel, descripto como un personaje siniestro, desarrolla sentimientos de amor-odio por Eva y su cuerpo embalsamado. Esta obsesión, que, de acuerdo con la novela y la serie, lo llevará a la perdición y actuará como una maldición, contra él coronel y contra los demás militares involucrados en el largo camino recorrido por el cuerpo de Eva.

La combinación de imágenes de archivo, como parte integral de la trama, le otorgan al texto televisivo credibilidad y lo convierten en una herramienta que permite reconstruir hechos históricos reales y ficcionados. De este modo, el lenguaje televisivo –la posibilidad de utilizar materiales de archivo– acentúan las transiciones entre realidad y ficción, entre el relato histórico "real" y el relato inventado por Eloy Martínez, en el libro, y en la trama de la miniserie. Como sucede en la secuencia que comienza con una Evita de ficción dirigiéndose al balcón, ante una multitud movilizada para que acepte la vice-presidencia. Un sutil trabajo de edición ensambla las imágenes de archivo en blanco y negro en las se ven a miles de personas agitando sus blancos pañuelos, rogándole que sea parte de la fórmula presidencial Perón-Perón. A continuación, en el texto diegético, el fiel peluquero de Evita, entrevistado por Vázquez en los años '70, le muestra a éste último una serie de fotografías en blanco y negro de Evita en el balcón, interpretada por Oreiro. Este tipo de edición, que combina a la perfección imágenes de archivo con imágenes recreadas por la serie, contribuye al borramiento de los límites entre lo fictivo y lo real, al tiempo que re-escribe, una vez más, retazos de "la historia".

La segunda categoría, el contexto autoral, nos invita a contemplar la trayectoria y el posicionamiento ideológico de las guionistas de la serie respecto a la figura de Eva Perón. Más allá de la extensa experiencia de Guerty y Rementería como guionistas de ficción seriada, considero interesante la interpretación de las autoras sobre el derrotero del cuerpo de Evita, tema central en la adaptación del libro: el hecho de que diferentes hombres, en su mayoría poderosos, abusaron y ultrajaron el cuerpo de una mujer que ya no podía defenderse. Según las guionistas, esta mirada refleja las violencias que viven hoy en día innumerables mujeres en todo el mundo, y permite una profunda identificación de este colectivo con el relato. Las autoras expresan de este modo su compromiso con las luchas libradas hoy por el movimiento feminista en Argentina y en particular por la organización

civil #NiUnaMenos, que irrumpió en la esfera pública cuando cientos de miles personas protestaron contra la violencia de género, exigiendo compromisos institucionales para detener el asesinato de mujeres en el país (Sciortino: 2018, 29-30). El movimiento comenzó cuando la periodista radiofónica Marcela Ojeda público el *tweet* "Nos están matando", tras el asesinato de Chiara Paéz, una joven embarazada de 14 años. La familia de su novio la asesinó y la enterró en el patio de su casa. Las activistas de NiUnaMenos asocian de manera consciente el término femicidio con los derechos humanos de las mujeres (Luengo: 2018, 29-30). De este modo, la serie no sólo recrea hechos históricos, sino que permite una lectura ideológica y actualizada de los mismos. Utiliza simultáneamente el tema histórico para reafirmar ideologías e identidades contemporáneas, como el caso de la ideología feminista, sus luchas, sus logros en el marco de una sociedad patriarcal en constante cambio.

Por último, el contexto televisivo, la emisión episódica y el propio lenguaje televisivo reproducen la atmósfera de misterio y fantasía que caracteriza a la obra literaria. Los creadores de la serie optaron por situar la trama en tiempo presente: los años 70, cuando el periodista Mariano Vázquez, *alter ego* de Eloy Martínez, comienza su investigación. Los *flashbacks*, entretejidos a lo largo de los episodios, socavan la línea de tiempo para moverse entre el presente y el pasado, generando así un texto que combina hechos históricos que realmente sucedieron con hechos ficticios, envueltos en un manto de realismo mágico. Las misteriosas velas, flores y otras manifestaciones del amor del pueblo por Eva Perón que aparecían en diversos lugares donde se ocultaba el cuerpo, al lado de uno de los camiones que lo transportaba, a la vera del camino, "visualizan" las pinceladas de realismo mágico utilizadas por el autor del libro. Según testimonios este fenómeno se produjo en contadas ocasiones (Peiró: 2022). El lenguaje televisivo lo potencia y lo convierte en un acontecimiento significativo que refuerza el manto de misterio, magia e incluso fantasía que envuelven a la novela y por ende a la serie.

Por ello, mi argumento es que la serie no sólo reescribe la trama del libro sino también los hechos narrados por el escritor Eloy Martínez como verdad absoluta, a pesar de que fueron inventados y en realidad nunca sucedieron. La serie, a diferencia del libro, intenta alejarse del mito de Evita y su cadáver y se centra en la intimidad de los personajes intentando tomar cierta distancia de los acontecimientos políticos e históricos de la época. Cuenta una historia compleja y enrevesada que ofrece más de una perspectiva sobre hechos que fueron parte central de la historia argentina. Un claro ejemplo es el mentado encuentro de Evita y Perón en el evento realizado en el Luna Park para recaudar fondos

para las víctimas del terremoto de San Juan en 1943. Si bien los hechos ocurrieron, la serie, basándose en el libro de Eloy Martínez, los recrea y presenta una versión de estos. Natalia Oreiro, en la piel de Evita, se retira de la gala con Perón y pronuncia la célebre frase, pergeñada por el autor de la novela, "Gracias por existir".[6] El periodista Vázquez se acerca a una de las diapositivas que está viendo y trata no solo de comprender lo que sucedió sino de fusionarse con este hecho. El lenguaje televisivo permite así deconstruir y reconstruir un hecho "histórico" que no sucedió y presentarlo como real.

Adaptaciones en la era del *streaming*

Santa Evita es parte de una tendencia que se viene dando en la mayoría de las industrias televisivas del mundo desde que las plataformas *streaming* comenzaron a desarrollarse y marcar una estrategia central: la producción de contenido original, exclusivo y global con el fin de satisfacer el gusto de los espectadores y sus expectativas de los servicios de transmisión. Así se crearon nuevas prácticas industriales, nuevos medios de distribución y organización de contenidos y nuevas formas de visualización por parte de la audiencia (Lotz: 2021, 204). Straubhaar y Penner (2020: 145-146) afirman que en América Latina estas inversiones permiten a los productores locales integrarse al mercado televisivo global, principalmente porque invierten dinero en industrias en crisis como es el caso de la industria argentina, pero sujetas a mecanismos que benefician a las corporaciones americanas. En el caso de *Santa Evita* se utilizó una estrategia de producción denominada por Straubhaar (2003: 80-81) como proximidad cultural. De este modo, la serie *Santa Evita* forma parte del contenido "original" creado por la plataforma Start+ donde se ofrece la exclusividad como ventaja comercial y competitiva.

El hecho de que la serie esté basada en un *bestseller* que ha sido traducido a unos 30 idiomas y que según estimaciones ha vendido más de 10 millones de copias en todo el mundo, valida la decisión tomada por la corporación de producirla.[7] Además, Evita, como

6 El escritor contó, en una entrevista concedida en el año 2000 al diario español *El país*, que parte de los hechos ficcionalizados en su texto, aparecieron, con el paso del tiempo, como hechos verdaderos en publicaciones posteriores de otros autores y en biografías de Eva Perón. Si bien Eloy Martínez explicó que la frase "Coronel, gracias por existir" no había sido jamás pronunciada por Evita, al día siguiente de su declaración aparecieron solicitadas desmintiendo al mismísimo inventor de aquella oración en disputa (Larrea: 2022).

7 Se trata sin duda de una de las grandes novelas de la literatura latinoamericana. Tras leer el manuscrito Gabriel García Márquez le dice a Eloy Martínez: "Aquí está, por fin, la novela que siempre quise

figura histórica, se ha convertido en un mito y un símbolo en Argentina y en el extranjero. La canción "No llores por mí, Argentina",[8] tema central del álbum conceptual *Evita* de 1976, incluido en el musical del mismo nombre, así como la película musical de 1996 *Evita* protagonizada por Madonna, contribuyeron a la internacionalización de Evita y puede explicar la decisión de los productores de producir la miniserie. La elección de la actriz Natalia Oreiro, famosa en Argentina y en el exterior, para interpretar el personaje de Evita opera, en mi opinión, como un guiño al público internacional ya que la serie fue producida por STAR+, que produce para Disney contenido especial para Latinoamérica. Con este fin la serie se esfuerza por neutralizar discusiones de tinte ideológico y presenta una Evita sin el poder político que realmente tuvo. Su papel como líder del Partido Justicialista y como fundadora del ala femenina del movimiento peronista no es abordado en profundidad, como lo hace el libro de Eloy Martínez.

En conclusión, *Santa Evita* no sólo reescribe la trama del libro sino también los hechos narrados por el autor Eloy Martínez como verdad absoluta, a pesar de que fueron inventados y no ocurrieron en la realidad. Las plataformas, interesadas en contenidos originales, exclusivos y globales, intentan satisfacer el gusto de los espectadores y sus expectativas de los servicios de transmisión. Por esta razón cooperan y coproducen con industrias televisivas de diversos países, como el caso de Argentina. Al incluir imágenes documentales la miniserie reconstruye segmentos de la historia y de la memoria colectiva argentina basados en parte en hechos ficcionales, la novela de Martínez, y nos permite reflexionar cuestiones sobre lo auténtico, la historia tal como ocurrió, la historia novelada, la memoria como un conjunto de reconstrucciones que van más allá de lo local y la transforman en un suerte de memoria globalizada.

Bibliografía

Arditi, David. "Streaming TV: The Golden Age of TV and Flow Interrupted", en *Streaming Culture: subscription platforms and the unending consumption of culture*. (Bingley: Emerald Publishing Limited, 2021): 81- 101. https://doi.org/10.1108/978-1-

leer". Mario Vargas Llosa dice: "Como todo puede ser novela, *Santa Evita* lo es también, pero siendo, al mismo tiempo, una biografía, un mural sociopolítico, un reportaje, un documento histórico, una fantasía histérica, una carcajada surrealista y un radioteatro tierno y conmovedor. Tiene la ambición deicida que impulsa los grandes proyectos narrativos, y hay en ella, debajo de los alardes imaginativos y ámbitos líricos, un trabajo de hormiga, una pesquisa llevada a cabo con tenacidad de sabueso y una destreza consumada para disponer el riquísimo material en una estructura novelesca que aproveche hasta sus últimos jugos las posibilidades de la anécdota." (Vargas Llosa: 2012).

8 "Don't Cry for Me Argentina", interpretada por Julie Covington.

83982-768-620210008.

Bell, Erin and Gray, Ann. "History on television. Charisma, narrative, and knowledge". *European Journal of Cultural Studies*. Vol. 104 (2007): 113-133. https//:doi.org/10.1177/1367549407072973. Accedido: 01.10.2023.

Benavides, Jeonanny Moisés. "La configuración de la crónica periodística de Tomás Eloy Martínez como relato histórico de la dictadura en la Argentina," *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1 54 (2017): 3-17.

Brundson, Charlotte. "Problems with quality", *Screen.* Vol. 31 1 (1990): 67-90.

Cardwell, Sarah. *Adaptation Revisited: Television and the classic novel.* New York Manchester: Manchester University Press, 2002.

Chalaby, Jean K. *The Format Age. Television's Entertainment Revolution*. Cambridge/ Malden: Polity Press, 2016.

Chicharro Merayo, María del Mar y José Carlos Rueda Laffond. "Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos", *Comunicación y Sociedad*. Vol. 2008(): 57-84. doi: 10.15581/003.21.36281. Accedido: 25.10.2023.

Decarlini, Jorge. "Rodolfo Walsh, el escritor argentino que revolucionó el periodismo y fue asesinado por la dictadura", *Público*, 01/04/2023. https://www.publico.es/politica/rodolfo-walsh-escritor-argentino-revoluciono-periodismo-asesinado-dictadura.html. Accedido: 28. 09.2023.

Edgerton, Gary. "Where the Past Comes Alive: Television, History, and Collective Memory", In *A companion to television*, edited by Janet Wasko (Malden M.A: Blackwell Publication, 2010): 366-367.

Eloy Martínez, Tomás. *Santa Evita*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

Genette, Gerard. P*alimpsestos: la literatura en segundo grado.* Traductor: Fernández Prieto, Celia. Madrid: Taurus, 1989, 9-16.

Goldwert, Martin. *Democracy, Militarism, and Nationalism in Argentina, 1930–1966 An Interpretation*. Texas: University of Texas Press, 128-139, 1972.

Heredia Ruiz, Verónica. "Contenido original: La apuesta estratégica de las plataformas de *streaming*. El caso Netflix en Latinoamérica". *Revista de Comunicación y Cultura* (2022): pp. 11-30. https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.2. Accedido: 20.09.2023.

Heredia Ruiz, Verónica. "Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135 (2017): 275-295.

Holdsworth, Amy. *Television, memory and nostalgia*. Hampshire: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2011.

Hutcheon, Linda; O`Flynn, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. 2ª ed., Nueva York, Routledge, 2013.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old Media and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

Kaes, Anton. "History and film: Public Memory in the Edge of Electronic Dissemination". *History and Memory*. Vol. 2 1 (1990): 308 – 323.

Larrea, Agustín. "Santa Evita: el calvario de un cadáver convertido en polémica novela" https://www.eldiario.es/internacional/santa-evita-calvario-cadaver-convertido-polemica-novela_1_9201078.html. Accedido: 28.09.2023.

Lotz, Amanda. "In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service", *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 24 2 (2021):195–215 doi: 10.1177/1367549421994578. Accedido: 20.09.2023.

Luengo, María. "Shaping Solidarity in Argentina. The Power of the Civil Sphere in Repairing Violence against Women", in *The Civil Sphere in Latin America*, edited by Jeffrey C. Alexander and Carlos Tognato (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 39-66.

Manzotti, Pablo. Santa Evita: La construcción del thriller serial. *El economista*. https://eleconomista.com.ar/actualidad/santa-evita-construccion-thriller-serial-n55095. Accedido: 29/07/2022.

Maurello, María Eugenia. "Santa Evita: recreando a la gran fashionista." *Clarin*, 27/07/2022. https://www.clarin.com/revista-n/escenarios/-santa-evita-recreando-gran-fashionista_0_HViwxfbnCn.html. Accedido: 25.09.2023.

Moran, Albert and Malbon, Justin. *Understanding the Global TV Format*, Bristol: Intellect, 2006.

Otra trama. Entrevista a Pamela Rementería y Marcela Guerty. *Televisión Pública*. https://youtu.be/YUXqK4v9X2Y?si=nBIqBjgvzvfCHRwI. Consultado: 26.09.2023.

Peiró, Claudia. "¿Qué es historia y qué es ficción en la serie 'Santa Evita'?". *Infobae,* 31.10.22 https://www.infobae.com/sociedad/2022/07/31/que-es-historia-y-que-es ficción-en-la-serie-santa-evita. Accedido: 15.09.2023.

Penner, Tomaz Affonso; Straubhaar, Joseph D. "Netflix originals and exclusively

licensed titles in Brazilian catalog: mapping producing countries," *Matrizes*. Vol. 14 1 (2020): 125-149.

Rueda Laffond, José Carlos, Coronado Ruiz, Carlota. Raquel Sánchez García. 2009. "Televisión y relatos históricos: una aproximación a las estrategias de representación de la historia en la pequeña pantalla." *Historia Actual Online* 19:199 – 211. Accedido: 28.09.1013, 2013. ISSN 1696-2060.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

Sciortino, Silvana. "Consideraciones sobre el Movimiento amplio de mujeres a partir del 'Ni una menos': continuidad histórica, diversidad y trayectorias locales, *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales.* Vol. 24 (2018): 27-47.

Scolari, Carlos. "Alrededor de las convergencias. Conversaciones teóricas, divergencias conceptuales y transformaciones el ecosistema de los medios". *Signo y Pensamiento*, N°54, Vol. XXVIII (2009): 4-55. http://bit.ly/2hyq07G. Accedido: 26.10.2023.

Straubhaar, Joseph. "Choosing National TV: Cultural Capital, Language and Cultural Proximity in Brazil" in *The Impact of International Television. A Paradigm Shift*, edited by Michael G. Elasmar (London and New York: Routledge, 2003): 77- 110.

Vargas Llosa, Mario. "Santa Evita por Mario Vargas Llosa," *Sitio web Fundación Tomás Eloy Martínez*. 25 2012. Santa Evita por Mario Vargas Llosa. https://fundaciontem.org/los-placeres-de-la-necrofilia/. Accedido: 26.10.23.

Waisbord, Silvio. "McTV: Understanding the global popularity of television formats", *Television & New Media*. Vol. 5 4 (2004): 359–383.

Wischñevsky, Sergio. "El robo del cadáver de Eva Perón: que muestra 'Santa Evita' y que pasó en verdad." *Página 12*, 26. 07. 2022. https://www.pagina12.com.ar/439987-el-robo-del-cadaver-de-eva-peron-que-muestra-santa-evita-y-q. Accedido: 29.12.2023.

ויצ"ו ארגנטינה – נשיות וציונות בקהילה היהודית בארגנטינה

Jacqueline Laznow[1]

בשנים האחרונות נכתב רבות על תרומתן המרכזית של נשים למפעל הציוני באמצעות ארגוני נשים. עם זאת, עשייתן ותרומתן של הנשים באמריקה הלטינית בהעברת המסורת היהודית ובפעילות הציונית כמעט שלא תועדה בהיסטוריוגרפיה המתייחסת לתולדות קהילתן. זו התמקדה עד שנות ה-90 של המאה ה-20 בספרה הציבורית שנתפסת כגברית. חוסר התייחסות מחקרית לפעילותן יש בה משום התעלמות מהיבטים חשובים בתולדות הקהילה וביחסי הגומלין שבינה למדינת ישראל. במאמר זה אאיר היבטים הנוגעים לפעילות הציונית הנשית בארגנטינה ואתמקד בפעילות ארגון הנשים אוספה-ויצ"ו בין השנים 1926-1970 והאופן שבו רתם את הפרקסיס הביתי לטובת איסוף כספים וקידום מטרות שהוצבו על ידי גורמים בישראל ובארגנטינה. ההקשר ההיסטורי והתרבותי הסוער בתוכו פעל הארגון עיצב עשייה נשית ייחודית. אלפי נשים יהודיות נענו לקריאה "היי חלוצת הגלות" ונרתמו לעבודה למען האישה והילד בארץ ישראל. בכך הן לקחו חלק בארגון נשים עצמאי שאף תרם להעצמת האישה היהודייה-ארגנטינית באמצעות הענקת ערך והכרה ציבורית למעשי ידיה.

1 Universidad Hebrea de Jerusalén

מתודולוגיה

המאמר מבוסס על מחקר אתנו-היסטורי רחב המשלב בין ניתוח סיפורים אישים שאספתי מפי נשים יהודיות-ארגנטיניות באמצעות ראיונות עומק במהלך עבודת שדה בישראל ובארגנטינה בין השנים 2014-2015, לבין חומרי ארכיון מגוונים. באמצעות חומרי הארכיון ביקשתי לבחון את השיח התרבותי וההקשר ההיסטורי שבו פעלו הנשים. הנשים המרואיינות היו פעילות בארגון אוספה-ויצ"ו (OSFA-WIZO)או הכירו את פעילות הארגון מקרוב. סיפוריהן נתגלו כעשירים בתיאורים מפורטים של הפרקסיס היומיומי בו נקטו הן או בנות משפחתן, ואשר באמצעותו ניתן ללמוד על הקשר העמוק בין האישי לציבורי, ועל הפרקטיקות והייצוגים החברתיים אשר מעצבים את עולמן של נשים אלה.[2]

בחינת עולמן של נשים מהקהילה היהודית בארגנטינה מגייסת במאמר זה חשיבה מתחום חקר הפולקלור, המתמקדת באינטראקציה בין יוצר או מעביר מסר לקהל נמעניו ופרשנות קורפוס המחקר נשענת בתיאוריות סטרוקטורליות, פוסט-סטרוקטורליות ופמיניסטיות המצביעות על יחסי הכוח בחברה ומקומם של תפקידי המגדר בתרבות הנחקרת. פרשנות זו מאפשרת התייחסות לאופנים ולמרחבים שבהם נשים הן בעת ובעונה אחת חסרות כוח ובעלות כוח, וגם התייחסות לטקטיקות שהן נוקטות להשגת מטרותיהן האישיות, הקהילתיות או אלה ואלה גם יחד.

על הקהילה והנשים בה

תחילת ההגירה היהודית ההמונית לארגנטינה במפעלו של הברון הירש, אשר בסוף המאה ה-19 הקדיש את הונו להקמת מושבות חקלאיות בארגנטינה במטרה להציל את יהודי מזרח אירופה מפוגרומים ורדיפות, תוך עיצוב אורח חייהם מחדש באמצעות עבודה חקלאית. במקביל התרחשה הגירה המונית של יחידים ומשפחות לערים הגדולות. בתי המהגרים שהתיישבו במושבות היו צנועים ועבודתם החקלאית הייתה תובענית וחלוצית. הנשים עבדו את האדמה וטיפלו בחיות המשק לצד הגברים ובמקביל טיפחו את ביתן ודאגו לשמירת המסורת היהודית. גם הנשים שהתיישבו בערים הגדולות דאגו לרווחת משפחתן, עבדו בעסק המשפחתי או בעבודות "נשיות" כגון תפירה, בישול

2 להרחבה בנושא קשר הגומלין בין הסיפור האישי לעמדות קולקטיביות ראו לדוגמה: Laznow, J, (2014) '"Many Women Have Done Nobly, but You Surpass Them All": Life Stories of Women Rabbis Living and Working in Israel'. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 26, pp. 97-121.

וטיפול בחולים ובמקביל טיפחו את ביתן ושמרו על המסורת היהודית הביתית כפי יכולתן.[3] עשייה זו המשיכה למעשה את דרך פעולתן של נשים יהודיות במזרח אירופה.[4] לואיזה שאמה נולדה בארגנטינה לאם מהגרת מרוסיה מספרת: "אימא שלי, כשהייתה רווקה, למדה לתפור והתפרנסה מזה. כשסבתא התאלמנה היא עזרה מאוד בפרנסה. [...] תקופה ארוכה התפרנסה מהתפירה, ואחר כך רק תפרה לנו". במשך הזמן עברו רוב בני המתיישבים מהמושבות אל הערים הגדולות, ובעיקר אל עיר הבירה בואנוס איירס, לצורך לימודים ועבודה ובמהלך השנים התפתחה בערים הגדולות תרבות יהודית וציונית ענפה.[5]

עד לעצמאותה בשנת 1810, ארגנטינה הייתה מושבה ספרדית שהתנהלה על פי חוקים פטריארכליים נוקשים המבוססים על הדת הקתולית. אף כי רפורמה משנת 1870 קבעה חינוך חובה ממלכתי לכול ועודדה נשים לצאת לעבודה כמורות, עד לשינוי החקיקה בשנת 1926, כל הנשים בארגנטינה, מלבד האלמנות, היו מנועות מלהיות בעלות רכוש, וגם הילדים נחשבו לרכושו של הגבר. כמו כן נאסר על נשים לעסוק במקצועות שאינם נחשבים "נשיים". מצב זה חיזק הביטוס ולפיו מקום האישה בביתה, ויציאה לעבודה נעשתה רק מתוך הכרח תמורת שכר זהום ובהסכמת האב או הבעל. כחלק ממיעוט אתנו-דתי במדינה קתולית, נשים יהודיות נאלצו להתמודד עם היותן "אחר" כפול: הן נשי הן יהודי. עד סוף שנות ה-30 היות האישה "אחר" יהודי ממוצא מזרח-אירופי הציב אותה במרכז שיח מוסרי ממשמע, היות והשיח הציבורי היה ספוג התייחסויות לתופעת "העבדות הלבנה". בתקופה זו פעלה בארגנטינה רשת יהודית שמקורה בפולין אשר הביאה נשים יהודיות ממזרח אירופה, לעיתים בעורמה, כדי למכור אותן לבתי בושת במדינה.[6] מנגד, הקהילה הציבה את נשותיה בחזית המאמץ שנועד לשמור על תדמיתה, באמצעות התנהגות ראויה על פי נורמות תרבות מקובלות. בהקשר תרבותי

---

3 ג', לאזנוב, (2020) "אני אוהבת את ארגנטינה אבל בקול": המעבר הבין-תרבותי של עולות מארגנטינה לישראל, הגירה 10, עמ' 50-26.

4 S. Glenn, *Daughters of the Shtetl: Life and Labor in the Immigrant Generations*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

5 להרחבה: ח', אבני, **יהדות ארגנטינה : מעמדה החברתי ודמותה הארגונית**, ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, המכון ליהדות זמננו, 1972.

6 ח' אבני, **טמאים**, תל-אביב: ידיעות ספרים, 2009; D. J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires, Prostitution, Family and Nation in Argentina*, Lincoln, Nebraska, and London: University of Nebraska Press, 1992.

זה פיתחו הנשים תודעה כפולה שיש בה מודעות הן לחייהן כנשים הן לגורל קהילתן.

יציאת אם המשפחה לעבודה או להתנדבות בספֵירה הציבורית התאפשרה כשבבית המשפחה התגוררה עוזרת בית (אחת או יותר). העוזרת, אישה מקומית, הביאה לבעלת הבית תועלת רבה יחסית לשכר ששולם לה, והדבר הפך את נוכחותה להכרחית בקרב נשות המעמד הבינוני ומעלה. בזכות האפשרות לצאת מגבולות ביתן, וכניסיון לחקות את פעילותן הפילנתרופית של נשות החברה הגבוהה הקתולית, שעסקו בפילנתרופיה בחסות הכנסייה, קמו ועדי נשים יהודיות לצד ארגונים פילנתרופיים שבני זוגן פעלו בהם.[7] כבר בשנת 1892 ייסדה קבוצת נשים את "חברת הגבָרות היהודית לגמילות חסדים" (Sociedad de Damas Israelita de Beneficencia), כדי לעזור לנשים ולילדים במצוקה ולמתיישבים היהודים העניים במושבות הברון הירש.[8] ועדי הנשים היו כוח עזר למנגנון הגברי במוסדות, ועסקו בעיקר בגיוס הכספים. הנשים ניצלו את המשאבים שעמדו לרשותן, כגון כישוריהן האומנותיים, בית מפואר ועוזרות הבית שלהן, כדי לארגן אירועים לטובת מטרות הארגון. הוועדים וארגוני הנשים שבאו אחריהם התבססו על העשייה הנשית המסורתית ועל כך שלאורך המאה ה-20 אימהות, כלכלת בית, בישול וטיפוח הבית באמצעות עבודות יד היו חלק מרכזי משיח עקרת הבית האידיאלית בארגנטינה.[9] בין שתי מלחמות העולם נשים יהודיות החלו להתארגן באופן עצמאי ועל רקע אידאולוגי. עשייתן הפכה לפעילות חברתית ופוליטית כאחד. ההתארגנות התקיימה בתווך שבין אידיאולוגיה בונדיסטית, המבקשת לשמר את השפה ואת תרבות היידיש ורואה בסוציאליזם פתרון אוניברסלי לבעיות העם היהודי, ואידאולוגיה ציונית, על זרמיה השונים, התומכת בפתרון לאומי לעם היהודי בארץ ישראל.[10]

האתוס הציוני בארגנטינה ו"העברייה החדשה"

7 S. McGee Deutsch, (1991) 'The Catholic Church, Work, and Womanhood in Argentina, 1890–1930', *Gender & History* 3:3, pp. 304-325.

8 S. McGee-Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation: A History of Argentine Jewish Women, 1880–1955,* New York: Duke University Press, 2010, p. 206

9 R.E. Pite, *Creating a Common Table in Twentieth Century Argentina: Doña Petrona, Women, and Food*, University of North Carolina Press, 2013.

10 N. Visacovsky, (2015) 'Mujeres Judeo-Progresistas en Argentina'. *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres* 22, p.1 pp. 49-65.

כששואלים נשים שעלו ארצה מארגנטינה מה הייתה סיבת עלייתן, ברוב המקרים הן משיבות: "ציונות". תשובה זו חוזרת בווריאציות שונות, ומצטיירת כאמירה עממית גדושת משמעות. בתוך סיפורים רבים משולבים תיאורים של היום שבו הוכרזה הקמת המדינה המדגימים כיצד האירוע ההיסטורי חיזק את הצורך בפעילות נשית ציונית ובו זמנית כיצד היא תרמה לחיזוק האתוס הציוני, כפי שעולה מסיפורה של אסתר: "כאשר קמה מדינת ישראל זה היה משהו ענק. אני זוכרת שבבית שלי, בשבוע שאחרי נערך יום התרמה על ידי הנשים למען ויצ"ו והיה מלא אנשים, יום ראשון, הגיעו אנשים שלא ציפינו שיגיעו. כי זה היה זעזוע בעולם היהודי בארגנטינה. מדינה יהודית. מי דמיין את זה אז?".

עדות להתארגנות נשית ציונית ראשונית בארגנטינה המסונפת לארגון "ליגת ד"ר הרצל" עולה מן הדו-שבועון El Sionista, שהארגון פרסם. בשנת 1904 פעלו שתי התארגנויות נשים מצומצמות: "דבורה" בעיר הבירה בואנוס איירס, ו"בת ציון" בקולוניה קלרה שבאנטרה ריוס.[11] אומנם כתבות שונות עודדו נשים להירתם לעזרת בעליהן ואחיהן בהפצת הרעיון הציוני, ברם האחריות לבית ולילדים הוטלה עדיין על האישה בלבד. הנשים היהודיות נקראו לשמור על ילדיהן: "נשים עבריות! תפקידכן העיקרי הוא שמירה על בניכן, ואסור לכן להזניח את המנהג הקדוש של אימותיכן, שהעניק להן כבוד רב כל כך!"[12] הניסיון לאחד בין האישה-אם לאישה השותפה למאבק לאומי, בא לידי ביטוי באמצעות העלאת קרנן של דמויות תנ"כיות כגון שרה, רחל ולאה לצד דבורה, אסתר ויהודית אשר הובנו כפרפיגורציה לדמות האלגורית "בת-ציון" (איור 1), המגלמת את הרוח הציונית ומקבלת עליה את חוכמתן ואת אומץ ליבן.

11 Federación Sionista Argentina, October 7, 1904, "El II Congreso Sionista Argentino", *El Sionista*: 4.
L. Schallman, (1972) Las Primeras Agrupaciones de Mujeres Judías en la Argentina, OSFA. 306, p. 37.

12 Federacion Sionista Argentina, April 1, 1906, "Madres Descuidadas", *El Sionista*: 5.

איור 1: בת-ציון, גלוית ברכה לראש השנה. Hebrew Publishing Co., סביבות 1910, אוסף הופמן, hof18-0190, המרכז לחקר הפולקלור, האוניברסיטה העברית בירושלים והספרייה הלאומית בע"מ.

האידאולוגיה הציונית ביקשה ליצור רצף היסטורי לאומי מהעבר המקראי ועד הקמת המדינה, ולהחליף את מקומו ההיסטורי של היהודי הגלותי בדמות "העברי החדש" שכוחו נסמך על עבר מקראי זה.[13] אסטרטגיית דחיית המסורת הגלותית והצגתה כבזויה ומיושנת היה בה כדי לשלול מהאישה בגולה את ערך הפרקסיס הביתי שנגזר מאותה מסורת. עיון בחומרי המחקר מלמד כי המעבר ההדרגתי לעשייה נשית במרחב הציבורי הקהילתי הניע בקרב הנשים תהליך מורכב של שימור מסורות ושאיפה לקדמה. בביתן ובפעילותן הציבורית נפגשו המסורת והמודרנה, הבזוי והרצוי, היהודייה הגלותית והעברייה החדשה.

השיח הציוני בארגנטינה עד שנות ה-70 של המאה ה-20 פנה אל בנות הקהילה לפי גילן ומעמדן האישי והחברתי. בנות צעירות נקראו להשתתף בנשפי פורים שבהם נבחרו "אסתר המלכה" וסגניותיה – בה בשעה שהשיח עודד לשבור את קטגוריות המגדר בקרב הבנות בתנועות הנוער החלוציות, שהכינו את הנוער לעלייה ולהתיישבות בארץ ישראל. נשפי הפורים בארגנטינה קיבלו את השראתם מתחרויות יופי מקומיות שהיו פופולריות מאוד בארגנטינה ומחגיגות הפורים בתל אביב. בניגוד לנשפים שנערכו

13 Y. Zerubavel, (2002) 'The 'Mythological Sabra' and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identities' *Israel Studies* 7:2, pp. 115-116.

בתל אביב, שבהם הבנות שהשתתפו בטקס בחירת אסתר המלכה לבשו תלבושות אופייניות לעדתן, הבנות הארגנטיניות הופיעו במיטב האופנה המערבית. בארגנטינה, כמו בישראל, הנשף המרכזי נערך בחסות קק"ל (איור 2).[14] ביאטריס משחזרת את חווייתה:

> אני הלכתי לנשף [מקומי] בו בחרו את מלכת אסתר, מיס יהודית ומלכת החן. כשנכנסו לאולם הדביקו לנו מספר, אני הורדתי את המספר. הבחורים היו אומרים לנו "את, מספר 10 רוצה לרקוד?" ואני לא אהבתי את זה. [...] החברות שלי עודדו אותי לעלות, קראו: "תעלי, תעלי, למה שלא תעלי". אז בחרו אותי למיס יהודית. אחר כך התקשרו מהקרן הקיימת והזמינו אותי להשתתף בטקס המרכזי אבל אני לא רציתי. ממילא תמיד בחרו לתואר אסתר המלכה את מי שההורים שלה תרמו עבור בחירתה הרבה כסף לקק"ל. הכול היה כסף.

מדבריה ומדברי מרואיינות אחרות רבות עולה כי הבחירות במלכה ובסגניותיה בנשף המרכזי היו כמעין פרס הוקרה למשפחות שבלטו בתרומתן לארגון. פרס ההוקרה על תרומה לארגון התגלם בגופן של הבנות, ואלו, בהיבחרן לתואר מלכת אסתר או מיס יהודית, האדירו את משפחתן.

14 B.M. Stern, (2006) 'Who's the Fairest of Them All? Women, Womanhood, and Ethnicity in Zionist Eretz Israel' *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 11:1, pp. 142-163. A. Brodsky, (2014) 'Electing 'Miss Sefaradí' and 'Queen Esther': Sephardim, Zionism, and Ethnic and National Identities in Argentina, 1933-1971', A. Brodsky and R. Rein (eds.) *The New Jewish Argentina: Facets of Jewish Experiences in the Southern Cone*, Brill, Leiden, p. 179.

איור 2: כריכה של חוברת לכבוד נשף הפורים של קק"ל בבואנוס איירס, 1939.

לעומת זאת, ההשתייכות לתנועת נוער חלוצית סוציאליסטית וקבלת עקרונותיה הרחיקה את הבנות מהשתתפות בנשפים ובטקסים המבוססים על ייצוג הנשיות. הנשים הצעירות שחברו לתנועת נוער חלוצית קיבלו עליהן תכונות גבריות ויתרו על בגדים ותסרוקות אופנתיות לטובת שיער אסוף ותלבושת אחידה.[15] בתיה סיפרה:

> אני הייתי בתנועה אז אצלנו זה לא... קודם כול אף אחד לא לבש בגדים פאנסי אלא מה שלבשו בתנועה. מאוד פשוט... חצאית כחולה, חולצה לבנה עם העניבה של התנועה. הנוער הציוני. אז אנחנו לא היינו חלק מזה, הסתכלנו מלמעלה על... [צחוק] אלה שהשתתפו [בתחרות מלכת אסתר], הן היו יותר מטופחות מבחינת הלבוש, אולי עקבים, אנחנו בכלל לא נעלנו עקבים ולא גרבי ניילון... מי שהלך לתנועה היה לו סוג אחר של חיים חברתיים. היו פעולות של התנועה עם תוכן ולא עם ריקודים ולא עם פאנסי בגדים ולא... ממש תוכן ציוני הכול סביב ישראל, הכול סביב התנועה.

לעומת הנשים הצעירות, הנשים הנשואות או המבוגרות נקראו להשתתף בפעילויות של ארגוני נשים. בארגנטינה פעלו מספר ארגוני נשים ציוניות כגון "פיאנערן פרויען ארגאניזאציע ארגענטינע", שלוחה של Pioneer Women האמריקאי, וארגון הנשים הדתיות "מזרחי", המסונף למזרחי העולמי. להלן אדון בפעילות ארגון ויצ"ו ארגנטינה. עד סוף שנות ה-60 של המאה ה-20 גדל מאוד מספר החברות בארגון זה שהפך לארגון היהודי-ציוני הגדול ביותר בארגנטינה ולפדרציית ויצ"ו הגדולה ביותר מחוץ לישראל.

המקרה של ויצ"ו ארגנטינה

ב-30 באוגוסט 1926 נוסד בבואנוס איירס ארגון נשים ציוני המסונף לארגון ויצ"ו העולמי, שהוקם

15 דבורה שכנר מיטיבה לספר על תקופה זו מנקודת מבטה של נערה ארגנטינאית, חברה בתנועת הנוער השומר הצעיר אשר עלתה לארץ עם קום המדינה: ד', שכנר, **נערה פוליטית**, הקיבוץ המאוד, 2002.

בלונדון בשנת 1920.[16] על פי הכתבה *Untouched South America* שפורסמה ב-1927 בעלון החדשות של ויצ"ו לונדון, אשתו של שליח קרן היסוד גב' אידה בן-ציון שכנעה נשים יהודיות במדינות אמריקה הלטינית להתאגד למען האישה והילד בפלשתינה, ועזרה להחיות את רוח היהדות במדינות אלה.[17] פדרציית ארגנטינה נוסדה בהשראת הסיסמה "האישה בגולה עובדת יד ביד עם האישה היהודייה בארץ ישראל ולמען אותן מטרות: עזרה לאישה ולילד והדרכת האישה היהודייה במקורות התרבות והמסורת היהודית".[18]

הפדרציה נוסדה על בסיס ועד הנשים של הקרן קיימת לישראל שפעלה במשך שנה אחת ב-1925 למטרת איסוף כספים.[19] ב-1939 נאלצה הפדרציה הארגנטינית לשנות את שמה, עקב תקנה שאסרה על ארגונים מקומיים להיקרא בשמות שאינם בספרדית.[20] השם WIZO הוחלף ל-OSFA (ארגון ציוני נשי ארגנטיני). בחלוף הזמן נוסדו מרכזי ויצ"ו רבים בכל רחבי ארגנטינה, ובשנות ה-50 של המאה ה-20 התאגדו המרכזים תחת הנהלות אזוריות והנהגה ארצית. כמו במרבית הארגונים היהודיים בארגנטינה, שרוב חבריהם מוצאם במזרח אירופה, הפעילות התנהלה ביידיש ובספרדית, גורם שהקשה את הצטרפותן של נשים שלא היו ממוצא מזרח-אירופי. בשנת 1946, כדי להגביר את השתתפותן של נשים מכל העדות בפעילות הציונית, הוקמו מרכז ויצ"ו ספרדי ומרכז ויצ"ו גרמני. הפיצול תרם רבות לגידול במספר החברות ובתרומה הכספית.[21] לאורך השנים הארגון, המורכב ברובו מנשים ממעמדות הביניים, פנה הן אל נשים אמידות לקבלת תרומות מסוגים שונים הן אל כלל הנשים לתרומה על פי יכולתן בכסף או במלאכות שאפיינו את האישה המסורתית בביתה. אידה נזכרת: "היינו תופרות בגדים, אני הייתי גוזרת בדים והיינו תופרות חצאיות כדי לשלוח לנשים בישראל, מצחיק שחשבנו שבקיבוץ ילבשו חצאיות קפלים".

---

16 *OSFA-WIZO,* (1996) *'El Sionismo Femenino al Crearse la Osfa', Vivencias* 24, p.2.

17 News Bulletin: issued by the Women's International Zionist Organization, June 1927, p. 7.

18 F. Grove Pollak (Ed.), (1970) *The Saga of a Movement, Wizo 1920-1970*, Tel Aviv: Department of Organization and Education of WIZO, 1970, p.126.

19 OSFA-WIZO, '70 Aniversario, la revista de osfa-wizo Argentina', *Vivencias* 24 (1996), p. 2.

20 S. McGee-Deutch, *Crossing Borders, claiming a Nation* (see note 7) p. 225.

21 בכתבה משנת 1948 נמסר שלפני הפיצול רק 80 חברות ויצ"ו היו ממוצא ספרדי; 'Informe de la Sra. Alegre de Bonomo', *Israel*, May 31, 1948, p. 8.

העשייה הרבה משתקפת בפרסומים שונים. כתבות ודימויים חזותיים בצד כיתוב קריא וקצר שפורסמו בחוברות OSFA שהחלו לצאת לאור ב-1935 מספקים מידע עשיר על השיח שהזין את פעילות הארגון. הפרסומים הוויזואליים פנו אל קהל נשים רחב והעבירו את המסר הציוני באופן מהיר וקונקרטי. בחינת הדימויים החוזרים והמסרים המילוליים בחוברות הארגון חושפת את הכוונה לעצב ולחזק מיתוס בדבר קשר נשי יהודי הדוק בן אלפי שנים בין האישה בארץ ישראל לאישה בגולה. באמצעות הדימויים הנשים נקראו לתרום מכישוריהן בסריגה, בהכנת צעצועים, בתפירת תיקים, בבישול, באפייה, בארגון אירועים וביזמות עסקית ביתית. פרסומים לסדנאות תפירה ומלאכת יד עודדו נשים ללמוד מלאכות שונות תחת הסיסמא "כל אישה יכולה". כישורי עקרת הבית הוצגו כחשובים ורלוונטיים כדי להיטיב את חייהם של האישה והילד בארץ ישראל. על כן ראוי להיות לא סתם תופרת אלא "תופרת עברייה" – המכירה את מונחי התפירה בשפת עמה (איור 3).

איור 3: "היי תופרת עבריה!" OSFA (1948), 87: 20

איור 4: "בוויצ"ו יש לך מקום! עזרי לאחיותינו בישראל בכספך ובעבודתך" OSFA (1949) 96: 18.

פרסומים רבים פנו ישירות לנשים כדי שיעזרו לאחיותיהן בישראל בכסף או בעבודה, והמחישו את המלאכה הדרושה כדי "להפוך" את חומרי הגלם למוצרים שווי ערך לנשים ולילדים בארץ ישראל (איור 4). ערכם נמדד ב"כסף נשי". מושג זה נוגע הן לכסף הן לחפצים, ופירושו": משאבים הנובעים מפרקסיס המאופיין כנשי, העוברים בין נשים באמצעים המקבלים צביון נשי למען מטרות שנשים הגדירו.[22] נשות הארגון לדורותיהן מצאו דרכים מגוונות ליצירת "כסף נשי", בכל שנה הכריזו על מבצע התרמה מרכזי למטרה מוגדרת.

החברות בוויצ"ו המשיכה לעיתים קרובות במשפחה, והבנות הצעירות נתבקשו גם הן לתרום את חלקן. עמליה, שאימה וסבתה היו אף הן פעילות בארגון, מספרת: "גם אני תפרתי, הייתי בת 13 והיו נותנים לי בבית מכנסונים גזורים, הייתי הולכת לוויצ"ו, שם היה מרתף עם מכונות תפירה ו-שששש, הייתי תופרת מכנסונים. סבתא שלי הייתה נשיאת ויצ"ו אז היא גם הייתה שולחת אותי באופניים עם סלסלה, ככה גדולה, ואני הייתי צריכה ללכת להביא עוגות ולא יודעת מה עוד, מבתיהם של משפחות אמידות." זיכרון העשייה למען החלוצים בארץ ישראל נטבע עמוק בחושיה של המספרת, ועולה במפורט כשהיא משחזרת בריאיון – בתנועה ובחיקוי קולות מכונת התפירה – את ילדותה המגויסת.

22 ההבחנה בין כסף נשי לגברי משמשת להבנת תופעות עממיות רבות. לדוגמה ראו: H. Salamon, S.Kaplan, and H. Goldberg (2009). 'What goes around, comes around: rotating credit associations among Ethiopian women in Israel.' *African Identities* 7, pp. 399-415.

"חלוצת הגלות והחלוצה בארץ ישראל" – יד ביד משני עברי האוקיינוס

הסיוע שהעניקה פדרציית ויצ"ו ארגנטינה לאישה בארץ ישראל החל כבר בשנת 1927, השנה הראשונה לפעילות הפדרציה, כשנשות ויצ"ו ארגנטינה קיבלו עליהן את התמיכה בחווה החקלאית לנשים שנוסדה בעפולה. בכך שיתפו הנשים פעולה עם הנהגת ויצ"ו לונדון, שראתה צורך לתמוך בנשים שהתיישבו בפלשתינה באמצעות הקמת בתי ספר מקצועיים וחקלאיים לצורך הכנת הנשים לעבודה יצרנית לקראת המדינה העתידה לקום. מתוך חומרי הארכיון עולה כי תרומתן עזרה לתחזק ולפתח את בית הספר החקלאי כמו גם למלא את צרכי הקיום של התלמידות ומאוחר יותר גם התלמידים. תמיכה זו נמשכת עד היום במסגרת בית הספר ויצ"ו ניר העמק.[23] דימויים חזותיים הממחישים ומעודדים הזדהות עם החלוצה בארץ ישראל והופכים אותה לאפשרית ואף לטבעית בעיני הנשים, פורסמו גם בלוחות השנה של ארגון הגג (CAMI) ועדה הנשים היהודיות בארגנטינה, שנוסד בשנת 1937 במטרה למקסם את שיתוף הפעולה ואת ניצול המשאבים של ארגוני הנשים השונים כדי להגדיל עד כמה שאפשר את הסיוע לחווה החקלאית ולכלל צרכי האישה בארץ ישראל (איור 5).

איור 5: "האישה בבניית פלשתינה: ארגון ציוני נשי ארגנטיני, OSFA [ויצ"ו]". בתוך לוח שנה 1942/3 של (CAMI) ועד הנשים היהודיות בארגנטינה.

23 הפעילות מוצגת בפרסומי הארגון, לדוגמה: Osfa-Wizo, (1956) 'La Escuela-Granja de Afula', *OSFA* 181, p.4.

ב-1938 נערך הכינוס השלישי של פדרציית ויצ"ו ארגנטינה. כחלק מהתעצמות הפעילות והתעמולה הציונית במדינה השתתפה בכינוס לראשונה נציגה מארץ ישראל, גב' אידה בן-ציון, והשרתה על האירוע אווירה מיוחדת כשהיא קראה להזדהות עם החלוצה בארץ ישראל, והגתה את פרויקט "מעגל חלוצת הגלות" (Circulo de la Jalutzah) בארגנטינה שיצאה לפועל כעבור זמן מה והמשיך להתקיים עד תחילת שנות ה-60 של המאה ה-20.[24]

השימוש בביטוי "חלוצת הגלות" במשך שנים רבות ותרגומו לתרומה באמצעות מלאכת יד או עבודה פיזית, ייחודי לפדרציית ויצ"ו ארגנטינה. נראה כי הביטוי "חלוצה" בצמוד למושג "גלות" נבע באופן טבעי מהחלוקה שנוצרה בשנת 1933 בין ויצ"ו שב-"גלות" לבין פדרציית ויצ"ו ב-"ארץ ישראל".[25] עם זאת בחינת ההקשר התרבותי בתוכו צמח הפרויקט הארגנטיני מאפשרת להניח כי דימוי החלוצה בארץ ישראל התחבר בתודעת הנשים לזיכרון ולסיפורים על העבודה הקשה של המתיישבות הראשונות במושבות החקלאיות בארגנטינה. כמו כן ניתן לייחס את רלוונטיות השיח עד סוף שנות ה-60 של המאה ה-20 למיתוס השוויון המגדרי במפעל הציוני שהשתקף מפרסומי הפדרציה ופגש נשים יהודיות-ארגנטיניות שלא נהנו במדינתן משוויון מלא בפני החוק ופעלו בתוך נורמות תרבות מגבילה. בהתאם לכך, בכתבת השער בירחון OSFA לקראת "יום החלוצה" של שנת 1957, כ-20 שנה לאחר יסוד הפרויקט, נכתב: "האישה הארגנטינית בקהילתנו, מזוהה עם עבודת החלוצה המאפשרת לה לבנות מדינה שווה בשווה עם הגבר, רוצה להוכיח את יכולתה באמצעות יצירה פרי ידיה. היוזמה לתוספת מיוחדת זו, עבודת כפיים במקום תרומה כספית ישירה, שייכת לארגון הציוני הנשי הארגנטיני".[26] הנשים היו נכונות להזדהות עם דימוי האישה הישראלית שהייתה עבורן לסמל רווי המכיל נשיות וגבריות יחדיו. הנשים התבקשו לשקול הצטרפות למעגל "חלוצת הגלות" תמורת עשרים פזו ארגנטיני, שישיגו במאמץ אישי ובעבודת כפיים, ולא כתרומה כספית: במלאכת יצירה עממית, בארגון מפגשים, בגיוס חברות וכדומה.[27] זאת בהתאם להצהרות כגון: "האישה היהודייה-

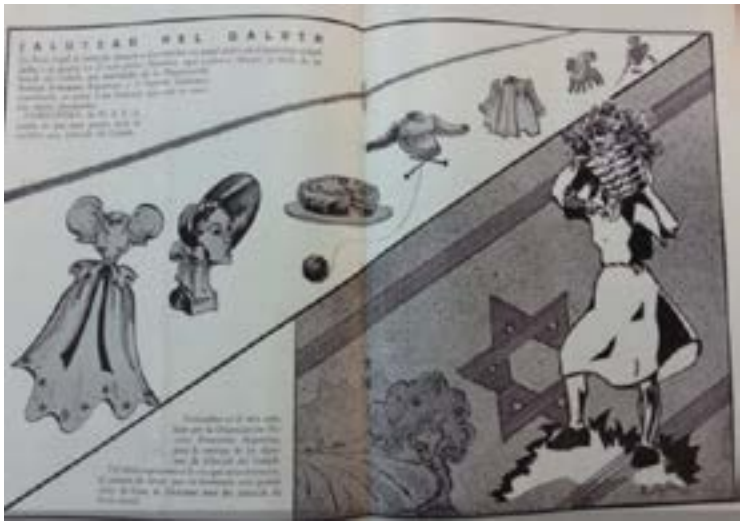
24 Osfa-Wizo, (1955) 'Quien es quien en la Osfa', *OSFA* 170, p. 4.

25 החלוקה הבינארית בין ארץ ישראל לגלות התאימה לצמד הקטגוריות שבשם כתב העת של ויצ"ו לונדון *Pioneers and Helpers*. כתב העת נקרא כך, ככל הנראה, בהשראת הפילוסוף מרטין בובר, שעודד בכתביו את רתימת החלוץ ליהודי בגלות לקידום הרעיון הציוני במיוחד בספר *Ich und Du* שיצא לאור בשנת 1923.

26 Osfa-Wizo, (1957) 'El Circulo de la Jalutzah', *OSFA* 196, p. 1.

27 ממצאים מתוך פרוטוקול הנהלת ויצ"ו במויזסוויל, 14 באוגוסט 1938, אצ"מ, cm336\2.

ארגנטינית, מעריצה ומכירה בחשיבות עבודת החלוצה באדמת ישראל ומזדהה עמה באמצעות מעגל חלוצת הגלות".[28] דימוי "חלוצת הגלות" הועבר באיורים גדושים בסמלים הנוגעים ליצירה העממית של החברות, שהוקבלה לעבודתה הקשה של החלוצה בארץ ישראל (איור 6).



איור 6: פרסום לקראת יום החלוצה, '"חלוצת הגלות" למען "חלוצת ארץ ישראל"' .OSFA (1948) 93:21-22

במסגרת הפרויקט הכריזו על "יום החלוצה" החל פעם בשנה בחודש נובמבר. ביום זה חולקו תעודות לחברות שהישגיהן נמצאו ראויים לתואר "חלוצת הגלות". בכתבה בירחון אוספה משנת 1954 נכתב: "הכנת בובות, אהילים, מאפים ודברים נוספים, שיכולות נשים שמבינות את המשמעות האמיתית ש-OSFA מעניקה לתעודת חלוצת הגלות להעלות על דעתן. אלו שמסתפקות בכסף תמורת התעודה פועלות באופן אוטומטי וקר, חסר רגש הזדהות ותמיכה בעבודה הפיסית הקשה של אחיותינו בישראל. [...] לכל אחת מאתנו תחביב, הכסף שנאסף ממכירתו או מהחיסכון שהוא מייצר יכול להגדיל את קרן החלוצה".[29] פרויקט חלוצת הגלות קיבל תאוצה עם קום המדינה. בפרסומים משנים אלו אפשר למצוא דימויים, כתבות והודעות רבות המדגישות את חשיבותו, והסברים חוזרים ונשנים על מהותו.

28 Osfa-Wizo, (1957) 'Alla… Aca…', *OSFA* 195, p. 8.
29 Osfa-Wizo, (1954) 'Jalutza del Galut', *OSFA* 160 p. 10.

זה לצד זה הוצגו דימויים המציגים את החלוצה לבושה בסגנון תנכ"י האופייני למזרח, ודימויים במאפיינים אירופיים המדמים את הופעתן של רוב חברות ויצ"ו. צילומים הממחישים את פעילות חברות הארגון בארגנטינה בפרויקט חלוצת הגלות פורסמו אף הם (איור 7).

איור 7: "חלוצת הגלות". Osfa Wizo, 1956, 181: 11.

שיח "חלוצת הגלות", שלא נחקר עד כה, מעורר שאלות בדבר תרגום תרבותי של דימויים, מושגים ורעיונות בין ארץ ישראל לגולה בכלל, ובדבר האופן שבו הדימויים, המושגים והרעיונות נתפסו בקרב הנשים בארגנטינה בפרט.[30] כדי להתאים את השיח הציוני לרוח הזמן ולמרחב, בשנות החמישים המוקדמות, נעשה שימוש בביטוי הפרוניסטי Compañera שפירושו שותפה למאבק, לעידוד הצטרפות הנשים למעגל חלוצת הגלות. בהתאם לכך נכתב: "Compañera, התחילי כבר היום במלאכה, תעודת החלוצה ממתינה לך!".[31] וכחלק מהתאמת השיח הציוני להקשר התרבותי מבצעי איסוף הכספים הותאמו להביטוס המקומי. בחברה הארגנטינית נהגו המשפחות לצאת לחופשה ארוכה בחודשי הקיץ. בהתאם לכך הכריזו על פרויקט תרומת ערכם הכספי של שני ימי חופשה בשנה. המטרה המוצהרת הייתה לעזור במימון "בית חלוצה" בארץ ישראל, מקום שבו החלוצה תוכל לנוח

30 על פי לורנס ונוטי לתרגום מושגים במעבר מתרבות אחת לאחרת יש השפעה מרחיקת הלכת על הפרקסיס התרבותי: L. Venuti, *Translation Changes Everything*, London and New York: Routledge, 2013.

31 Osfa-Wizo, (1950) Jalutza del Galuth', *OSFA* 117, p. 2.

מעבודתה השוחקת. בדימוי שבאיור 8 נראית הקבלה חזותית בין האישה הארגנטינית בחופשה ובין "אחותה" בארץ ישראל העומדת על המשמר, חורשת את האדמה ועובדת במטבח הקיבוצי למען יהודי כל העולם.[32]

איור 8: יום החברה – קרן החופשות למען החלוצה בארץ ישראל *OSFA* (1948) 49: 22–23.

שילוב המסורת הישנה עם המסורת החדשה בעידוד אוספה-ויצ"ו

לצד פרויקט מעגל חלוצת הגלות, שילוב הפרקסיס הביתי עם המסורת העברית המתחדשת בא לידי ביטוי בטקסים לציון השבתות והחגים שקיבלו משמעות לאומית חדשה. לדוגמה, כפי שמתאר איור 9, החברות נקראו לעזור בקמפיין להפצת הקופסה הכחולה של קק"ל (פושקע).[33] פרסומי ארגון ויצ"ו עודדו את הנשים להדליק נרות שבת כטקס עונג שבת שבמהלכו מטילים מטבעות לתוך הקופסה הכחולה הניצבת במקום מרכזי בבית, לרוב ליד דלת הכניסה. היה בכך ניסיון להשריש שיח חדש של חוסן לאומי בתוך הבית פנימה.

32 Osfa Wizo. 1948. "Jalutzah del Galuth". *OSFA* 93: p. 8.

33 עד המאה ה-19 היו קופות הצדקה מונחות בבתי הכנסת בלבד, והמתפללים שלשלו לתוכן מטבעות בכל ימות השבוע. משום שהנשים באו לבית הכנסת בעיקר בשבתות נוהג התרומה בקופה נחשב גברי במהותו. H. Thon, 'Boxes through the Ages', *Pioneers and Helpers* 2, p. 3. (1936) ש' שטמפפר, (1982) 'ה'פושקע' וגלגוליה: קופות ארץ-ישראל כתופעה חברתית', קתדרה 21: 89–102.

איור 9: "המטבע שתטילי בקופסה הכחולה תגאל את האדמה והעם" OSFA (1945) 63:11

חברות ויצ"ו היו אמונות על פתיחת הקופסאות פעם בשנה באמצעות מפתח שהופקד בידן. האיסוף החגיגי נעשה בחול המועד פסח, אז הן עברו מבית לבית ונסעו למקומות רחוקים כדי לרוקן את תוכן הקופסאות. דורה, שהתגוררה בקלארה, מושבה חקלאית בארגנטינה, במחצית הראשונה של המאה ה-20, נזכרת: "פעם בשנה נשות ויצ"ו היו מגיעות ואוספות את הכסף באמצעות מפתח מיוחד. הקופסאות היו בכל בית ובכל אירוע היו מטילים מטבע לתוך הפושקע. יותר חשוב מערך הכסף הייתה המודעות למה שהקופסה סימלה. המטרה הייתה לאסוף ושבכל בית יהיה סמל כזה".[34] טקס פתיחת התיבה והוצאת המטבעות מתוכו לווה בתחושת שליחות ובציפייה, הקופסה הקשיחה והמקושטת במפת ארץ ישראל ודגל ישראל, מכילה "כסף נשי". בנוסף, בשיתוף פעולה עם קק"ל הנהיגו הנשים איסוף "כסף ביכורים" סביב חג השבועות ובאירועים חגיגיים שונים של מוסדות הקהילה.[35] ומכיוון ששיח האימהות והקשר בין האם לילד מרכזיים בתרבות הארגנטינית, גם ביום האם הארגנטיני קידם ארגון ויצ"ו מכירת עצים וקבלת תעודה מקק"ל כמתנה לאם המשפחה הכוללת גם תרומה למען "אימא אדמה שבארץ ישראל".[36]

34 Dora Schwartz and Nora Fistein, Interview 318, Marc Turkow archive, Buenos Aires, 1997.
35 Osfa-Wizo, (1948) 'Cena de Shabuot', *OSFA* 87, p. 28.
36 Osfa-Wizo, (1943) 'El Dia de la Madre', *OSFA* 58, p. 2.

בשנת 1950 הוכרז על פרויקט "פרח ויצ"ו". מטרתו הייתה להגדיל את מספר החברות בארגון ואת התרומה הכספית. הרעיון להעניק פרח ליום ההולדת מלמד על שיתוף פעולה בין פדרציות לטינו-אמריקניות, הואיל והוא אומץ מפדרציית פרו והתקבל באהבה למסורת פדרציית ארגנטינה.[37] הסמל הוא גבעול של ציפורן הנושא פרח פתוח וניצן מעוטר בסרט מסולסל ומעליו סמל ויצ"ו (איור 10). הציפורן הוחלף מאוחר יותר בכלנית, הפרח הלאומי של ישראל.[38]

איור 10: "פרח ויצ"ו -במלאות עשור" *OSFA* (1960) 216:8

הפרח הוענק לחברות הארגון בימי הולדתן מידי חברה שהגיעה לשם כך לביתן. בתמורה תרמה החברה לארגון כפי יכולתה. רחל נזכרת: "צעדתי המון כדי להביא פרח לחברה שהיה לה יום הולדת בשביל כמה פזוס לויצ"ו". ייתכן שבסניפים הקטנים שבפרובינציות נהגו קצת אחרת. אסתר מספרת: "בכל יום הולדת של אישה מהקהילה, הנשים היו קונות פרח, דופקות בדלת ויושבות יחד עימה לשתות

37 Osfa-Wizo (1965) 'La Flor Wizo cumple años', *OSFA* 266, p. 17.
38 Osfa-Wizo (1956) 'La Flor Wizo', *OSFA* 183, p. 12.

תה, כך היו מצרפות אותה. היו משלמות עבורה חלק מדמי החברות כדי להפוך אותה לחברת ויצ"ו. היו להן רשימות של כל היהודים בעיר. מי שסירבה להיות חברה היו מדברים עליה, לכן כולן שילמו, כדי שלא ידברו עליהן. זו הייתה טקטיקה, את מבינה?"

כסף נשי בהקשר היסטורי סוער

ההזדהות עם האישה בישראל וגיוס הכספים והציוד למענה חייבו את פעילות אוספה-ויצ"ו להתגבר על מכשולים שנבעו לא רק ממוסכמות חברתיות אלא גם מחוסר יציבות המשטר ומן המשברים הכלכליים שפקדו תדיר את ארגנטינה. עיון בחומרי ארכיון מעלה כי באמצעות הכלים שעמדו לרשותן נקטו נשות אוספה-ויצ"ו טקטיקות לניהולם השוטף של הכספים שנאספו כדי לוודא שפירות עבודתן יגיעו ליעדם על אף הקשיים. כך למשל, בשנת 1951 ביקש הארגון להמשיך ולשלוח כספים, בגדים וציוד לישראל כפי שעשו בעבר, על אף חוקי המטבע שהנהיג הנשיא פרון, שאסרו לשלוח כסף וציוד למדינות אחרות. על פי המסופר, נשיאת ויצ"ו ארגנטינה דאז ברטה גרצ'ונוב, הצליחה להיפגש עם אשת הנשיא אווה פרון כדי לבקש עזרה במשלוח הבגדים והציוד. פרון אישרה את המשלוח בתנאי שייארז בארגזים הנושאים את החותם "קרן אווה פרון".[39] תעיד על כך כתבה בחוברת OSFA בה נאמר: "...משלוח של 25 ארגזים שארגנה מחלקת התפירה של אוספה בדרך לישראל. משלוח זה המורכב מ-2000 קילו בגדים ו700 קילו מזון התאפשר באמצעות קרן אווה פרון."[40] הכתבה מעידה על תושיית הנשים ועל היחס החיובי כלפי הארגון והנשים העומדות בראשו מצד השלטונות. ובמילותיה של אדלה שהייתה חברה פעילה בהנהלת הארגון בשנות ה-50 של המאה ה-20: היה צריך לשים קצת "שֵׁייכֶל" כדי לעשות את הדברים ובוויצ"ו היו הרבה נשים עם הרבה "שֵׁייכֶל".[41] המשלוחים התקבלו בישראל ברגשי תודה ובהודיה לקרן אווה פרון, כפי שמעיד ה- "מכתב מתל-אביב" שהתפרסם בחוברת משנת 1951 בעקבות קבלת 99 ארגזי בגדים עם חותמת הקרן.[42] מכתבי התודה והכתבות המהללות והמספידות (איור 11) את אשת הנשיא אפשרו לארגון להמשיך בפעילותו גם בתקופה סוערת זו.

39 Catherine Hasid de Farber, Interview 311, Marc Turkow Archive, Buenos Aires, 1997.
40 Osfa-Wizo, (1953) 'Nuestro Envio a Israel', *OSFA* 149, p. 21.
41 Adela L.de Maldavsky, Interview 313, Marc Turkow archive, Buenos Aires, 1998.
42 Osfa-Wizo, (1951) 'Carta de Tel Aviv', *OSFA* 127, p. 3.

איור 11: OSFA (1952) 138: 1

קיימת נטייה לבחון את פעילות ארגוני הנשים לפי מטרותיהם ה"נעלות" ולהתעלם מעצם עיסוקם בכספים, המוצג כאמצעי סמלי לקראת יעד מקודש. גילוי אי-סדר כספי לכאורה בארגון נשים, כמוהו ככתם, דבר-מה שאינו במקומו החורג מגבולות התרבות.[43] משבר שהתחולל בשנים 1965–1966 בארגון הנשי, שבו היו מעורבים הנהלת הארגון, מוסדות הקהילה, ויצ"ו העולמית, הארגון הציוני העולמי, העיתונות ודעת הקהל המקומית, ממחיש את ההקשר התרבותי שהנשים פעלו בתוכו. בסדרת כתבות שהתפרסמו בירחון *La Luz* נחשפו אי-סדרים לכאורה בכל הנוגע לניהול הכספי של הארגון. פרסום העניין בירחון בשפה הספרדית העמיד את הקהילה כולה במצב לא נוח, שנתפס אף כמסוכן לתדמיתה.[44] בשנת 1966 חקרה ועדה מיוחדת שהורכבה משבעה גברים ממכובדי הקהילה, את הטקטיקה הפיננסית בעלת הצביון הנשי שלפיה הפדרציה פעלה מאז 1926. חברי הוועדה קבעו שיש לשנות את נורמת הפעולה בארגון ולהחליף את הנהגתו.[45] בחינת השיח הפנים-קהילתי, המבקש

43 M. Douglas, *Purity and danger*, London, 1966, p.33.

44 בשנים 1965–1966 התפרסמה כתבה בנושא ויצ"ו-אוספה כמעט בכל גיליון של ירחון *La Luz*. בניסיון להפסיק את פרסום הכתבות, הטיל DAIA, ארגון הגג של מוסדות הקהילה, חרם על הירחון. אצ"מ, F49/50, f49/51, f49/52.

45 ד' גורודצקי, (1966) 'דוח מיוחד על מצב פדרציית ויצ"ו בארגנטינה בשנת 1966', אמת"י AR/25.

קבלת אחריות והבאה לסדר לפי הנורמות המקובלות בספרה הציבורית הגברית, מציירת תמונה שונה במהותה מזו המצטיירת בבחינת הדיאלוג שהתנהל במקביל בין חברות הנהלת אוספה-ויצ"ו להנהלת ויצ"ו העולמית. עיון במסמכים ובמכתבים אישיים בין העומדות בראש מעלה כי ארגון ויצ"ו העולמי גיבה את הפדרציה הארגנטינית וציפה מ-"חלוצות הגלות" להתעלם מן המבט הגברי ולעמוד אֵיתן לנוכח דעת הקהל, כדי שבחלוף המשבר תוכל להמשיך ולעבוד למען רווחת האישה והילד בישראל. הקשר שהתקיים בין הנשים בארגנטינה ובישראל בזמן המשבר ואחריו התקיים במה שהומי באבא מכנה "אזור ביניים", אזור שבו מעבדים את ההבדלים התרבותיים ומגדירים את הגבולות, ובה בעת מעצבים זהויות והזדמנויות לשיתוף פעולה ולתחרות.[46] בעוד המשבר פקח את עיני הנשים לצורך להתאים את התנהלות הארגון לדרישות העכשוויות של הקהילה שבתוכה הן פועלות, הוא גם הוכיח עד כמה מאמציהן נתפסו כמשמעותיים ומועילים בעיני ויצ"ו בישראל, ויחדיו מצאו דרכים להתגבר ולהמשיך בעשייה. האירועים בישראל בשנים שלאחר מכן תרמו להשכחת המשבר מהתודעה הציבורית ולבנייה מחדש של האמון בארגון הנשים הציוני הארגנטיני.

מחלוצה לאישה ישראלית מודרנית

בשנת 1967, שנת הניצחון ההרואי במלחמת ששת הימים, דמות החלוצה עברה טרנספורמציה. בפרסומי הארגון, במקום דמות האם הדואגת והמקריבה למען מדינה עברית, הופיעה "ויצי", אחותו הגדולה של "שרוליק", הדמות המיתולוגית מאת "דוש" שהפכה סמל לישראלי הטיפוסי.[47] התעלות הרוח שהביא עימו הניצחון במלחמה גם בארץ וגם בתפוצות הוכיחה את עוצמתו של העברי החדש בארצו והאפשרויות שנפתחו לאחר המלחמה אף הקלו על מצבו הפיננסי של הארגון.[48] ויצי, המסמלת את האישה הישראלית, היא אישה מודרנית בחצאית מיני ובנעלי עקב המרכיבה משקפי שמש. כך, פעילת ויצ"ו המעדיפה חצאית מיני יכלה להזדהות עם דימוי האישה האופנתיות שהופיעו על גבי פרסומי הארגון. דימוי האישה היהודייה בארגנטינה הושפע גם הוא ממעגל זה של המשכיות ושינוי.

46 H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 1-2

47 J. Laznow (2019), '"La Jalutzah del Galuth": Fundraising and Women's Folk Creativity among OSFA–WIZO Members in Argentina.' *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 35, pp. 7-39.

48 ההסתדרות העולמית לנשים ציוניות, דוח ההנהלה 1966-1970, מוגש לוועידה ה-16 של ויצ"ו העולמית, נובמבר 1970, עמ' 9-7.

אתוס לאומי ציוני, יצירה עממית וכסף נשי עמדו בטבורו של הקשר המיוחד והאמיץ שנרקם בין נשים יהודיות הרחוקות אלו מאלו פיזית ותרבותית. הניסיון להנחיל תרבות עברית חדשה הכוללת מושגים כגון עבודת כפיים ושוויון מגדרי בקרב נשים יהודיות בארגנטינה, דרש את התאמת השיח הציוני לתרבות המקומית תוך תרגום תרבותי של מושגים ותפיסות. תרגום זה בא לידי ביטוי קונקרטי בשיח "חלוצת הגלות". באופן כזה, יש לראות במעגל חלוצת הגלות מקרה בוחן לניסיון הפרויקט הציוני לייצר שיח שיש בו כדי לשרת מטרות קונקרטיות בארץ ישראל בו בזמן שהקהילה בגולה בוחנת את השיח המיובא ומזמנת אליה את הערכים המתאימים לה. עם שינוי העיתים, מסוף שנות ה-70 של המאה ה-20 הלך ופחת מספר הנשים המשתתפות בפעילויות אוספה-ויצ"ו ומרחב העשייה החל לשלב סיוע לנזקקים בארגנטינה ומימון פעילות העשרה כגון ספרייה ותזמורת. מה שהייתה פעם הפעילות הנשית היהודית הפופולארית ביותר הייתה לאחת מיני רבות.

El síntoma Pizarnik o la lengua horadada

VALENTINA LITVAN[1]

Resumen: Este artículo analiza un texto inédito de Alejandra Pizarnik que formaba parte de la versión inicial de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa.* A partir de la parodia a una ídishe mame a través de su acento extranjero en el habla porteña, emerge una lengua primitiva caracterizada como « mameloshn prenatalishe ». A su vez intrauterina y apocalíptica, esta lengua babélica anuncia tanto las infinitas posibilidades de nombrar un mundo aún no creado como su inevitable derrumbe. A través de la ambivalencia de esta lengua, Pizarnik expresa su herencia judía, entre construcción y destrucción, deseo y rechazo

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, judeidad, lengua materna, ídish, manuscritos

Escribir una novela es una obsesión para Alejandra Pizarnik, como demuestran sus

1 Université de Lorraine / Écritures

diarios. En 1955 « Empezar la novela » (Pizarnik, 2013, 76), con el artículo definido, constituye el primero de una lista de propósitos que decide hacer en un plazo de 40 días. La evidente evocación al éxodo bíblico de la referencia temporal es significativa y puede leerse metafóricamente como la conciencia de la difícil travesía que significa para ella cumplir su propia promesa de arraigo en este mundo. La obsesión de Pizarnik por la novela responde, en efecto, a su « sed de realidad » (*ibidem.*, 570), a la voluntad e ilusión, frente a una poesía que la « dispersa » y la desliga de sí misma y del mundo, de poder nombrar la realidad mediante la identificación entre palabra y cosa: « La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. […] me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. » (*ibidem.*, 417) La mimesis narrativa garantizaría, según esta cita, la existencia de un sujeto capaz de dominar el acto creativo; en cambio, el sujeto se descentra y se pierde en unos versos que, contrariamente a la capacidad redentora de la prosa, dejan filtrar la muerte, tal y como registra en una evocación a Yves Bonnefoy: « Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. I. B.: nota en que decía que la prosa oculta a la muerte. En mi caso es al revés.) » (entrada del 7 de junio de 1966, p. 745).[2]

Mi propósito es comprender la relación de Pizarnik con la escritura a partir de esta tensión entre novela y poesía: « Todo se reduce a una elección entre el verso y la prosa. La tentación de escribir una novela equivale a golpear -a seguir golpeando- en la puerta de la realidad cotidiana que execro. » (entrada de noviembre de 1963, p. 644). Mientras que la redacción de una novela se posterga y se convierte en « utopía », el sujeto del poema está fuera de lugar, desdoblado en el espejo o dislocado en el lugar del objeto, como en los versos « Explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome » (*Árbol de Diana;* Pizarnik 2001, 115);[3] es un sujeto múltiple a través de las numerosas personas que lo nombran y que impiden su fijación en el tiempo: « yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada », (*ibidem*, 113); un sujeto, al fin, que sólo logra nombrarse debajo, encerrado -enterrado- entre las letras de un nombre con minúsculas,

2 Aunque Pizarnik se equivoca y escribe la inicial con I y no con Y, se refiere al poeta francés. En los años 60, lo había traducido junto a Ivonne Bordelois; en un párrafo de L'improbable que habían traducido, leemos: « El concepto oculta la muerte. Y el discurso miente porque arranca del mundo una cosa: la muerte; y así lo anula todo. Nada existe sino por la muerte. Y nada hay cierto que no se pruebe por la muerte. ¿Qué propósito hay en el poema, sino de nombrar lo que se pierde? La materia de la poesía, luego de tanto errar recomenzado, es la meditación de la muerte. » (Agradezco el dato a Ivonne Bordelois).

3 Todas las citas a los poemas proceden de la segunda edición de la Poesía completa, a cargo de Ana Becciú, Lumen, 2001.

en el ya tan comentado poema « Sólo un nombre », del poemario *La última inocencia* (1956): « alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra » (Pizarnik, 2001, 65).

Aunque la lucha de Pizarnik con el lenguaje se inscribe dentro de la crisis de la modernidad, cuyo primer representante fue Hugo von Hofmannsthal a los albores del s. XX (en su « La carta de Lord Chandos » de 1902 escribía: « he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa »),[4] propongo leer el conflicto de Pizarnik con la escritura dentro de una línea de autores más cercanos a su tiempo, autores como Artaud, Bataille o Lautréamont, a los que ella leyó intensamente, sobre todo a partir de su estadía determinante en París, entre 1960 y 1964. Philippe Sollers -a quien Pizarnik también leyó- asocia a estos autores porque comparten un « materialismo semántico », que se opondría a una categoría teológica de sentido, de sujeto y de verdad para, en cambio, « poner en evidencia el estatuto definitivamente contradictorio de la escritura textual, que no es un lenguaje, sino, cada vez, destrucción de un lenguaje » (Sollers, [1968] 2018, 12).[5] Para entender esto, hay que tener en cuenta la impronta tanto de la propuesta vanguardista, como del descubrimiento del inconsciente o del estructuralismo y los avances de la lingüística de mediados de siglo.

Mi hipótesis es que precisamente los textos en prosa que configuran su obra póstuma *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* -y que empieza a escribir en la segunda mitad de la década del 60- constituyen el punto culminante de su búsqueda. En ellos Pizarnik realiza lo que había expresado unos años antes como « Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. » (entrada del 11 de mayo de 1962, p. 410), o también como voluntad de « transmutar en lenguaje este deseo de ser » (11 de abril de 1961, p. 405). Curiosamente, es también en ese momento cuando la identidad judía de Pizarnik se revela como elemento central de su escritura. Para demostrar esto último, me detendré en un texto inédito que inicialmente integraba la obra de *La bucanera o Hilda la polígrafa*, y que encontré entre sus manuscritos en los archivos de la Universidad de Princeton.

A pesar de su desconfianza en el lenguaje, que intenta dominar mediante metódicos ejercicios de gramática, y a pesar de que es consciente que no escribirá una novela que anuncia pero que posterga constantemente al puro estilo macedoniano, su obsesión por la prosa no disminuye.[6] A mediados de los 60, en particular durante los años 66 y 67 -o sea

4 Hélène Davoine sugiere esta filiación y habla de « crisis del lenguaje ».

5 Entre los archivos de Pizarnik conservados en la Universidad de Princeton en 2022 existen algunas fotocopias del libro que cito de Sollers, subrayadas de la mano de Pizarnik.

6 A lo largo de los diarios, Pizarnik se lamenta constantemente de su dificultad para escribir correctamente, lo que retrasaría la redacción de su novela. Así, por ejemplo, en 27 de junio de 1955, escribe:

después de su experiencia parisina, tras su regreso a Buenos Aires-, las referencias a una prosa que por fin había empezado a escribir se multiplican en sus diarios. Ahora bien, lejos del propósito inicial de escribir una novela tradicional, la prosa se convierte en el terreno idóneo de experimentación, motivo por el que indaga en los géneros más variados. Así, por un lado, Pizarnik sigue alimentando su profusa correspondencia epistolar y llena progresivamente sus cuadernos tanto con notas de lectura como, fundamentalmente, con la escritura de sus diarios, o también empieza a redactar prólogos y algunos artículos para distintas revistas. Por otro lado, Pizarnik se dedica plenamente en esos años a la escritura de los poemas en prosa que conformarán sus dos últimos libros publicados en vida -*Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971)-, y también escribe dos textos a partir del procedimiento de la reescritura: me refiero a *Los perturbados entre lilas* (fechado en 1969), obra de teatro basada en *Fin de partie* de Beckett, y a *la Condesa sangrienta* (1971), novela para la que, como ella explica, el relato homónimo de la poeta francesa Valentine Penrose (1898-1978) le sirve como « molde ».[7] Mientras en estos textos, la forma todavía contiene a la escritura en prosa, el interés de *La bucanera* consiste precisamente en que Pizarnik lleva la lengua hasta el límite, liberada de cualquier código exterior, hasta el punto de resultar incomprensible. La urgencia de escribir en prosa se ha convertido en 1966 en el propio objeto de escritura, más allá de cualquier otro contenido y de cualquier voluntad por comunicar o transmitir un mensaje. Leemos en sus diarios: « Urgencia por comenzar un pequeño libro en prosa. Pero su tema podría ser, precisamente, *esta urgencia vacua. La necesidad de escribir y la no necesidad de transmitir nada.* » (12 de mayo de 1966, p. 740). Por eso en *La bucanera*, donde no hay ningún relato, la autora advierte al lector: « Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor » (2003, 94) y « […] se caga en los lectores. » (2003, 117). Ya no se trata de construir un mundo a través del carácter representativo del lenguaje, sino de comprometerse enteramente consigo misma, al margen de los lectores y del mundo exterior que le produce hastío en la vida cotidiana: « Anoche hice planes para mi

« No sé escribir. Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma. » (2013, 44).

7 En 1966 todavía se lamenta de su dificultad con la escritura de relatos por carecer de « límite ». El 23 de mayo escribe: « El artículo de la condesa debiera servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. […] nada me impide trabajar así en los relatos. Oh sí: falta el límite. […] Ésta es la enorme diferencia. De ahí que no pueda decir que me aproximo a la creación en prosa en la medida en que mis ensayos o mis comentarios bibliográficos son mejores. Esto significa una imposibilidad de visión. Es decir: excesivas fantasías sueltas y fragmentarias. Salvo que ponga un relato ajeno como modelo -o molde- y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución. Ridículo ». (2013, 743).

"importantísimo" futuro. Busco comprometer todas mis fuerzas en algo -en algo que me secuestre de dormir diez horas por día de comer por hastío, de leer folletines, de sufrir junto al teléfono porque no me llaman X o Z. » (2013, 299) La escritura, entendemos, tampoco es expresión de experiencia de vida, sino « pasaje de vida » según la expresión de Gilles Deleuze al referirse a la relación entre literatura y vida (Deleuze, 1993).

En la entrega total del sujeto a la escritura, desaparece cualquier atisbo anterior de la oposición entre sujeto y objeto, de un sujeto capaz de crear la obra como objeto delimitado. Mientras que la obsesión por escribir una novela a mediados de los 50 traducía la « sed de realidad » de un sujeto que se quería creador; una década más tarde, escribir en prosa pasa a significar la realización del sujeto en y por el lenguaje, ya no fuera de él. No se trata tanto de una identificación entre vida y obra al estilo vanguardista como de una posibilidad de revelarse en todo su ser a través de la lengua, en la lengua. Cuando el psicoanálisis parece no satisfacerle más, según algunas notas en sus diarios de esos años, la escritura se convierte en el único sostén, escribir es un gesto vital y necesario en el que Pizarnik arriesga todo. Experiencia límite, entonces, de la escritura, no porque se trate de una experiencia de escritura fuera de la lengua, sino porque precisamente escribe el afuera de la lengua.

Pero además, como ya anuncié, es también en este momento cuando se revela su identidad judía. Leo en este sentido dos citas del diario muy cercanas en el tiempo, del 25 de noviembre de 1967 y del 20 de febrero de 1968, respectivamente. En ellas la referencia al « secreto » nos da la clave para asociar la escritura en prosa y su judeidad: « […] ser judío significa (y esto lo escribo porque me lo dicta la hija de mi voz) ser poseedor de un secreto. […] Me acerco a ese secreto. Lo veo pero no lo leo. Pero esto sí: soy judía y no dejo de estar contenta -contenta a muerte y con muerte-. Es un destino muy peculiar. » (25 noviembre, 1967, p. 769); « El deseo de componer un librito es demasiado ambiguo. […] Según X., yo tendría miedo de comunicar, al escribir, algo que deseo que permanezca secreto. Ignoro de qué se trata pero sé que tengo miedo de saberlo. » (20 de febrero de 1968, p. 777). Si según X., Pizarnik no escribe el libro porque trata de preservar un secreto y según Pizarnik, ser judío significa poseer un secreto, se puede deducir que en su proyecto obsesivo de un libro en prosa lo judío es central.

A partir de aquí, el texto inédito que mencioné más arriba es revelador. Aunque inicialmente fue escrito como parte de *La bucanera*, no se incluye en la versión final del texto publicado. Sin embargo es particularmente interesante porque se trata del único texto de la autora donde la lengua materna es protagonista, y en ella parece residir la condición

judía. A la luz de las citas anteriores, podríamos decir que, como en otros momentos del último periodo de su prosa, Pizarnik trata de expresar « la verdad de todo su ser », de asumir su « destino » y, por consiguiente, de revelar su « secreto » -retomo sus palabras; dicho de otro modo, pero todavía en sus términos, se trata de « […] ir / nada más / que hasta el fondo » (2001, 453), según los versos que dejó escritos antes de suicidarse.[8]

El texto, conservado en los archivos de la Universidad de Princeton y que no ha sido antes referenciado, se compone de 11 páginas tapuscritas con correcciones a mano.[9] Aunque entre los papeles conservados no se halla el título, podemos reconocerlo en uno de los índices de la versión publicada de *La bucanera* (« Índice inenguo (o no) »): « A ídishe Mame o autora de *Ijitujés* », con la dedicatoria: « -a Amélie de Freud »[10].

El texto se lee en clave paródica desde el principio, con un título que evoca la obra inacabada de Mallarmé, *Ijitur* (1925) transformándola en *Ijitujés,* mediante el procedimiento de la derivación con un sufijo inventado en ídish (*tujes* significa culo y es una palabra utilizada en el habla popular en Argentina y por tanto comprensible para cualquier porteño). En *Ijitur* -conjunción latina de coordinación, « luego, pues »- Mallarmé realizaba una crítica al cogito cartesiano « pienso, luego soy ». Se trata de un cuento filosófico que, al parecer, el poeta francés habría escrito tras una crisis espiritual que lo había llevado a un fuerte sentimiento de despersonalización. A través de su protagonista, el loco Elbehnon, que « va au fond des choses » y a quien el poeta francés hace « parler selon l'absolu », Mallarmé afirma la Nada con mayúscula como posibilidad de autocumplimiento del acto poético. Así, frente a un sujeto cartesiano que se da en la afirmación del pensamiento, según Mallarmé la muerte o el vacío en la locura del protagonista ofrecen una posibilidad de absoluto en la experiencia literaria. Pizarnik es aún más radical al hacer desaparecer brutalmente de su texto la dimensión espiritual; en su caso el texto se construye con la nada con minúscula como los restos expulsados por el cuerpo, expresados a través de la materialidad de la lengua, como veremos enseguida. En cuanto a la dedicatoria a la madre de Freud (de quien afrancesa su nombre) esconde una dedicatoria a su propia madre, ya

8 Ana Becciú explica en nota que el poema en el que se incluyen estos versos fue hallado escrito con tiza en el pizarrón de su cuarto de trabajo.

9 En realidad las hojas sueltas están numeradas desde la 2 hasta la 14, pero faltan las páginas 1, 3 y 4. Sin embargo, entre las páginas 2 y 5 parece haber continuidad y no llama la atención ninguna carencia textual. El cambio de color de la tinta de la máquina, rojo y verde, podría sugerir que lo tipeó en distintos momentos. Por otra parte, la hoja inicial ausente podría corresponder con la del título.

10 Cada uno de los títulos de este índice contiene una dedicatoria. En este caso, Pizarnik afrancesa el nombre de Amalia Freud, madre de Freud, cuya estrecha relación debió influir en sus teorías psicoanalíticas. El paralelismo que Pizarnik establece con su propia madre en este texto es evidente.

que mientras que la estrecha relación de Freud con su madre parecería haber influido en sus teorías psicoanalíticas, la lengua de la ídishe mame en el texto de Pizarnik se rige por la premisa psicoanalítica de decirlo todo, sin (pre)juicio ni censura.

A medio camino entre obra de teatro y narración, rasgo que comparte con los demás textos de *La bucanera*, donde la oralidad es fundamental, al inicio hay dos acotaciones en las que se presentan a los personajes principales y la acción respectivamente. Primero: « Personajes: LEICA: sobrenombre de ZULEIKA, mujer de Putífar, llamada vulgarmente Leika por su parecido con una cámara fotográfica. Madre de Tote. Nació en Atenas [tachadura]. Políglota desde los 2 años. Lengua madre: griego materno (no existía en tiempos de Leika). Lengua padre: idish, naturalmente. »

Los nombres de estos personajes también pueden leerse como una parodia en la lengua de la tradición judía: mediante las consonantes que recuerdan la fonética ídish en Zuleika y mediante la transformación del nombre del personaje bíblico Putifar en palabra llana, que lo convierte en un degenerado Putífar. El único rasgo que parece necesario para describir a estos personajes, además del nombre, es precisamente su inscripción a través de la herencia de las lenguas: una lengua fuera de toda cronología por parte de madre, puesto que se trata de un griego anacrónico que no existía en tiempos de Leika y, el ídish, por parte de padre, en una filiación judía que se transmite de manera natural, esto es fuera de cualquier artificio o construcción intelectual (es lo que sugiere la polisemia del adverbio « naturalmente »).

La segunda acotación se refiere a la acción: « ACCIÓN: es decir, peleas al divino cohete entre madres e hijas, entre madrejas, como viene sucediendo desde Aristóteles a Wanda Ladowska, pasando por Heloísa y Abelardo hasta llegar al Dr. Chú. »

Mediante el conector de equivalencia (« es decir ») Pizarnik sintetiza toda posibilidad de acción a la pelea entre madres e hijas. Pero al mismo tiempo, el conflicto materno-filial, de claras resonancias psicoanalíticas ligadas a la castración de los personajes,[11] está parodiado porque aparece como improductividad intrascendente (« al divino cohete »). Mediante la acotación, el texto se inscribe en una genealogía de obras de larga y variada tradición cultural que abarca las distintas áreas del saber, desde la Antigüedad hasta hoy, y cuyo núcleo central de la acción se reduciría, entonces, al conflicto familiar. Dicho de

11 Wanda Landowska (Polonia, 1879 - Estados Unidos, 1959) fue una clavecinista y pianista polaca lesbiana, perseguida por los nazis por cuestiones ideológicas. Por su parte, las cartas entre Eloísa (Héloïse) y Abelardo (Abélard), dos amantes de la Edad Media en Francia, se consideran fundadoras dentro del género epistolar. Se trata de un amor imposible, él profesor de matemáticas de ella; el tío de Eloísa manda castrar a Abelardo.

otro modo, el conflicto familiar y la castración aparece como central en cualquier área del conocimiento: la filosofía, la literatura, la música, la ciencia o la imaginación…, representadas respectivamente por los nombres de Aristóteles, Heloísa y Abelardo, Wanda Ladowska y el Dr. Chú.[12]

A continuación, la obra arranca in media res con la disputa entre la madre y su hija por un casamiento indebido o indeseado, motivo que vuelve a aparecer más tarde en el texto: « -Mame, o dejás de eructar como Heloísa y Abelardo o me caso con el Dr. Chú. » Pero el diálogo se convierte enseguida en una escena polifónica en la que intervienen distintos « persopejes », con nombres tanto de figuras históricas como de personajes literarios conocidos o completamente inventados, entre los cuales incluso cabe un loro que habla el ídish de 32 maneras diferentes, produciendo un griterío incomprensible. Las distintas interrupciones se producen como incisiones en una lengua que resulta de este modo horadada, en la que se oye de todo y no se habla de nada, donde queda anulada cualquier posibilidad de un discurso coherente. Es un verdadero *mish-mash* -vocablo ídish que retomo del texto-, en el que la confusión no se produce solo entre las voces, propias y ajenas, sino también entre temas y registros. Cada intervención es más absurda y disparatada que la anterior, creando un universo textual carnavalesco dominado por la violencia fonética de unas lenguas que son extrañas unas de otras: porque el castellano está salpicado de lenguas extranjeras, a veces imaginarias, como un argot luso-napolitano inventado, pero también de lenguas como el catalán, el francés, el ruso, el inglés o el latín, entre otras, que recoge desde registros diferentes (escrito, oral, de distintas épocas…). Pero el protagonista es sin duda el ídish de la figura materna, una lengua que se escucha a partir de los residuos que quedan de él en el habla argentina, una lengua en ese sentido en sí misma residual, basada en dos palabras clave, que la figura de la madre no se cansa de pronunciar: *tujes* y *drek*. Por otro lado, entre la carcajada y las interjecciones, ahogándose de risa por sus propios chistes groseros, esta ídishe mame exclama una y otra vez « ¡aj vez mir! », provocando así una colisión entre lo sagrado y lo abominable donde resuenan tanto las teorías sobre el mal de Bataille como el Artaud de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Ajena la dimensión espiritual, la materialidad de esta lengua es doble.

En primer lugar, porque si bien evoca el tópico de la madre judía que alimenta a sus hijos, en vez de dar de comer esta ídishe mame hace engullir chistes obscenos y

12 Este personaje inventado por Pizarnik, además de poder asociarse con Freud al ser doctor, incorpora la extranjeridad en la sonoridad china (a la que vuelve en el texto) que potencia su dimensión fantasiosa.

abyectos a partir de referencias culinarias tradicionales: « hoy me doy siguro un eneme porque la sope de Bosch era más vieja que Matusalevich », « como una mina otarie (1) embuchando matze mientras los bacanes meta knishiklaj », « Gefilte finished mit drek », « voy a explaudir l'igade un di vase un intestine grois un destine delgadítele », « medialuña de bosta ahumada que compré en el restaurant árabe », « El otro día ya me preguntaron por qué no circuncido el Organon en fetas »… De este modo, la corporalidad del texto procede de funciones físiológicas básicas como comer y defecar o de instintos primitivos como fornicar, a los que la ídishe mame alude constantemente en su discurso. La lengua materna transita así por el cuerpo, lo atraviesa con sus incisiones, lo perfora violentamente o señala sus agujeros, por los que revienta al tiempo que muestra sus carencias. En segundo lugar, la corporalidad de esta lengua materna se manifiesta a través de los fonemas hiperbólicos de un ídish basado en consonantes que lastiman el oído y un uso abusivo de la vocal -e al final de palabra, ridiculizando el diminutivo afectuoso característico del ídish en la transmisión oral.

Lengua y cuerpo son inseparables a través de la identificación boca-ano en un texto donde no existe la distinción entre los distintos órdenes imaginario, real o simbólico.[13] Por eso, la ídishe mame se refiere a su propia lengua como la « mamloshn prenatalishe », lengua materna prenatal, que sin haber nacido, paradójicamente se pronuncia y hay que reivindicar: « Y digue yo, Pérele, ¡y a vos también le dizía, Tótele, porquería qe das la spalda y el tujes, está bien qe sos Docter pero no 'stá bien despreciar el mameloshn prenatalishe porque si vos tenéis en mal estado el Edipke ¿qé teingo qe ver por moira, pero ¡hháhá!, otre acte fayide, dige ¿qé teingo que ver por mame tuye que seia? ¿qé culpa? ¿vás culpa? ¿ví culpa? ¿vémen culpinn? » .

En la confusión general del texto, esta ídishe mame se erige como figura materna por excelencia, convirtiéndose su lengua prenatal en paradigma de lengua materna. Una lengua que puede describirse tanto por sus actos fallidos como por la ausencia de toda regla gramatical o por la inadecuación de cualquier tipo de norma social. Se trata en realidad de una lengua soterrada, de una sublengua de la lengua argentina que, desde el espacio intrauterino, permite a Pizarnik volver permeable la frontera entre mundo interior

13 Lo judío emerge de manera catártica a través de la risa que provoca la lengua; lo judío se expresa a través de esta lengua materna que se expulsa del cuerpo por la boca haciendo reventar todo en el insulto (« me perdí en maldecir y maldecirte » y en la carcajada (« me salen buenos chistejes hoy »). He desarrollado la relación entre judeidad y catarsis en mi artículo sobre la influencia de Artaud en *La bucanera* (Litvan, 2023).

y mundo exterior.[14]

Finalmente, y para concluir, Pizarnik logra escriturarse cuando se libera de toda forma, escribiendo en una prosa humorística con y contra la lengua materna. Al final de su vida, Pizarnik acaba engendrando una lengua materna prenatal que la precede y en la que a su vez se inscribe. Tal vez el secreto que la atraviesa tiene que elaborarse en este sentido en la escritura como síntoma.

Bibliografía

Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, grabación del *Studio de la Radio Diffusion Française*, 1947. [Consultado en Youtube, en enero de 2023].

Davoine, Hélène, "L'expérience de l'indicible dans la poésie d'Alejandra Pizarnik et de Claude Vigée", en Valentina Litvan y Marta Waldegaray éds., *Place au silence: la littérature de nos jours*, Paris: Mare&Martin, en curso 2024.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris: Les Editions de Minuit, 1993.

Goldberg, Florinda, *Alejandra Pizarnik: « Este espacio que somos »*, Maryland: Hispamérica, 1994.

Litvan, Valentina, "Del *milagro fonético* a la catarsis judía: ecos de Artaud en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*", *Cuadernos LIRICO* [En línea], Fuera de serie | 2023. URL: http://journals.openedition.org/lirico/14155.

Mallarmé, Stéphane, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, Paris: Gallimard, 1925.

Penrose, Valentine, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires: Aquarius, 1971.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios. Nueva edición de Ana Becciú*, 3a edición, Barcelona: Lumen, 2016.

——— *Poesía completa*, Barcelona: Lumen, 2001.

——— *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, 2015.

——— Archivos Pizarnik, Firestone Library, Princeton University. [Consultados en febrero y junio de 2022].

Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Seuil, [1968] 2018.

14 Me remito sobre este tema al libro de Florinda Goldberg Alejandra Pizarnik: « Este espacio que somos ».

¿Qué entendemos por ecocrítica?

AARÓN LUBELSKI[1]

Resumen: La ecocrítica, concepto introducido por William Rueckert en el año 1978, sugiere leer el texto literario a través del lente de la problemática ambiental. De tal forma Rueckert pretende concientizar al lector y prevenir, así, sobre la posible auto-destrucción de la humanidad que arrasa con el medio natural. El concepto fue retomado años más tarde por otros investigadores que continuaron desarrollando la misma metódica para convertirse hoy en día en una de las posibles aproximaciones analíticas del texto literario. En este trabajo haremos una reseña sobre el estado de la lectura ecocrítica en la narrativa latinoamericana.

Palabras clave: Ecocrítica, antropoceno, poética de la ecología, medio ambiente, ecosistema, biocentrismo, literatura ecologista, giro rural

1 Universidad Hebrea de Jerusalén

En el año 1972 se celebró en Estocolmo la primera conferencia mundial dedicada al medio ambiente, la «Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano», cuyo objeto fue transformar dicha problemática en un tema de prioridad internacional. «La Declaración de Estocolmo, que contenía 26 principios, colocó las cuestiones ambientales en el primer plano de las preocupaciones internacionales y marcó el inicio de un diálogo entre los países industrializados y en desarrollo sobre el vínculo entre el crecimiento económico, la contaminación del aire, el agua y los océanos y el bienestar de las personas de todo el mundo»,[2] cita la página de las Naciones Unidas dedicada a las Conferencias del Medio ambiente y desarrollo sostenible. Dicha conferencia dio inicio, a nivel mundial, al discurso social enfocado en la problemática del medio ambiente.

Pocos años después de la conferencia de Estocolmo, el investigador literario estadounidense William Rueckert, preocupado por la necesidad de establecer un vínculo entre el texto literario y la naturaleza, expresa en su artículo del año 1978, «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism», la necesidad de canalizar el análisis del texto poético a través de conceptos ecológicos. Es más, en su artículo, Rueckert sostiene que la energía que se desprende, principalmente del texto lírico, durante su lectura, es análoga a la energía potencial existente en el medio ambiente, en especial en el mundo vegetal. Y para enfatizar aún más la relación entre la naturaleza y la literatura nos remite a la primera ley de ecología, que expresa la existencia de una elaborada red de interconexiones entre los organismos vivos y el entorno en el que se desarrollan; tal como lo cita el artículo: «todo está conectado con todo lo demás» (nuestra traducción).[3] La tarea, según Rueckert, es prevenir la inevitable auto-destrucción de la humanidad por la del el medio natural y enfatiza, «El problema ahora, tal como la mayoría de los ecologistas están de acuerdo, es encontrar formas de evitar que la comunidad humana destruya la comunidad natural, y con ella la comunidad humana» (nuestra traducción).[4] En este sentido, el investigador propone la cooperación entre dos áreas aparentemente inconexas, la ciencia y la poesía. Si bien en su artículo Rueckert no ofrece herramientas analíticas para lograr su intento, la importancia del mismo reside en acuñar un nuevo término, la «ecocrítica», apuntando de tal forma a una aproximación ecológica del análisis literario. Pero tendrán que pasar casi dos décadas hasta que los investigadores estadounidenses Cheryll Glotfelty y Harold

2 Naciones Unidas, "Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, 5 a 16 de junio de 1972, Estocolmo", 2022.

3 "[E]verything is connected to everything else", Rueckert: 1978, 73.

4 "The problem now, as most ecologists agree, is to find ways of keeping the human community from destroying the natural community, and with it the human community", *ibidem*.

Fromm publiquen una colección de artículos inspirados en las ideas de Rueckert, y el nuevo concepto tome forma y se convierta en una de las áreas de investigación literarias que continuarán desarrollándose hacia el siglo XXI, «En pocas palabras, la ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el entorno físico» (nuestra traducción),[5] afirma Glotfelty en su introducción al libro publicado en el 1996.

Prácticamente en ese mismo período, el químico Paul J. Crutzen y el biólogo Eugene F. Stoermer, en una nota publicada en el *IGBG Review*,[6] introdujeron el concepto del «antropoceno», para definir una nueva era geológica. La misma, según ambos científicos, comienza en el siglo XVIII, cuando mediciones efectuadas en los glaciares ya indicaban un incremento en las concentraciones de gases asociados al «efecto invernadero». Es más, ambos científicos denotan que ello también coincide con la invención de la máquina a vapor por James Watt, o sea el comienzo de la revolución industrial. La elección de dicha fecha no fue arbitraria: «elegimos esta fecha porque, durante los últimos dos siglos, los efectos globales de las actividades humanas se han hecho claramente perceptibles» (nuestra traducción),[7] explican Crutzen y Stoermer, y fundamentan sus afirmaciones a partir de observaciones científicas, «Aproximadamente en ese tiempo, los ensamblajes bióticos en la mayoría de los lagos comenzaron a mostrar grandes cambios» (nuestra traducción).[8] Si bien existen discrepancias en cuanto al comienzo de dicha era, el hecho de acuñar el nuevo término aceleró la conciencia mundial en cuanto a la urgencia e importancia del problema ambiental, convertido hoy en día en una temática de preocupación global. La época del «holoceno» ha finalizado, dando lugar a una nueva era geológica. Aparentemente la aspiración de Rueckert ha sido lograda, las dos áreas investigativas ahora comparten una misma preocupación en beneficio de la humanidad, aspecto reafirmado por Felix Guattari, quien insiste en la íntima e inseparable relación entre la naturaleza y el arte: «Ahora más que nunca, la naturaleza no puede separarse de la cultura» (nuestra traducción).[9] Dicho de otra forma, Guattari nos exhorta a establecer una visión transversal de las interacciones entre el sistema ecológico y el mundo de referencias individuales y sociales.

De acuerdo a las consideraciones anteriores, nos atrevemos a sugerir que la lectura

5 "Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment", Glotfelty: 1996, XVIII.

6 Publicación periódica del International Geosphere–Biosphere Programme.

7 "[W]e choose this date because, during the past two centuries, the global effects of human activities have become clearly noticeable". Crutzen and Stoermer: 2000, 17.

8 "About at that time, biotic assemblages in most lakes began to show large changes", Crutzen and Stoermer, 200, 18.

9 "Now more than ever, nature cannot be separated from culture". Guattari: 2000, 43.

o re-lectura de textos literarios, a través de la mirada ecocrítica, nos plantea nuevas opciones analíticas. Dichas lecturas nos permiten descubrir dimensiones adicionales al introducirnos, por ejemplo, en el conflicto vivido por el hombre que se enfrenta a la naturaleza agreste e indomable del territorio latinoamericano. Dichas fuerzas naturales, en ocasiones, suelen vencer al hombre en su intento de apoderarse y civilizar el espacio aún virgen, como parte de la conquista, aún no completada, del territorio americano. A su vez, el ser humano, de forma paulatina, logra civilizar el entorno natural, ejerciendo una aproximación antropocéntrica que conduce a un daño gradual del medio ambiente.

En este orden de ideas, nos remitimos a la lectura de obras como *Doña Bárbara* (Gallegos, 1929), cuyo protagonista, Santos Luzardo, encarna el ideal de progreso en su intento de civilizar la naturaleza agreste de la sabana venezolana, y cuya preocupación reside «en la necesidad de implantar la costumbre de la cerca. Por ella empezaría la civilización de la llanura».[10] De forma similar *La vorágine* (Rivera, 1924) proyecta un mirada utilitarista resultado de la explotación del caucho en detrimento del medio ambiente: «los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el balatá[11] desapareció»,[12] nos dice el narrador que también denuncia el abuso de la población local prácticamente esclavizada, «¡El capataz exige diez litros diarios y el foete[13] es usurero que nunca perdona!».[14]

Distinto es el caso de la obra de Horacio Quiroga, autor uruguayo quien comparte con el filósofo, médico, teólogo y músico Albert Schweitzer (1923) el ideal del respeto a la naturaleza, «reverence for life», concepto predicado por este último. Quiroga, aparentemente ajeno a las ideas del filósofo alemán, puede considerarse hoy en día un fiel representante del biocentrismo, que, citando a Edwin Camasca, es una «forma de asumir el vínculo del ser humano con la tierra [...] en términos de respeto y valoración para con el medio ambiente»,[15] concepto que nos ofrece una versión actualizada de las ideas de Schweitzer. Quiroga, quien estableció su hogar alterno en la agreste selva de Misiones, fomentó con el ejemplo la necesidad de convivir con la naturaleza y respetar el entorno, plasmando en sus textos los conceptos que muchos años después Rueckert pudo haber

10 Gallegos: 1977, 82.
11 Árbol del cual se extrae el látex negro.
12 Rivera: 1976, 138.
13 Látigo
14 Rivera: 1976, 138.
15 Camasca: 2020, 101.

reconocido como pertenecientes al nexo entre la poética y la ecología.[16] En una misiva a su amigo Martínez Estrada, Quiroga sostiene «No hago más que integrarme a la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes»,[17] afirmación que también está en línea con la postura ecológica de Guattari. Pero Quiroga no solo «convive» con el medio ambiente, sino que también toma una actitud educativa al escribir textos dedicados al ámbito infantil como *Cuentos de la selva* (1918), cuyos primeros lectores fueron, sin duda, sus propios hijos.

Su vida da luz a relatos que enfatizan el enfrentamiento entre el hombre y el entorno salvaje. Tal es el caso del hombre flotando «A la deriva», en su intento por sobrevivir a la picadura mortal de una víbora en el entorno agreste de la selva de Misiones:

> Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú, corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.
>
> El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito –de sangre esta vez–, dirigió una mirada al sol que ya trasponía el monte.[18]

La lectura de esos textos de Quiroga revela la energía potencial acumulada en los ríos, en los vientos y en el mundo vegetal que rodea al hombre, así como sostiene Rueckert. Sin embargo esta tendencia narrativa, en escritores como Quiroga y muchos otros que también se han inspirado en el ámbito natural latinoamericano, comienza a desaparecer hacia la segunda mitad del siglo XX, tal como lo apunta Josefina Ludmer: «Vemos rápidamente que aquí desaparece la literatura rural latinoamericana que todavía podía leerse en los 60 y 70 en los textos del boom y aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia».[19] Gisela Heffes, una de las voces más notorias de la ecocrítica de nuestro tiempo, sostiene que a comienzos del siglo XXI existe sin embargo un retorno de la producción literaria al medio campestre, una especie de «giro rural»,[20] quizás borrando,

16 La localidad de Belén de Escobar (situada en el nordeste de la provincia de Buenos Aires) ha honrado la memoria de Albert Schweitzer y Horacio Quiroga asignando sus nombres a dos de sus calles que se entrecruzan.

17 En Rodríguez Monegal: 1961, 105.

18 Quiroga: 1960, 131.

19 Ludmer: 2004, 104.

20 «A rural turn» (nuestra traducción). Heffes: 2019, 55.

diríamos nosotros, las fronteras entre lo rural y lo urbano. Si bien Heffes se refiere a la narrativa argentina, con *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin como uno de los más fieles exponentes de este «giro», el fenómeno también se puede apreciar en el resto del ámbito latinoamericano, en obras como *Fruta podrida* (2007) de la chilena Lina Meruane, entre otras. Es más, Heffes considera que el ámbito rural se domestica a razón del abuso de la tierra por la práctica del monocultivo, denotando la inversión del imaginario urbano que es considerado ahora como un espacio de barbarie, comparado con el campo en proceso de domesticación: «Por tanto, si la ciudad se vuelve "bárbara" y borra las fronteras espaciales, del mismo modo el paisaje rural deja de ser indómito; más bien, se ha domesticado por el uso desenfrenado de monocultivos, ya sean de soja o de trigo» (nuestra traducción).[21] Y efectivamente, *Mugre rosa* (2021) de Fernanda Trías apela a la barbarie urbana. Allí la vida está «plagada de medidas de seguridad, las ventanas cerradas, los filtros de aire, el agua que debía romper hervor dos veces antes de tomarla y la alarma que anunciaba el viento»,[22] en contraste con las ciudades del interior del país, más cercanas al campo, al entorno natural, que se transforman, en apariencia, en lugares de refugio, «En el canal de las noticias anunciaban el traslado del Hospital de Clínicas. ¿A dónde? A alguna ciudad de adentro»,[23] sostiene la protagonista de *Mugre rosa*.

Pero detengámonos en el texto de Schweblin. La obra de apenas 128 páginas describe en forma vehemente y fehaciente la problemática ambiental creada por el monocultivo, en especial por la siembra de la soja a la que nos hemos referido anteriormente. La trama está ambientada en la proximidad de una plantación, en un territorio innombrado que implícitamente remite al entorno rural argentino, cuya producción ha sufrido un movimiento económico importante en las dos últimas décadas. Amanda es la protagonista de la obra y a medida que progresa la narración se nos revela que, afectada por la exposición a un producto químico usado como herbicida, ella ya no está con vida. Sin embargo su diálogo con un personaje sobrenatural, David, que se continúa hasta el final de la narración, y los continuos saltos temporales vehiculizan el carácter fantástico del texto. Su título remite a la preocupación constante de la protagonista por proteger a su hija Nina, e intenta mantenerla a una distancia tal, que siempre pueda salvarla de cualquier eventualidad y peligro:

21 "Therefore, if the city becomes "barbaric" and erases spatial frontiers, likewise the rural landscape is no longer untamed; rather, it has become domesticated by the unfettered use of monocultures, be they soy or wheat". Heffes: 2019, 56.

22 Trías: 2021, 42.

23 Trías: 2021, 205.

> Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo "distancia de rescate", así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería.[24]

«Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo»,[25] insiste David, enfatizando el parámetro manipulado por la trama para vehiculizar la urgencia de la problemática ambiental. Así como Amanda tampoco logrará salvar a su hija Nina de los efectos del herbicida, ya que el hilo que mide la distancia de rescate se le ha roto, tampoco nosotros, integrantes de la humanidad, quizás no tengamos tiempo de salvar al medio ambiente del impacto negativo que hemos venido provocado desde el comienzo del antropoceno.

Simbólicamente David, como el personaje bíblico homónimo, lucha contra los intereses económicos de los gigantes industriales que comercializan los granos transgénicos y los agrotóxicos, y en una segunda instancia también contra aquellos que se benefician de la producción del monocultivo, intereses que sugerimos denominar como el «agro-capitalismo feroz». En definitiva, la obra opera como vehículo de testimonio y denuncia.

Las enormes extensiones de bosques han dado lugar a llanuras verdes, «Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado»,[26] insiste el texto. La verosimilitud de la obra de Schewblin se ve reforzada al enfocar una realidad candente. En este sentido se une a *Fruta podrida*, que denuncia el efecto de los agrotóxicos en las trabajadoras de una fábrica de frutas, «Mientras arreciaba el peor día del verano las temporeras habían empezado a menstruar de golpe, todas juntas, misteriosamente sincronizadas por las hormonas».[27] A su vez, *Distancia de rescate* se diferencia de textos como *Mugre rosa*, que apuntan a una problemática ambiental posible, en este caso a los efectos de un viento tóxico que arrasa el espacio urbano transformándolo en un entorno distópico. En ese sentido la obra de Trías, que también se ocupa de la problemática ambiental e invita a la lectura ecocrítica, lo hace desde el ángulo de la ciencia- ficción, aproximación iniciada décadas atrás por Margaret Atwood. Sin caer en el estilo panfletista, el texto de Schweblin denuncia el impacto de los agrotóxicos a través de abundantes indicios diseminados a lo

24 Schweblin: 2015, 22.
25 Schweblin: 2015, 13.
26 Schweblin: 2015, 68.
27 Meruane: 2007, 90.

largo de la trama: «El caballo ya está muerto»;[28] perros desmembrados: «le falta una pata trasera»;[29] aves muertas: «afuera había tres patos muertos más, tirados en el piso igual que el del día anterior».[30] Pero lo más impresionante es la descripción del efecto tóxico sobre los humanos cuando Amanda se refiere a los «treinta y tres chicos»[31] que visitan a diario la enfermería, y que «no tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada y escamosa también».[32] Dichos síntomas fueron aparentemente provocados por un veneno nunca nombrado en la obra, aunque la presencia del glifosato y otros agrotóxicos usados en el monocultivo está implícita en la narración. En ello reside exactamente el aspecto ficticio de la obra que en ningún momento pretende adjudicarse la veracidad científica o el testimonio periodístico.

Sin embargo, cabe enfatizar el aspecto dual del texto de Schweblin, trayendo a colación la afirmación de Vargas Llosa, quien diferencia entre el texto literario y aquel que, bajo la pretensión artística, vehiculiza principalmente mensajes pertenecientes a otros géneros textuales:

> No soy partidario de la literatura militante. Cuando la novela se convierte en informe de defensa pierde su carácter novelístico porque persigue un objetivo limitado, inmediato. Reemplaza al periodismo, al panfleto, al ensayo; se pone en un plano que no le pertenece. La novela ciertamente influencia la sociedad, cambia las conciencias, pero lentamente. Si el escritor se embarca en una literatura militante, pierde su libertad creadora, y para el artista ello es grave. Creo por el contrario en la literatura comprometida. Siendo latinoamericano creo en ello más que nadie; nosotros no debemos eludir la realidad, más aún, ahora mismo si lo quisiéramos no podríamos hacerlo, pues nos sale al encuentro.[33]

Por su parte, Octavio Paz, ha sido más específico al cuestionar el rol de la literatura en relación a la problemática ambiental exigiendo de ella un papel más militante:

> Incluso puede decirse sin exagerar que el tema central de este fin de siglo no es el de

28 Schweblin: 2015, 26.
29 Schweblin: 2015, 46.
30 Schweblin: 2015, 74.
31 Schweblin: 2015, 108.
32 Schweblin: 2015, 108.
33 Vargas Llosa entrevistado por Arnoldo Lieberman. Lieberman: 1965, 3.

> la organización política de nuestras sociedades ni el de su orientación histórica. Lo urgente, hoy, es saber cómo vamos a asegurar la supervivencia de la especie humana. Ante esa realidad, ¿cuál puede ser la función de la poesía?[34]

Distancia de rescate, sin perder su valor artístico, se integra, como parte de la literatura comprometida, al discurso social que denuncia el efecto negativo de los agrotóxicos y del monocultivo, uniéndose a otras manifestaciones culturales como el documental cinematográfico *Viaje a los pueblos fumigados* de Fernando «Pino» Solanas del año 2018, o a la muestra fotográfica «El costo humano de los agrotóxicos» de Pablo Ernesto Piovano (Valencia: 2016), que exhibe a las familias afectadas por la fumigación de los agrotóxicos, a través de un recorrido fotográfico por las zonas rurales argentinas. Todos ellos intentan visualizar la «violencia lenta», de impacto retardado y muchas veces intangible, que sucede fuera del campo de visión de la vida rutinaria, «una violencia que ocurre gradualmente y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que se dispersa en el tiempo y en el espacio» (nuestra traducción),[35] tal como lo define Nixon y como es insinuado por la ceguera del marido de Amanda:

> No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. [...] No ve lo importante; el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse.[36]

Los textos mencionados anteriormente, si bien apuntan a la necesidad del hombre de adaptarse a la naturaleza so pena de sucumbir ante ella, también pronostican el poder destructivo del género humano. Ello ya ocurre a comienzos del siglo XX, cuando la problemática ambiental aún no formaba parte del discurso social. En su relato «El regreso de Anaconda» publicado originalmente en el año 1925, Quiroga insiste, «El hombre ha sido, es y será el más cruel enemigo de la selva».[37] Casi cien años después, la relectura de sus textos revela, gracias al enfoque ecocrítico, la capacidad profética de dicha afirmación.

Ello nos conduce a recalcar una vez más el peligro de la transformación que ha

34 Paz: 1995, 591.

35 "[A] violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space ". Nixon: 2011, 2.

36 Schweblin: 2015, 124.

37 Quiroga: 1960, 20.

experimentado el ámbito rural latinoamericano, donde se han convertido bosques, montes y selva en desiertos verdes en un intento de domesticación de la naturaleza, así como lo afirma Heffes. Donde antes se veían bosques ahora se ven extensiones verdes: «Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura»,[38] insiste el discurso de Amanda. Un texto más reciente, *Los llanos* (2020) de Federico Falco repite la visión del verde desolado pero también realza el surgimiento de una nueva clase de agricultores que se ven beneficiados por la explotación agraria a través del monocultivo: "Papá me cuenta que ahora está de moda ir a revisar los campos en helicóptero. Ya no hay tiempo para desplazamientos sobre la tierra. Son gente importante, cuidan su tiempo. Ven las nubes desde arriba".[39]

Como hemos visto, el arte no es ajeno a la realidad que lo rodea y el mismo se incorpora al discurso social preocupado por la problemática ambiental. De forma similar, también la crítica literaria se ha unido a esta empresa al realzar por una parte sus valores estéticos y por otra, las denuncias que emergen de los mismos.

Antes de finalizar, creemos necesarios hacernos algunas preguntas necesarias con respecto a lo mencionado anteriormente: si acaso la lectura ecocrítica implica la existencia de un nuevo género literario o es meramente otra lectura posible. No pretendemos extendernos en esta exposición sobre la posible existencia de un nuevo género, pero sí consideramos que la ecocrítica es una fórmula válida para leer toda obra literaria.

En estos términos sugerimos adherirnos a la definición propuesta por Glotfelty que, ampliada por Richard Kerridge en el año 1998, sostiene (nuestra traducción):

> La ecocrítica quiere rastrear las ideas y representaciones ambientales dondequiera que aparezcan, para ver con mayor claridad un debate que parece tener lugar, a menudo encubierto parcialmente, en muchos espacios culturales. Sobre todo, la ecocrítica busca evaluar textos e ideas en términos de su coherencia y utilidad como respuestas a la crisis ambiental.[40]

Y para finalizar, creemos pertinente agregar una observación más sobre la función de la

38 Schweblin: 2015, 122.
39 Falco: 2020, 135.
40 "The ecocritic wants to track environmental ideas and representations wherever they appear, to see more clearly a debate which seems to be taking place, often part-concealed, in a great many cultural spaces. Most of all, ecocriticism seeks to evaluate texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis". Kerridge in Garrard: 1998: 5.

ecocrítica, citando a Garrad, quien insiste que, "la ecocrítica no puede contribuir mucho a los debates sobre los problemas de la ecología, pero puede ayudar a definir, explorar e incluso resolver los problemas ecológicos en este sentido más amplio" (nuestra traducción).[41]

41 "Thus ecocriticism cannot contribute much to debates about problems in ecology, but it can help to define, explore and even resolve ecological problems in this wider sense". Garrard: 2004, 6.

Entre Di Stéfano y Antúnez: los mitos acerca de la rivalidad futbolística entre el Real Betis y el Sevilla F.C.

RAANAN REIN - YONIT RUCKI MENASHE[1]

Resumen: El clásico del fútbol español es, sin duda, entre Real Madrid y el F. C. Barcelona. Para muchos forofos, los inicios de la rivalidad entre ambos clubes se remontan a 1953, cuando ambos intentaron contratar al legendario jugador argentino Alfredo Di Stéfano. Este artículo echa luz a un conflicto similar que también tiene sus raíces a mediados del siglo XX y que sigue alimentando la rivalidad entre los dos equipos de fútbol más importantes de Sevilla: el Real Betis y el Sevilla F.C. Después de todo, con las pasiones que el fútbol desata, a menudo dos en la misma ciudad se transforman en enemigos mortales. También en el caso sevillano, se trataba de la lucha para contratar a una estrella futbolística, Francisco Antúnez.

Palabras clave: Francisco Antúnez, fútbol, Franco, Sevilla, Real Betis

1 Universidad de Tel Aviv.

El clásico del fútbol español es, sin duda, entre Real Madrid y el F. C. Barcelona. Para muchos de sus seguidores, los inicios de la rivalidad entre ambos clubes se remontan a 1953, cuando ambos intentaron contratar al legendario jugador argentino Alfredo Di Stéfano.[2]

Di Stéfano pertenecía al club porteño River Plate, pero en 1949, a raíz de la huelga de los futbolistas, al igual que casi un centenar de los mejores jugadores del país, decidió emigrar, a pesar de tener contratos pendientes con clubes argentinos.[3] La mayoría de estos jugadores optó por Colombia, que no estaba afiliada a la FIFA, ganando allí grandes sueldos y primas. Di Stéfano empezó a jugar para Millonarios de Bogotá. La FIFA intentó mediar entre River y Millonarios, otorgando los derechos de Di Stéfano a los colombianos hasta 1954 y a River a partir de ese año. El F.C. Barcelona llegó a un acuerdo con River por los derechos de la estrella argentina, mientras que Real Madrid negoció con Millonarios.[4]

El conflicto por el fichaje de Di Stéfano, que llegó a España en 1953 para jugar en el equipo de la Condal y terminó vistiendo de blanco en el club favorito del dictador, sigue siendo hasta hoy en día una fuente de polémica y discusiones entre los seguidores de ambos clubes.[5] Di Stéfano, la estrella más brillante de un equipo que ganó la Copa de Europa en las cinco primeras temporadas de la competición, está considerado casi unánimemente como el mejor jugador de la historia del Real Madrid.

Este artículo echa luz a un conflicto similar que también tiene sus raíces de modo semejante a mediados del siglo XX y que sigue alimentando la rivalidad entre los dos equipos de fútbol más importantes de Sevilla: el Real Betis y el Sevilla F.C. Después de todo, con las pasiones que el fútbol desata, a menudo dos clubes que deben convivir cada día en la misma ciudad se transforman en enemigos mortales. Uno de los mitos que alimentan esta rivalidad tienen que ver con la disputa alrededor de una estrella futbolística, Francisco Antúnez.

Pocas ciudades sienten tanta pasión por el fútbol, o por la religión, como Sevilla.[6] En general, las hinchadas se dividen en partes iguales entre las dos instituciones futbolísticas:

2 Richard Fitzpatrick, *El clásico. Barcelona v Real Madrid: Football's Greatest Rivalry*, London: Bloomsbury, 2012.

3 Sobre la huelga, véase Julio Frydenberg y Daniel Sazbon, "La huelga de jugadores de 1948", en Raanan Rein (ed.), *La cancha peronista: fútbol y política (1946-1955)*, Buenos Aires: UNSAM Edita, 2015, pp. 65-80.

4 Para una biografía de Di Stéfano, ver Ian Hawkey, *Di Stéfano*, London: Ebury Press, 2017.

5 Julian Rieck, "Real Madrid: 'Franco's Club' or 'Ambassador of Spain'?, *Stadion 45* (2021): 6-31.

6 Juan Castro Prieto, *Orígenes del fútbol sevillano. La olvidada memoria británica*, Sevilla: Puntorojo Libros, 2012.

el Real Betis Balompié y el Sevilla Fútbol Club. Un equilibrio de poder tan delicado es excepcionalmente raro en cualquier ciudad, sobre todo cuando por lo deportivo se dividen familias, hermanos y relaciones entre amigos. Ambos clubes han ganado el título de primera división en España, ambos clubes han ganado múltiples trofeos de Copa, y ambos tienen bases masivas de apoyo. Los dos están firmemente establecidos entre los siete clubes más importantes de España. Sus clubes juegan en auténticos coliseos del fútbol, el Sevilla en el Estadio Ramón Sánchez-Pizjuán y el Betis en el Estadio Benito Villamarín; cada uno porta el nombre de un presidente legendario del club y están situados a menos de cuatro kilómetros el uno del otro.[7]

Sin embargo, desde los principios de este siglo, el Sevilla – que oficialmente es el segundo club de fútbol más antiguo de España y el primero del país dedicado exclusivamente a este deporte – lo ha hecho mejor en Europa. El Betis, por su parte, se ha forjado una reputación de romanticismo y se enorgullece de la inigualable lealtad de su afición, que apoya al equipo incluso cuando pierde.[8] Aunque la base de aficionados de cada club es heterogénea, muchos comentaristas han insistido en que el Betis siempre ha representado el lado más pobre y obrero de la ciudad, y el Sevilla el lado más próspero y burgués. De todos modos, uno de los argumentos centrales de este artículo es también que el control político del deporte tenía sus límites en la España franquista y el campo deportivo mantuvo cierta autonomía, incluso durante el primer franquismo.[9]

Sigue el fútbol

La Guerra Civil supuso un duro golpe para todo el país, a nivel económico, político y social. La violencia y la tensa situación de incertidumbre mermó la práctica de actividades deportivas, puesto que estas sufrieron todas las penalidades que la contienda fratricida comportó, dejando atrás la experiencia semiorganizada que anteriormente se

7 Colin Millar, *The Frying Pan of Spain. Sevilla v Real Betis: Spain's Hottest Football Rivalry*, Sussex: Pitch Publishing, 2019; Juan Castro Prieto, *Breve historia del Sevilla F.C.: desde tablada a mejor equipo del mundo*, Sevilla, 2010.

8 Reyes Aguilar Caro, *El manquepiedra: una filosofía de vida. Una historia del Real Betis Balompié contada por sus béticos*, Sevilla: Ediciones Alfar, 2012; Manolo Rodríguez, *Historias del Betis*, Sevilla: Betis Libros, 2021,

9 Sobre el fútbol durante la dictadura franquista, ver Duncan Shaw, "The Political Instrumentalization of Football in Francoist Spain, 1939-1975", tesis doctoral inédita, University of London, 1988; Tereza Gonzales Aja, "Spanish Sports Policy in Republican and Fascist Spain" en Arnaud,P. & Riordan J (ed.) *Sport and International Politics: The Impact of Fascism and Communism on Sport*, London, 1998.

había convertido en un elemento creciente de la cultura de masas. Muchos jugadores, entrenadores y directivos murieron durante la guerra y un gran número también optó por el exilio. Los estadios de fútbol fueron confiscados para que sirvieran de almacenes o centros de refugiados.[10]

El ex presidente del Sevilla, Manuel Blasco Garzón, que sirvió como ministro en el gobierno del Frente Popular en 1936, debió exiliarse en Argentina.[11] El médico del club, Manuel Puelles de los Santos, que estuvo al frente del Consejo Regional, recibió una llamada telefónica el 18 de julio, el día que las fuerzas nacionalistas dirigidas por el general Queipo de Llano entraron a la ciudad, sugiriéndole que escape en un avión privado, pero se negó, insistiendo que "nada tengo que temer, me avala el pueblo de Sevilla".[12] Al día siguiente lo detuvieron y a principios de agosto lo ejecutaron. Algunos de los jugadores del Sevilla lucharon en el bando republicano, como el malagueño Antonio García Segura, el asturiano Guillermo González del Río García o los vascos Aurrecoechea Euskalduna, José Rodríguez Epelde y Federico Sáiz Villegas. Del Betis, un solo jugador (Duque) se sumó a las tropas republicanas. Así se creó una exagerada imagen republicana del Sevilla. Sin embargo, su portero, Guillermo Eizaguirre Olmos, se unió a las filas nacionalistas y al terminar la guerra se quedó en Madrid y luego fue nombrado director técnico de la selección nacional. El presidente del Sevilla entre 1932-1941 y de 1948-1957, Ramón Sánchez-Pizjuán, simboliza, quizá más que cualquier otro por su continuidad al frente del club, su carácter apolítico.

En el caso del Betis, no pocos de sus jugadores eran vascos y con el inicio de la guerra volvieron a Euskadi y varios se sumaron a la selección vasca que viajaba por el mundo para recolectar fondos para la República.[13] Sin embargo, también en este caso parece exagerado tildar a este club como pro-republicano. Varios jugadores béticos optaron por luchar en el bando opositor a la República, entre ellos el gallego Modesto González Blanco y los vascos Rufino Fernández de Larrinoa Magunaurrecoechea y Fermín Rejón Landa. Al terminar la guerra, 11 jugadores volvieron a jugar en el club, así como el entrenador Andrés Aranda

10 Timothy J. Ashton, *Soccer in Spain,* Lanhm, MD: Scarecrow Press, 2013, 21-24; C. F. Santander, *El fútbol durante la guerra civil y el franquismo*, Madrid, San Martin, 1990; J. García Candau, *El deporte en la guerra civil*, Madrid, Espasa, 2007.

11 Leandro Álvarez Rey, "Manuel Blasco Garzón (1885-1954). Un Ministro del Frente Popular", *Cuadernos republicanos*, Núm.65 (2007):79-106.

12 https://ateneodesevilla.es/semblanza-de-jose-manuel-puelles-de-los-santos-por-el-dr-alberto-maximo-perez-calero-presidente-del-ateneo/ (último acceso: 9 de noviembre de 2023)

13 Manolo Rodríguez López y Tomás Furest Rivero, *Historia del Real Betis Balompié*, Vol. 1 (1900-1936), Sevilla: Ediciones Andaluzas, 1981.

Gutiérrez.[14]

La sede del Betis fue bombardeada durante la guerra. Isabel Simó, hija del mitológico secretario del club, nos cuenta que "la Guerra Civil fue un desastre, porque una bomba cayó sobre la secretaría del Betis, una bomba que iba para el gobierno, y destruyó toda la documentación… A mi padre lo llamaron para que recogiera lo que quedaba".[15] La cancha se transformó en un centro de entrenamientos para los soldados italianos enviados por Mussolini para apoyar a las tropas nacionalistas de Franco.[16]

De todos modos, se siguió jugando balompié durante toda la contienda. En un par de partidos en 1937, el Betis ganó al Sevilla y recibió una copa de manos del general Gonzalo Queipo de Llano, que había dirigido el golpe militar en esa ciudad, uno de los baluartes frentepopulistas, e inició una fuerte represión que ocasionó, en el periodo comprendido entre el 18 de julio de 1936 y enero de 1937, la muerte de más de 3.000 personas sólo es esta comarca.[17]

Fue el Sevilla el que ganó el campeonato de España de 1938-1939, el primero de este tipo desde el estallido de la guerra:

> En la tarde del caluroso domingo 25 de junio de 1939, el Sevilla y el Rácing del El Ferrol disputaron la primera final de la Copa del Generalísimo en el estadio de Montjuic de Barcelona. Habían pasado menos de tres meses desde la conclusión de la Guerra Civil, y menos de cinco desde la rendición de Barcelona al general Yagüe. Los dos equipos se alinearon antes del comienzo del partido y elevaron el brazo derecho para hacer el saludo fascista. Pocos segundos más tarde, por los altavoces del estadio irrumpió el himno de batalla falangista *Cara al sol*. Los jugadores empezaron a cantar entusiastamente, y la multitud que llenaba el estadio donde había muchos militares-pronto les siguió, de pie, con los brazos en alto y cantando como un solo hombre.[18]

14 Félix Martialay & Bernardo Salazar, *Las grandes mentiras del fútbol español*, Madrid, 1997, p. 270.

15 Entrevista de Yonit Rucky-Menashe con Isabel Simó, Sevilla, abril de 2013.

16 Carlos Fernández Santander, *El fútbol durante la guerra civil y el franquismo*, p. 21.

17 Ian Gibson, *Queipo de Llano: Sevilla, verano de 1936*, Barcelona: Grijalbo, 1986; Francisco Espinosa Maestre, *La justicia de Queipo: violencia selectiva y terror fascista en la II División en 1936*, Barcelona: Critica, 2006.

18 Teresa González Aja, "Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo" *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 2005, Vol. 1 No. 1, pp. 64-83, http://www.cafyd.com/REVISTA/art5n1a05.pdf (consulta 5 de noviembre de 2023).

Ya en 1937 los nacionalistas crearon el Consejo Nacional de Deporte y pusieron a su frente nada menos que a José Moscardó, el general que encabezó el golpe de Estado en Toledo, pero alcanzó celebridad por su defensa del alcázar de la ciudad frente al asedio de las fuerzas gubernamentales durante los primeros meses de la Guerra Civil. Durante el asedio, los republicanos amenazaron con matar a su hijo Luis si el Alcázar no se rendía. Según el mito, en la conversación telefónica del 23 de julio de 1936, en la que intervino su hijo comunicándole que le iban a fusilar si no efectuaba la rendición, Moscardó respondió a este último: «Pues encomienda tu alma a Dios, da un grito de ¡Viva España! y muere como un patriota». El asedio duró hasta el 27 de septiembre y se convirtió en uno de los mitos nacionalistas centrales de la Guerra Civil.[19]

Moscardó no era el único militar en esta nueva organización, lo que contravenía la constitución del Comité Olímpico Internacional. Este general visitó Alemania para observar el modelo nazi de gestión deportiva. Sin embargo, a diferencia de la Alemania nazi o la Italia fascista, el régimen franquista no invirtió demasiados recursos en el ámbito deportivo. En febrero de 1941 se creó la Delegación Nacional de Deporte, que incluía el comité olímpico. Moscardó también fue puesto al frente de esta organización.[20]

La Delegación, que respondía al movimiento nacional, el partido único de la dictadura, tenía autoridad para elegir a los presidentes y miembros de las juntas directivas de todos los clubes, y no dudó en hacerlo. Cada junta directiva de un club de fútbol (ahora debía decirse balompié, mientras que el *referee* empezó a llamarse árbitro y el *corner* se transformó en esquina) debía incluir por lo menos dos falangistas. Durante el mandato de 14 años de Moscardó como presidente de la Delegación, se sucedieron seis presidentes de la Real Federación Española de Fútbol.[21] Sin embargo, como demostrará el caso de Francisco Antúnez, los clubes de fútbol podían resistir las presiones del régimen en algunos casos, lo que nos fuerza a repensar la categorización del régimen franquista como totalitario.

19 Alberto Reig Tapia, «El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del franquismo», *Revista de Estudios Políticos*, 101 (1998): 101-129.

20 R. B. Hierro, *La delegación nacional de deportes 1943-1975. Estructura y organización deportiva*, Saarbrücken, Académica Española, 2012; Carles Santacana i Torres, "Espejo de un régimen. Transformación de las estructuras deportivas y su uso político y propagandístico, 1936-1961", en: Xavier Pujadas (coord.), *Atletas y ciudadanos: historia social del deporte en España, 1870-2010*, Madrid, 2011,

21 Alejandro Quiroga, "Football and nation. F. C. Barcelona and Athletic de Bilbao during the Franco dictatorship (1937–1977)", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 26:1 (2020): 65-82.

El caso Antúnez

Rechazado por el Sevilla, Antúnez llegó en 1941, con 19 primaveras, al vecino verdiblanco. Allí jugó durante cuatro temporadas. En la campaña 1945-1946 el conjunto hispalense quería reforzarse y ofreció una importante suma de dinero para comprar a Antúnez, que para aquel entonces se consideraba como uno de los mejores jugadores del Betis. Este último club, que enfrentaba una crisis económica, no podía rechazar la oferta de 81.000 pesetas [que hoy en día tendría un valor similar en euros]. Los dos vicepresidentes del verdiblanco firmaron la transferencia de Antúnez al club rojo.[22]

El 25 de enero de 1946, el diario *ABC* informaba que:

> En los medios deportivos sevillanos, el traspaso de Antúnez es el tema del día, haciéndose duras críticas contra los directivos del Betis Balompié. Numerosos socios han solicitado sus bajas tales y se espera que también presente su dimisión el presidente del club, D. Eduardo Benjumea Vázquez.[23]

Una rebelión de los seguidores del Betis forzó al presidente de la institución a cambiar la decisión. Pasaron apenas 24 horas hasta que la junta directiva envió una nota a los medios de comunicación diciendo que:

> El jugador Antúnez sigue perteneciendo al Betis, ya que todas las gestiones de su traspaso al Sevilla se han realizado de manera antirreglamentaria, pues ni el presidente del club ni su directiva han autorizado ni consultado tales gestiones, si bien el que las realizó creía que sí. El presidente, además, lo desautorizo personalmente.[24]

En medio del tumulto, el presidente del club. Eduardo Benjumea, no tenía otra alternativa sino publicar una carta firmada en *El correo de Andalucía*, diciendo:

> …ni la junta directiva ni el que subscribe tuvieron noticia de que se estuviese realizando alguna operación referente a dicho jugador y, por tanto, difícilmente podía

22 Enrique Vidal, *Caso Antúnez: más allá del honor*, Sevilla: Puntorojo Libros, 2011, p. 102.
23 *ABC Madrid*, 25 de enero de 1946, p. 28.
24 *ABC Sevilla*, 18 de hulio de 1988, pp. 77-78.

pedir explicaciones.[25]

Mientras tanto, Antúnez siguió jugando en el Sevilla y por lo tanto perseguido por la hinchada bética que puso el grito en el cielo, tanto que tuvo que irse a un hotel para que no lo localizaran los que querían *linchar al traidor*.[26] A los periodistas contó que: "Tuve que coger el tren en San Jerónimo, ya que en la estación de Córdoba se habían congregado un importante número de seguidores del Betis que querían echarme en cara mi fichaje por el Sevilla…".[27] Ambas federaciones de fútbol, la andaluza y la nacional, confirmaron que la transferencia del jugador del Betis al Sevilla se realizó en forma legal.

En el caso de Antúnez, el involucramiento de políticos franquistas jugó un papel más importante que en el caso de Di Stéfano.[28] Antúnez jugó diez partidos con el Sevilla y ayudó a los hispalenses a ganar el campeonato. Sin embargo, una vez finalizada la temporada, Benjumea se dirigió a Moscardó, pidiéndole que anule el traspaso del jugador a Sevilla, así como una deducción de los puntos ganados por el rival rojo gracias a los partidos en los que jugaba Antúnez en este equipo. Benjumea, ex Jefe Comarcal y Local de Falange Española, aprovechó sus contactos en el régimen franquista (también el Presidente del Sevilla tenía sus contactos con el franquismo). Efectivamente, el Tribunal Superior de Deportes, dirigido por el general Moscardó (reconocido bético) decidió anular el fichaje y le obligó a regresar al conjunto verdiblanco.

Según la decisión del Tribunal, "1. el traspaso del jugador Antúnez al Sevilla C.F, es nulo 2. Se mantienen los resultados deportivos logrados en los terrenos de juego en el Campeonato Nacional de Liga recién terminado".[29] Antúnez volvió a jugar en Betis. Paso seguido, Moscardó despidió al Presidente de la Real Federación Española de Fútbol, Javier Barosso, un arquitecto y figura clave en el fútbol español durante muchos años, y puso en su lugar a Jesús Rivero, un abogado que había sido uno de los co-fundadores del club de fútbol de Valladolid.

La intervención de Moscardó en las decisiones de la Real Federación de Fútbol provocó una ola de protestas poco común en la España de la segunda mitad de los años cuarenta. Los dirigentes de la RFF, así como los de las Federaciones Andaluza, Catalana y Valenciana

25 *El Correo de Andalucía*, 27 de enero de 1946, citado en Vidal, *Caso Antúnez*, p. 109.

26 Félix Maritialay, José del Olmo y Víctor Martínez Patón, *Una historia de la selección española de fútbol (1940-1949)*, Centro de Investigaciones de Historia y Estadística del Fútbol Español, 2018, p. 160.

27 *ABC Sevilla*, 18 de julio de 1988, p. 78.

28 Sobre el mito acerca del involucramiento de Franco en la contratación de Di Stéfano por Real Madrid, véase Félix Martialay y Bernardo Salazar, *Las grandes mentiras del fútbol español*, Madrid, 1997.

29 *ABC Sevilla*, 11 de abril de 1946, p. 21. Para la versión del entonces secretario de Betis, véase Ricardo Hurtado Simó, *La historia de Real Betis contada por Manuel Simó*, Sevilla; Ediciones Alfar, 2014,

dimitieron y lo mismo hicieron dirigentes de los clubes de fútbol de Barcelona, Atletic Bilbao. Oviedo, Gijón, Valencia y otros. La carta de dimisión del directorio de la Real Federación decía, a mediados de abril de 1946:

> La Federación Española de futbol facilitó anoche la siguiente nota: "Reunido el pleno del Comité directivo de la Federación Española de Futbol con carácter extraordinario, todos sus componentes y el secretario general, acordaron renunciar y sus cargos irrevocablemente por las causas que en un próximo escrito serán comunicadas a la Delegación Nacional de Deportes".[30]

El Mundo Deportivo informó que "han dimitido el presidente y todos los directivos de la Federación Sur de fútbol" y que "cesan los directivos de la Federación Catalana [...] vista la dimisión del Comité Directivo de la Federación Española de Fútbol…".[31] Una auténtica rebelión, no solamente en contra de Moscardó, sino también un desafío al régimen franquista. El hecho de que la dictadura no tomara represalias en reacción a este desafío y que la prensa oficial no dejara de informar acerca de esta rebelión refleja quizá un grado de autonomía del que gozaba el mundo del fútbol.

Mientras tanto, la situación económica del Betis, que había llevado originalmente al club a la venta de Antúnez, empeoró, después de tener que devolver al Sevilla el dinero recibido por el fichaje del jugador. Benjumea publicó un aviso en el diario, que Antúnez está a la venta. Ningún club, salvo el Sevilla, tenía interés en el futbolista, no por dudar en su talento, sino para no entrar en una polémica política.[32] Benjumea se vio forzado a dejar su cargo y fue reemplazado por el general José Sánchez Lahulé, ex Comandante de Ingenieros durante la Guerra Civil. Poco después, el Sevilla volvió a comprar a Antúnez, esta vez por el módico precio de 10.000 pesetas, más el traspase de Francisco Carmona Reina (Paquillo) del Sevilla al Betis.[33]

Esta historia forma parte del folklore conocido para cualquier andaluz aficionado al fútbol y es fuente de inagotables intercambios entre sevillistas y béticos.

De todos modos, el caso Antúnez suscitó interés también fuera de España. Radio Moscú se refirió al mismo como un acto criminal capitalista: Para la emisora comunista, el

30 *ABC Madrid*, 14 de abril de 1946.
31 *El Mundo Deportivo*, 17 de abril de 1946, p. 1.
32 Vidal, *Caso Antúnez*, p. 149.
33 *ABC Madrid*, 14 de septiembre de 1946, p. 20.

Sevilla era una "entidad capitalista" que ha robado un jugador al Betis, "un club proletario".[34] La que habló al respecto en Radio Moscú no era otra sino la legendaria dirigente comunista Dolores Ibárruri, la Pasionaria. Conocida mundialmente por su primera emisión tras el estallido de la guerra en 1936, en la que dijo a los republicanos españoles que es mejor morir de pie que vivir de rodillas, finalizando con las palabras "«¡No pasarán»!", al terminar la guerra se trasladó a la capital soviética, desde donde emitió muchos programas y mensajes a España, abogando por la colaboración entre los comunistas y todas las demás fuerzas de izquierdas y supuestamente progresistas, incluidos los grupos católicos romanos. Ibárruri ha contribuido, sin duda, a la creación de una imagen capitalista-burguesa al Sevilla.

El mismo Antúnez se sintió impotente frente a esta creciente rivalidad entre ambos clubes sevillanos. Años después dijo a *Mundo Deportivo* que lo único que quería era jugar fútbol: "mi vida fue un pasar del Sevilla al Betis y del Betis a Sevilla. Puedo decir que yo solo intentaba una cosa: jugar y triunfar, tener un puesto brillante dentro del fútbol español".[35]

Conclusiones

Como si el escándalo alrededor de Antúnez no fue suficiente para revelar los lazos entre la política y el mundo del fútbol y enturbiar las relaciones entre los dos clubes sevillanos, en 1953 se nombró como presidente honorario del Betis al general Eduardo Sáenz de Buruaga, muy cercano a Franco. Su participación en el golpe militar de julio de 1936 fue decisiva para asegurar el control de Tetuán y se transformó en el Alto Comisario en Marruecos hasta que llegó allí Franco dos días después. De Marruecos se trasladó a Córdoba para asegurar su alineamiento con los rebeldes. El 28 de julio tomó Baena, donde la represión fue especialmente violenta. Finalizada la contienda se le designó como gobernador de Madrid y Gibraltar y luego de Sevilla y las islas Baleares.

Como presidente honorario del Betis invirtió mucho dinero para asegurar el ascenso del club de la tercera división, una inversión poco común en aquel entonces para esta división inferior. Con la compra de jugadores, incluyendo al Real Madrid, logró

34 Citado en Phil Ball, *Morbo: The Story of Spanish Football*, Norfolk: WSC Book, 2003, pp. 26-27; "El escándalo Antúnez, Biri Biri bético y un 22-0", 21 de enero de 2012, *Marca.com*, https://www.marca.com/2012/01/21/futbol/1adivision/1327132340.html (último acceso 11 de noviembre de 2023).

35 *El Mundo Deportivo*, 29 de julio de 1970, p. 14.

el ascenso del verdiblanco a la segunda división al cabo de un año. Según el entonces presidente del club:

> … he encontrado un gran apoyo moral de nuestro presidente de honor, el teniente general Sáenz de Buruaga – a quien nunca podremos agradecer lo que está haciendo por el Betis […] Fue gracias a nuestro ilustre presidente honorario el teniente general Sáenz de Buruaga, como se encauzó la relación por la gran personalidad de nuestro capitán general cerca del club castellano […] habiéndonos ofrecido el club Madridista la ayuda que nos hace concebir muy gratas esperanzas para un futuro inmediato.[36]

Muchos factores aportan a la creación de un mito acerca de la rivalidad entre dos clubes de fútbol. A menudo son rivalidades entre instituciones de un mismo barrio o la misma ciudad y cada uno quiere diferenciarse y agudizar su propia particularidad. Así es el caso también en Madrid (entre Real y Atlético,[37] ni hablar de Rayo Vallecano; en Barcelona entre Barça y Espanyol; o en Asturias entre Oviedo y Sporting Gijón). A veces la lucha por un espacio o un terreno es la fuente de una amarga competencia. Este fue el caso de la enemistad entre el Club Atlético Atlanta y el Chacarita Juniors. Ambos clubes tenían su estadio en el barrio porteño de Villa Crespo, pero en 1946 Atlanta logró comprar el terreno de Chacarita y desalojar a este del barrio. Desde aquel momento la tensión entre los fans de ambos clubes fue en aumento y sigue viva.[38]

Sin embargo, más frecuente es el antagonismo que se crea alrededor de la competencia para contratar un crack, un jugador-estrella. Aunque la rivalidad entre el Barça y el Real Madrid tiene muchas otras causas, sobre todo relacionadas con el nacionalismo periférico catalán, este fue el caso de la lucha entre ambas potencias futbolísicas por Di Stéfano o la disputa entre el Sevilla y el Real Betis por Francisco Antúnez.[39] En el caso de Di Stéfano no está bien claro el grado de involucramiento político franquista para decidir la suerte del jugador argentino y si lo hubo, a qué nivel fue esta intervención en los asuntos

36 *ABC Sevilla*, 1 de agosto de 1952, p. 19.

37 Vicente Rodriguez Ortega, "Atlético versus Real: Madrid's Soccer Feud, Urban Space and Stadia", *Soccer & Society*, Vol. 19 (2018): 716-729.

38 Raanan Rein, *Fútbol, Jews, and the Making of Argentina*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2015.

39 En años posteriores los clubes de Sevilla tenían muchas razones adicionales para el incremento de tensión entre ellos, una de la más notables tenía que ver con el escándalo durante la temporada de 1998-99, cuando el presidente de Betis, Manuel Ruiz de Lopera, supuestamente ofreció dinero a los jugadores de Albacete antes de su partido con Sevilla. Ver Ball, *Morbo*, p. 27.

futbolísticos. En el caso Antúnez está más clara la intervención del General José Moscardó, el militar más caracterizado de los sublevados en Toledo durante el golpe de Estado de julio de 1936, que alcanzó celebridad por su defensa del Alcázar de Toledo frente al asedio de las fuerzas republicanas durante los primeros meses de la Guerra Civil española. La rebelión de los dirigentes del mundo futbolístico en contra de las decisiones de Moscardó en el caso Antúnez merece nuestra atención. Como en otros casos, el deporte sirve como un lente adicional para analizar procesos políticos y sociales más amplios en una sociedad u otra.

Amor, sinsentido y muerte en *Diálogos del anochecer* de José María Vaz de Soto

SAMUEL RODRÍGUEZ[1]

Resumen: *Diálogos del anochecer* (1972) de José María Vaz de Soto (1938) nos sumerge por medio de un original uso del diálogo en el amor y el matrimonio, partícipes y generadores de sinsentido, de un profundo vacío en torno a una felicidad imposible que ni siquiera la religión logra colmar. El suicidio ofrecería finalmente el descanso definitivo. Sin embargo, la muerte no será el final de la existencia, como tampoco del dolor. Nuestro abordaje desarrollará estas cuestiones por medio de un análisis multidisciplinar, especialmente filosófico.

Palabras clave: Amor, sinsentido, muerte, José María Vaz de Soto.

1 Universidad Complutense de Madrid – Instituto del Teatro

I. Introducción. Novela y diálogo metafísicos

Diálogos del anochecer (1972) de José María Vaz de Soto (1938) es una breve novela filosófica de ciento cuarenta y ocho páginas, dividida en veinte secciones breves numeradas, sin título, sobre la vida y sus múltiples formas. A modo de diálogo, *Fabián y Sabas*, dos viejos amigos de la universidad que se reencuentran, «empiezan a evocar ahora su vida de entonces, con sus ilusiones luego marchitadas, con sus inevitables frustraciones y represiones que acaban por abocarlos a un sentimiento de fracaso definitivo, vital y existencial» (Vaz de Soto: 2003, 156).

Se trata de la primera parte de una tetralogía seguida por Fabián (1977) y *Sabas* (1982), construidas «*con el material sobrante y algunos diálogos más*» (*ibidem*, 153) de *Diálogos del anochecer*, y *Diálogos de la alta noche* (1982). Vaz de Soto concibe cada obra de la teatralogía como «novela independiente, pero que también pudieran leerse las cuatro como una sola larga novela» (*ibidem*, 156). Nos centraremos en *Diálogos del anochecer*, si bien la conexión directa con *Fabián y Sabas* exige abordar algunos aspectos presentes en estas dos últimas novelas. En cualquier caso, en las tres el diálogo metafísico articula la integridad del texto, salvo escasísimos y rápidos sumarios y descripciones, a modo cuasi de didascalias.

En *Diálogos del anochecer* estamos ante «un diálogo abierto (alternativamente dinámico y rememorativo)» (*ibidem*) entre dos hombres relativamente jóvenes: Fabián, padre de familia andaluz adinerado, y Sabas, burgalés solitario de vocación poética frustrada que malvive de las rentas familiares. Vaz de Soto pretende:

> conseguir, sin precedentes inmediatos que yo sepa, una auténtica novela dialogada, un diálogo novelístico que sirva a la narración y que, a su vez, la incluya. En dos direcciones respectivas: acción presente, en el coloquio vivo, movido, sofisticado, de los primeros capítulos sobre todo, y acción pasada, en la larga conversación rememorativa, nostálgica, de tempo lento, de los capítulos que siguen (*ibidem*)

Vaz de Soto sigue así la estela barojiana, según la cual la novela «es un género donde cabe todo» (*ibidem*, 81), en definitiva un relato «de ideas y como género abierto, poroso, itinerante, vivo» (Vaz de Soto: 2007, 82). Tal y como asevera Sabas, «en la novela tiene que haber vida, vida humana. ¿Y qué más humano que la palabra, la palabra hablada? O sea, la palabra viva. La habilidad del novelista consiste en expresarse a través del diálogo

de sus personajes sin que estos sean exactamente sus portavoces» (Vaz de Soto: 1972, 44). Fabián arguye: «Para eso, ya está el teatro», a lo que Sabas responde: «mi idea consiste precisamente en aplicar la técnica tradicional del teatro a la novela, a una novela que tenga también mucho que ver con la poesía lírica» *(ibidem*, 44).

De hecho, el estilo y la metafísica de la poesía cernudiana deja su impronta en *Diálogos del anochecer.* Al igual que en el poema «Noche del hombre y su demonio», en el libro de poemas de Luis Cernuda *Como quien espera el alba* (1944), pese a la forma del diálogo, estamos en realidad ante un «monólogo dialogado» en el que, en realidad, habla una sola voz, la del autor, la del ser humano confrontado al sinsentido de la existencia, según veremos. Este supuesto diálogo se mantiene en *Fabián y Sabas* pero desaparece en *Diálogos de la alta noche*, puesto que las «intervenciones […] ya no constituyen realmente diálogos, sino más bien monólogos paralelos, hasta desembocar al final en un monólogo *sensu stricto*» (Vaz de Soto: 2003, 161).

En Vaz de Soto, los *diálogos* –esa hermosa forma de aprendizaje entre los filósofos griegos– nos sumergen en el amor y el matrimonio, partícipes y generadores de sinsentido, de un profundo vacío en torno a una felicidad imposible que ni siquiera la religión –como tampoco el amor o el matrimonio– logra colmar. Cobran fuerza entonces la posibilidad de la muerte y su forma extrema, el suicidio. Desarrollar estas cuestiones será nuestro principal objetivo, por medio de un análisis multidisciplinar, especialmente filosófico. Comenzaremos, pues, por los dos primeros aspectos: el amor y el matrimonio.

II. Diálogo sobre el amor y el matrimonio

Amor

Para Sabas el amor tiene tres fases: intensión, tensión y distensión (Vaz de Soto: 1972, 71). La «intensión» sería el período de «incubación» del amor. La tensión –física y emocional–, una vez reconocido el amor, es «siempre brevísima, tan breve que pueda ponerse en duda su existencia real» (*ibidem,* 71). Y es que «todo amor está condenado, pues, a distenderse, es decir, a desaparecer» (*ibidem*). Sin embargo, «la paradoja es que el amor, o el enamoramiento, para evitar equívocos, sueña con ser para siempre. Yo sé que eso no es posible, y sé que todo terminará con una dolorosa ruptura por un lado o por el otro, o bien con la institucionalización de un fracaso. Prefiero ser feliz» *(ibidem,* 71-72). Este pretendido rechazo al amor podría deberse a dos motivos: el temor a ser abandonado,

pero también la autoconsciencia de que el amor es una proyección egoísta del amor propio en el supuesto amado.

En cuanto al primero, lo hallamos explicitado no tanto aquí sino en Sabas: «Pienso que sería para mí muy peligroso enamorarme y no ser correspondido. […] Deprimente. Sufriría mucho. No sé si lo podría soportar. Le temo tanto que prefiero no enamorarme, incluso en el caso de que se enamoren de mí» (*ibidem,* 163-164). La idea del amor se asocia a la protección y, en última instancia, a la redención. «El eterno femenino nos encumbra» desde la infancia: «Yo, a los seis, a los ocho, a los diez años, a los catorce, estaba enamorado de mi madre como jamás he vuelto a estarlo de una mujer» (Vaz de Soto: 1982, 53). Según señala Freud en *El porvenir de una ilusión*, «la libido sigue los caminos de las necesidades narcisistas y se adhiere a aquellos objetos que aseguran la satisfacción de las mismas. De este modo la madre, que satisface el hambre, se constituye en el primer objeto amoroso y, desde luego, en la primera protección contra los peligros que nos amenazan desde el mundo exterior, en la primera protección contra la angustia» (1984, 161). Tal vez por ello Sabas idealiza la infancia: «Solo encuentro belleza, poesía y vida en ese reino vasto y lejano de la infancia. La adultez es una enfermedad» (Vaz de Soto: 1982, 185). Según desarrollaremos en el siguiente apartado, «la tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé, incomplet, vide» (Kristeva: 1987, 22) que comienza en la infancia. Y es que el amor materno nunca podrá ser sustituido: «Exigíamos entonces de nuestras novias, de nuestras amantes, que ocuparan por fin la hornacina materna, pero que la ocuparan con la ventaja de la fidelidad a ultranza y de la exclusividad que en ella no tuvimos» (Vaz de Soto: 1982, 54). Esta idea se reafirma en su novela *El precursor* (1975): «Mujer. Madre, hermana, novia. […] Si no hubiera dos sexos, como cuatro estaciones, el mundo estaría incompleto» (Vaz de Soto: 1975, 168). Su novia se convierte aquí en «el ídolo que ocuparía el puesto vacante de mis ambiciones frustradas» (*ibidem*, 79). Pero el ídolo femenino termina desvaneciéndose en el sujeto de carne y hueso, expuesto, como el propio amante, al abismo. Esto se aprecia especialmente en las siguientes novelas de la tetralogía y, por tanto, aquí solo lo esbozamos.

El segundo motivo que impulsa a Sabas a renegar del amor sí se desarrolla en *Diálogos del anochecer.* Sabas es consciente de que, en palabras de Schopenhauer, «el egoísmo tiene en cada hombre raíces tan hondas, que los motivos egoístas son los únicos con que puede contarse de seguro para excitar la actividad de un ser individual» (Vaz de Soto: 1972, 25). En su idea de amor ideal y redentor, sostiene: «he aprendido a odiar, como Cernuda, el amor que no sabe arder anónimo sin recompensa alguna» (*ibidem*, 73). Parafrasea así el poema «La familia» del poeta sevillano, extraído también de *Como quien espera el alba*

(1941-1944). Se refiere aquí Cernuda al amor paterno:

> Aquel amor de ellos te apresaba
> como prenda medida para otros,
> y aquella generosidad, que comprar pretendía
> tu asentimiento a cuanto
> no era según el alma tuya.
> A odiar entonces aprendiste el amor que no sabe
> arder anónimo sin recompensa alguna. (vv. 57-64)

Las profundas raíces del egoísmo se ocultan incluso tras el amor de los padres, deseosos –como el amante ante el amado– de redimir su propio sinsentido en el vástago engendrado, supuestamente de modo generoso. Así, para Sabas «traer hijos a un mundo como este me parece para un filósofo un crimen con premeditación y alevosía» (Vaz de Soto: 1972, 73). El «filósofo», el ser plenamente consciente del sinsentido de la vida, actuaría pérfidamente perpetuando la existencia. El amor y sus múltiples formas materializa así –según incidirá Vaz de Soto en las otras novelas de la tetralogía– el mal de impureza kantiano, esto es, acciones de apariencia bondadosa que sólo buscan nuestro propio beneficio (Kant: 2007, 8).

«¿No se trataba más bien de la histeria de un hombre que en lo más profundo de su alma ha tomado conciencia de su incapacidad de amar y que por eso mismo empieza a fingir amor ante sí mismo?» (1998, 15) plantea Kundera en *La insoportable levedad del ser.* Vaz de Soto y Kundera retoman la estela unamuniana: «Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación. […] ¿Y qué es el amor? ¿Quién definió el amor? Amor definido dejar de serlo...» (2001, 39), dice Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*. Deja de serlo tal vez porque, en un análisis frío, el amor no es más que proyección del amor propio en un objeto. La propia idea del amor se transmuta en el cuerpo de otra persona, a la que tampoco se pretende conocer, porque entonces muere su propia idea de amor: «¿Y cómo me he enamorado si en rigor no puedo decir que la conozco? ¡Bah!, el conocimiento vendrá después. El amor precede al conocimiento, y este mata a aquel» (Unamuno: 2001, 39). *Fabián y Sabas* se enamoran también de su propia idea del amor, que muere ante el conocimiento del ser real tras el sujeto «amado». Esa es, tal vez, la característica primordial de la «distensión». Unamuno, en boca de Víctor Goti dirigiéndose a Augusto, nos lo explica claramente: «Tú

estabas enamorado, sin saberlo, por supuesto, de la mujer, del abstracto, no de esta ni de aquella; al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó y la mujer se hizo una mujer y te enamoraste de ella» (*ibidem*, 68). Este amor egoísta se convierte en su objetivo vital: «Ya tengo un objetivo, una finalidad en esta vida» (*ibidem*, 65). También lo será para Sabas y Fabián en su primera juventud hasta que llega la decepción, pero en el caso del segundo, el amor se consuma en una forma contractual: el matrimonio.

Matrimonio

El matrimonio es, según Sabas, «la institucionalización de un fracaso», idea compartida por el propio Fabián, infelizmente casado: «Desde que me casé, nada importante me ha ocurrido, ni creo que me ocurra hasta el día de mi muerte...» (Vaz de Soto: 1972, 37). Fabián le previene de manera contundente a Sabas contra el matrimonio: «Si no puedes soportar la hipocresía y el disimulo y la mentira y los sentimientos de culpabilidad, entonces tampoco te cases. El matrimonio es una mentira, Sabas, y la familia es el mayor enemigo del hombre y de su libertad» (*ibidem*, 47). No obstante, termina aceptando el fracaso: «comprende uno que el amor es un sofisma, que el matrimonio puede ser un drama cuando no una tragedia; pero también comprende uno, va comprendiendo poco a poco que no cabe que sea de otra manera, que todo tiene su pro y su contra, que la imperfección es de este mundo y la felicidad de otra galaxia...» (*ibidem,* 71). Intenta ver el lado positivo: «si el matrimonio no es la institucionalización del amor, quizá lo es de la amistad, de la ternura, de unos intereses comunes, de una experiencia en común, de una vida compartida» (*ibidem*, 72). Y, sin embargo, vive una aventura amorosa con una francesa de la que se enamora, aunque no se atreve a dar el paso de abandonar a su mujer.

La felicidad, según veremos, se convierte en una meta imposible, a la que Sabas parece no haber renunciado aún. Siguiendo el consejo de Fabián, lucha por su libertad, y evita así el matrimonio: «soy el que soy. No quiero perder la poca independencia y la poca libertad que me quedan» (*ibidem*, 40). Por eso, «una cosa que no podría admitir nunca es el matrimonio […]. Comprendo que uno se enamore, incluso que se llegue a sentir eso que se suele llamar amor por una mujer, pero no comprendo que uno se case. Todos sabemos que el enamoramiento pasa y que el amor ata. El matrimonio refuerza, institucionaliza, santifica esas ataduras y, por ello, supongo que mata el amor» (*ibidem,* 70). Concluye que el matrimonio «es algo verdaderamente trágico» (*ibidem*). No obstante, «a veces me siento un poco solo, es verdad; pero se me pasa enseguida» (*ibidem,* 40). Al final sabremos que Sabas estuvo enamorado de Maruja, actual esposa de Fabián, y Fabián de Marta, esposa de

Emilio, un amigo en común, pero la rechazó pese a ser la mujer de su vida porque había perdido la virginidad con otro. El juego de identidades tomará protagonismo en el trágico desenlace, según veremos.

En consecuencia, se aprecia por parte de ambos un deseo de intercambiar sus vidas pero, ¿sería acaso una solución real? Fabián sabe que no: «Cuando le preguntaron si era mejor casarse o no casarse, [Sócrates] contestó: "Es lo mismo, porque de todas formas te arrepentirás» (*ibidem).* Y es que el matrimonio, como la soltería, ratifican un fracaso del que es imposible escapar: el sinsentido de una vida que nada, ni el amor, ni el matrimonio, logran colmar.

III. Diálogo sobre el sinsentido, la (in)felicidad y la religión

Sinsentido

Pese a criticar el matrimonio y la paternidad, Sabas confiesa a Fabián: «tu vida tiene sentido; la mía no» (Vaz de Soto: 1972, 45), puesto que su amigo tiene una familia a su cargo. Fabián responde: «Es posible […]. En cambio, tú tienes la aventura. Yo me sé de memoria lo que voy a hacer mañana y pasado y el mes próximo; tú mañana mismo, si quieres, te puedes ir a Torremolinos o a Portugal tranquilamente y sin dar explicaciones» (*ibidem*). Sabas intuye entonces lo que le sucede a Fabián: «te gustaría, en una palabra, recuperar la juventud» (*ibidem*, 46). Fabián responde: «Sí, quizá. Yo diría, mejor, recuperar la vida como proyecto, como libertad; abandonar la falsilla, el cauce que nos han, o que nos hemos trazado» (*ibidem*). Quiere, en definitiva, huir de «la hipocresía y el disimulo y la mentira y los sentimientos de culpabilidad» (*ibidem*, 47). Se siente una pieza de ajedrez movido por manos ajenas: «El camino no lo hice yo al andar, sino que estaba ya hecho o se iba haciendo un poco delante de mí. Yo no recuerdo haber escogido nunca» (*ibidem*). Sabas matiza la afirmación de su amigo: «Yo diría que […] los caminos, excepto pequeños detalles, están construidos de antemano para la mayoría de los mortales; pero que de vez en cuando se presenta una encrucijada y entonces, aunque terriblemente condicionado, el caminante elige la ruta» (*ibidem*, 54). De hecho, Fabián termina reconociendo que «hemos participado en el camino propio bastante más de lo que ordinariamente se admite» (*ibidem*). Y es que en el fondo ambos son unos cobardes, pues aceptan los parámetros preestablecidos pese a no gustarles: «yo pertenezco a una época y a un país y a una clase y a una generación, y no puedo escaparme. No consigo saltar esa barrera» (*ibidem*, 139),

dice Fabián en primera persona refiriéndose a Sabas, en un intercambio de personas gramaticales en el que subyace, como dijimos, una voz única. Sabas, en alusión a Fabián, expone:

> Fundaré una familia, tendré un hogar. Yo no creo en la tradición, pero la tradición es al menos un camino seguro y frecuentado. Yo soy un rebelde, un revolucionario, lucho por una transformación radical de las estructuras; pero, para mi caminito personal, prefiero elegir lo malo conocido. No me atrevo a ensayar nuevas rutas, a inaugurar una nueva concepción de la familia, a indiciar una nueva mentalidad, a ser cobayo de mi propia vida de un futuro mejor (*ibidem*, 140)

Nos encontramos ante una descripción de la *vie machinale* de Camus: «Somos como burros en la noria. Vamos dando vueltas, y vueltas. Unos con los ojos vendados, otros con orejeras, mirando al lendel o mirando al horizonte. Unos se acostumbran mejor y otros peor. Unos dicen que no pueden resistir esa pesada monotonía, pero siguen dando vueltas. Otros sienten deseos de detenerse, pero temen el látigo. […] Ha sido siempre así» (*ibidem*, 52). En *Diálogos del anochecer* se roza la náusea sartriana sin llegar a explicitarla, algo que hará en *Despeñaperros* (1988): «supe, comprendí de una vez por todas, pero no con la cabeza, sino con el bajo vientre que estamos aquí para morirnos, que el universo es un disparate sin más explicaciones» (Vaz de Soto: 1988, 27). Esta «náusea» expresa en Vaz de Soto decepción ante un ideal fracasado, según explicita en *Sabas*: «Mi verdad, por lo menos, es muy sencilla, y yo no me he negado a aceptarla. Se resume en un solo término que es verbo y sustantivo, esencia y existencia: ¡fracaso!: ese fracaso universal y cotidiano que envuelve mi vida entera» (Vaz de Soto: 1982, 222).

El absurdo de la vida en Vaz de Soto es, por tanto, fuente de sufrimiento, «ahora bien, dentro de esta concepción dramática del mundo y de este sentimiento trágico de la vida, ¿cabe para nosotros la aceptación, la salvación, la esperanza?» (*ibidem*, 227), plantea en *Sabas*. La respuesta, al menos en *Diálogos del anochecer*, es negativa. Sus personajes se niegan a contemplar las hermosas posibilidades del sinsentido: «L'absurde m'éclaire sur ce point: il n'y a pas de lendemain. Voici désormais la raison de ma liberté profonde» (Camus: 2016, 84), puesto que el homme absurde «peut alors décider d'accepter de vivre dans un tel univers et d'en tirer ses forces, son refus d'espérer et le témoignage obstiné d'une vie sans consolation» (*ibidem*, 85). Camus teoriza sobre una idea ya novelada por Sartre en *La nausée*: «Je suis libre: il ne me reste plus aucune raison de vivre, toutes celles que j'ai

essayées ont lâché et ne peux plus en imaginer d'autres. […] Mon passé est mort […]. Je suis seul dans cette blanche que bordent les jardins. Seul et libre» (Sartre: 2003, 221).

Fabián, casado y padre de familia, y Sabas, soltero empedernido, están solos. Sin embargo, no se sienten libres. No han decidido tomar las riendas de su vida. Fabián y Sabas «tratan de explicarse a través del diálogo el fracaso de un proyecto individual y social» (Ortega: 1980, 583), según desarrollará en *Fabián y Sabas*. Fracasan porque, en su fuero interno, siguen buscando un objetivo vital, una «misión». Pero «la misión es una idiotez. […] Nadie tiene ninguna misión. Y es un gran alivio sentir que eres libre, que no tienes una misión» (Kundera: 1998, 319). En lugar de seguir la estela de Sartre, Camus o Kundera, Fabián y Sabas se niegan a aceptar con plenitud y alegría el caos, el sinsentido. De ahí que, retomando a Cernuda en «Noche del hombre y su demonio», afirma Sabas: «Me hieres en el centro más profundo, pues conoces que el hombre no tolera estar vivo sin más: como en un juego trágico, necesita apostar su vida a algo» (Vaz de Soto: 1982, 48-49). «La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción» (1976, 58) dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. No obstante, y siguiendo al novelista favorito de Vaz de Soto, «ya que nuestra ley es la lucha, aceptémosla, pero no con tristeza, con alegría» (Baroja: 2005, 74).

(In)felicidad

La (in)felicidad subyace en lo expuesto hasta ahora. «Un cielo azul […], un sol clemente la mayor parte del año, y aire puro, aire a raudales. Una casa, una mujer, unos hijos, un coche, una tierra que es de uno, y la vida resuelta. ¿Eres feliz?» (Vaz de Soto: 1972, 50), pregunta Sabas, a lo que responde Fabián: «no está mal […]. Algunas veces echo de menos el aire sucio de la Puerta del Sol. O el aire, algo más limpio, de Argüelles o de la Ciudad Universitaria. […] Y a veces echo de más el tener la vida resuelta como tú dices» (*ibidem*). Con gran tino su amigo Sabas arguye: «es lógico, siempre se echa de menos lo que no se tiene. Y a veces hasta se puede echar de más lo que se tiene» (*ibidem*). Se niegan así a alcanzar la felicidad: «Prefieres no ser feliz» (*ibidem*, 135) dice Fabián, a lo que responde Sabas: «Pues sí. En cierto modo así fue. Dejo el amor, el triunfo y, si me apuran, hasta la vida, para los ambiciosos, los vitalistas, los luchadores. Yo me conformo con ir tirando, con que no tiren de mí» (*ibidem*, 135-136). Los dos asumen una misma postura, según plantea Sabas: «¿Pero de qué te quejas, de qué nos quejamos tú y yo, dos mimados hijos de la clase media acomodada, dos dignos ejemplares de la intelectualidad de izquierda,

de una izquierda de pacotilla quiero decir?» (*ibidem*, 120-121). Se ofrece aquí a modo de pincelada, y de modo extenso en *Fabián y Sabas* (cuyo análisis merece sin duda un estudio independiente) una crítica social a parte de la generación de la transición, egoísta y de cortas miras.

El rechazo a la felicidad se acompaña de cobardía, por no querer arriesgarse a vivir plenamente, pero también de cierta mirada melancólica: «no comprendo por qué me atraen esta soledad y esta tristeza» (*ibidem*, 119), confiesa Fabián. Y es que, como dice Sabas, «el hombre puede ser feliz llevando una vida francamente dura, y en cambio teniéndolo todo o casi todo... […] como tú decías antes, la imperfección es de este mundo y la felicidad de otra galaxia» (*ibidem*, 97). Fabián, como Sabas, se refugia en último término en la infancia: «Pero en esos primeros años de playa puedo asegurarte que llegué a saber lo que era la felicidad» (*ibidem*, 120), aunque en realidad fue en parte una infancia dolorosa. Idealiza un tiempo pasado que no fue mejor. Tal y como señala Svendsen, «con el Romanticismo y como prolongación de las teorías de Rousseau, la niñez se convierte en un ideal y el niño, en el ser humano auténtico, aún intacto por los estragos de la civilización» (2008, 192), hasta el punto de que «gran parte de nuestro duelo metafísico, la experiencia de pérdida […], es un duelo por la infancia perdida» (*ibidem*).

Para Ramón Andrés, «si debemos lograr ser maestros en la tarea de decepcionarnos, se debe a que alguien –o acaso nosotros mismos– ha sido capaz de construir en nuestra mente un deslumbramiento, un falso paraíso, la expectativa de un ideal» (2015, 13). El problema podría estar, según señala Vaz de Soto en *El precursor*, en la búsqueda de una felicidad ideal, en abstracto, ilimitada: «La felicidad para mí será muy difícil, a no ser que sepa limitarme. Todo depende de las fronteras que uno se trace; porque, si no, siempre querré más, nunca estaré colmado» (Vaz de Soto: 2015, 77). La felicidad así concebida, condicionada por elementos externos y no internos, solo puede conducir a la decepción.

No obstante, tal vez existe un equilibrio entre la tristeza y la felicidad, obtenido mediante la mirada melancólica de los protagonistas de la tetralogía. «La tristeza era la forma y la felicidad, el contenido. La felicidad llenaba el espacio de la tristeza» (Kundera: 1998, 320). La tristeza, el vacío, el sinsentido, circunscriben el contenido de nuestras vidas. Solo asumiendo esa estructura vital podemos introducir la alegría, la felicidad. Pero este equilibrio parece harto complicado en la tetralogía y, además de buscar infructuosamente refugio en el amor o el matrimonio, sus personajes lo harán también en la religión.

Religión

Al igual que el amor, *Fabián y Sabas* conciben inicialmente la religión como un refugio al sinsentido, mas la realidad les abofetea cruelmente. Para Fabián:

> Mi religión […] estaba hecha de escrúpulos y de cortapisas. […] era como si llevase en la cabeza una complicadísima tabla de prohibiciones y recomendaciones, con una casilla para el debe y otra para el haber, con un saldo más o menos exiguo para el gran negocio de la salvación […]. Vivía obsesionado y aterrorizado por aquel dios de la venganza y del fuego y de la cólera. (Vaz de Soto: 1972, 59)

Las implicaciones psicoanalíticas con el *super-yo* freudiano son evidentes, y de hecho las desplegará en *Fabián y Sabas*, por lo que aquí de momento solo las bosquejamos. Según Freud, «una de las características de nuestra evolución consiste en la transformación paulatina de la coerción externa en coerción interna por la acción de una especial instancia psíquica del hombre, el super-yo, que va acogiendo la coerción externa entre sus mandamientos» (1984, 148). La religión, al igual que los padres en la infancia (*ibidem*, 167), cumple la función de proteger y dar sentido a un universo que no lo tiene. Pero además impone la coerción: «la religión ha prestado, desde luego, grandes servicios a la civilización humana y ha contribuido, aunque no bastante, a dominar los instintos asociales» (*ibidem*, 175). De esta manera, las prohibiciones externas impuestas por los padres y la religión terminan interiorizándose en el super-yo.

Sin embargo, más allá de la dominación de «los instintos asociales», para Freud la represión religiosa puede ser muy negativa, especialmente si nos trasladamos a los colegios de curas de la España franquista. Y es que Fabián «vivía obsesionado por la idea de que pecaba continuamente con el pensamiento» (Vaz de Soto: 1972, 60). De hecho, «yo recuerdo casos en el colegio que trascendían la neurosis y entraban de lleno en la psicosis» (*ibidem*); Así, «aquello no era religión, aquello era una neurosis colectiva» (*ibidem*, 61). Tras el desengaño, «ahora, en la práctica, como ves, vengo a ser lo mismo que un gran hipócrita» (*ibidem*). En Sabas el personaje interpela a Fabián a este respecto: «Tú has suprimido de tu vida la religión que te inculcaron desde pequeño, pero ¿con qué la sustituyes, Fabián?» (Vaz de Soto: 1982, 14). Fabián nos dará la respuesta más adelante:

> la tragedia del hombre de nuestros días consiste, sobre todo, en no haber sido capaz de sustituir la idea de Dios por ningún otro sentimiento de lo sagrado, de vivir

> aislado en su individualidad, separado de su raíz, alienado de su auténtica naturaleza, incapacitado para trascender en algún sentido la costra del yo, la careta de la propia personalidad. Y no hay remedio, amigo; para nosotros no hay remedio. (*ibidem*, 23)

El ser humano ha matado a Dios pero no su concepto, que ahora él mismo ocupa. Pese a la ausencia de Dios, el super-yo represivo continúa, y con él «la costra del yo, la careta de la propia personalidad». Tal y como señala Enrique López Castellón en su prólogo a *El Anticristo*, Nietzsche pretendió «luchar contra la supervivencia de la religión tradicional bajo nuevas formas –la religión de la humanidad, del Estado, etcétera–. Y es que para nuestro autor la "Muerte de Dios" implica la muerte del concepto, esto es, la de toda idea abstracta –como la de "humanidad", por ejemplo– bajo cuya máscara se perpetúa el Dios de la religión tradicional» (López Castellón: 1982, VI). Mientras el concepto perdure, también lo hará la religión, sea cual sea su objeto ideal.

A este respecto, Camus apunta: «À partir du moment où l'homme ne croit plus en Dieu, ni dans la vie immortelle, il devient "responsable de tout ce qui vit, de tout ce qui, né de la douleur, est voué à souffrir de la vie". C'est à lui, et à lui seul qu'il revient de trouver l'ordre et la loi» (1951, 93). El ser humano como entidad abstracta se convierte así en el centro de una nueva religión, la humana. En palabras de Stirner, «como el Hombre no representa más que otro Ser Supremo, no ha sucedido nada más que una simple metamorfosis del "ser supremo", y el temor del Hombre no es más que un aspecto diferente del temor a Dios» (Stirner: 1976, 187). El super-yo en este caso se configura a partir de la coerción del conjunto de valores impuestos por la Humanidad, erigidos en bien supremo frente al individuo de carne y hueso.

Finalmente, Vaz de Soto ofrece teóricamente un remedio radical a este conflicto, que materializará en *Diálogos del anochecer* hasta sus últimas consecuencias.

IV. Diálogo sobre la muerte y el suicidio

Sabas intenta pronunciar –sin éxito– un monólogo grandilocuente sobre la muerte:

> El mundo se me ha venido encima de repente. Morir, dormir no más. Y pensar que con un sueño... generaciones se suceden como las olas del tiempo en el ciclo de las eternidades. Un padre muerto y un hijo que va a nacer. […] Y no lloro. Mi padre ya

> no existe, para qué llorar. Aceptó humildemente su ración de sufrimiento. Ahora ya no sufre. Nada. Todo. Y el mundo sigue girando en la paz del día, y un hombre ha muerto, qué importancia, para qué llorar, que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo? Para qué llorar, qué locura vivir. (Vaz de Soto: 1972, 105)

Retomando la segunda parte del famoso soliloquio de Hamlet en torno al ser o no ser, Sabas y Fabián aceptan que la muerte es el final de la existencia, del sufrimiento. Es la nada que lo es todo pues, como los estoicos, la vida es una «corriente siempre en movimiento y dentro de la cual no hay punto alguno de referencia» (Marco Aurelio: 2013, 80), un «ciclo de las eternidades» en donde la vida se sucede a la muerte y viceversa. «El mundo sigue girando», indiferente a nuestra desaparición o la de quienes amamos. Es una vida, en definitiva, sin sentido, al menos no un sentido trascendente e individual.

Tal vez sea la irremisible contingencia del ser humano la mayor fuente de sufrimiento para Fabián y Sabas: «comprendió desde temprano la contingencia y la inanidad del todo, […] la definitiva, la inapelable verdad del dolor, propio y ajeno» (Vaz de Soto: 1972, 143). La vida es sinónimo de fracaso para ambos: «La libertad, el amor, la poesía, el azar... […]. Todo eso ha muerto para nosotros» (*ibidem*, 125), dice Sabas.

La muerte, entendida aquí como final del dolor, se convierte así en la última solución para la redención trascendente que, ni el amor, ni el matrimonio o la paternidad en Fabián, o la religión en el caso de ambos, les han otorgado: «Morir no es morir, sino trascender, caminar hacia el lugar seguro y limpio, no dañado por el hombre de la eternidad» (Andrés: 2015, 100). Pero en este caso existe un componente violento: la autodestrucción propia y ajena como venganza por un ideal inculcado por una sociedad que les ha defraudado. Así, Sabas se considera

> un hombre que se siente, eso sí, libre, ilimitadamente libre... […] libre para pegarse un tiro, o para poner una bomba. […] sería capaz de apretar un botón si supiera que al apretarlo iba a desaparecer no un mandarín chino del que sería único heredero, sino la humanidad entera, la hidra humana con sus mil cabezas, o el universo todo con toda la divina armonía de las esferas celestes... ¡Nihil, nihil! Ese es mi ideal: la nada (Vaz de Soto: 1972, 132).

La muerte nos reúne a la nada, la corriente en constante movimiento de la que creímos ser despojados ante la ilusión del ser individual, supuesto centro del universo. La cierta

misantropía esbozada en la novela cobra ahora dimensiones violetas, pero mantenida en el plano teórico. La nada será la meta del protagonista depresivo de *Despeñaperros*, y de hecho con esta palabra pone fin a la novela que él mismo escribe, repetida obsesivamente en dos páginas, solo esa palabra, sin comas, en minúsculas, luego mayúsculas, y después, de nuevo, minúsculas (Vaz de Soto: 1988: 339-340). A la misma conclusión autodestructora llegará el narrador autodiegético de *El precursor*: «No hay consuelo en el mundo. Nada donde agarrarse: ni el amor de Dios, ni el de la madre, ni el de la mujer. Ya nada me importa y quiero morir. ¡Quiero morir, Señor!» (*ibidem*, 165).

Para Fabián y Sabas la nada se canaliza en la muerte. Pero, tal y como señala Camus, «la négation absolue n'est donc pas épuisée par le suicide. Elle ne peut l'être que par la destruction absolue, de soi et des autres» (1951, 18). Resuenan las palabras de Augusto en Niebla (1914): «los más de los suicidas son homicidas frustrados: se matan a sí mismos por falta de valor para matar a otros...» (Unamuno: 2001, 173). Esto es así pues los autorreproches, constantes en Fabián y Sabas, tienen su explicación en la introyección del odio procedente de un sujeto externo: «así, se tiene en la mano la clave del cuadro clínico si se disciernen los autorreproches como reproches contra un objeto de amor, que desde este han rebotado sobre el yo propio» (Freud: 1992, 245-246). El odio contra el objeto externo «se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica» (*ibidem*, 248-249), de manera tal que «sólo este sadismo nos revela el enigma de la inclinación al suicidio por la cual la melancolía se vuelve tan interesante y... peligrosa» (*ibidem*, 249), pues «el yo solo puede darse muerte si en virtud del retroceso de la investidura de objeto puede tratarse a sí mismo como un objeto» (*ibidem*).

En *Diálogos del anochecer* el objeto exterior podría ser la sociedad en su conjunto, transmisora de una «armonía de las esferas celestes» inexistente, que en *Fabián y Sabas* genera frustración. Se presiente así el deseo de suicidio en los continuos autorreproches hasta que Fabián lo explicita: «¿Y si nos saliéramos por una de estas curvas […]. ¿Te apetece morir esta noche?» (Vaz de Soto: 1972, 145). Están bebidos. Parece broma. Sabas responde que no, y Fabián pregunta:

> –¿Te da miedo morir?
>
> –Sí –dijo Sabas–, me horroriza la muerte.
>
> –¿Por qué? –dijo Fabián–. Si agradable descanso, paz serena, la muerte en traje de dolor envía... ¿Qué temes de ella?

–En primer lugar, eso: el dolor.
–¿Y si llega de pronto y no hay dolor?
–Entonces, un miedo irracional a desaparecer.
–Tú lo has dicho,: irracional. Racionalmente, el temor a la nada es, digamos, falta de imaginación.
–La razón nos dice que después de la muerte no existiremos. ¿O dudas de eso?
–Creo firmemente que la muerte es el fin.
–Yo también. Estoy seguro de ello. ¿Cómo puede producir miedo la no-existencia? Es estúpido. […] Ahora, al empezar la cuesta abajo, vamos a desaparecer (*ibidem*).

A Sabas no le gusta nada que Fabián bromee sobre matarse ambos, así que se baja del coche, pero al final Fabián, para tranquilizarlo, le dice que él puede conducir. El deseo de suicidarse queda igualmente reflejado. Según Ramón Andrés «se trata de una contradictoria conciliación con el mundo […]. Tener la última palabra, sentir el protagonismo sobre el acto final, poder extinguirse a voluntad, potencia un sentimiento de control y libertad personales» (2015: 34). En un mundo incomprensible, la muerte autoinfligida constituiría la última –y tal vez la única– ocasión en la que tenemos el control de nuestra vida. Según señala Sabas en *Fabián* «creo que todo hombre que haya asumido plenamente su condición de mortal se ha planteado o ha de plantearse más pronto o más tarde ese problema. También creo que es un derecho humano inalienable que es necesario reivindicar» (Vaz de Soto: 1982, 13). En *Sabas* ni siquiera le tiene miedo: «Para mí la muerte es la muerte, es decir, el fin. No deliro. No alucino. La muerte es lo que es. Y punto. Luego, tampoco siento angustia ante la idea de la nada» *(ibidem*, 162). La muerte se convierte en algo hermoso, «agradable descanso, paz serena» (Vaz de Soto: 1972, 45). De ahí los versos citados por Fabián del poema de Quevedo «Ya formidable y espantoso suena» (*ibidem*).

Sin embargo, Sabas se muestra en apariencia más reticente a la muerte en *Diálogos del anochecer*. Aunque dice compartir con Fabián la creencia de que «la muerte es el fin», no parece tan seguro de ello. En el fondo subyace de nuevo el soliloquio de Hamlet: «Ser o no ser: tal es la cuestión […]. Morir: dormir no más […]. Es un final deseable y tentador. Morir. Dormir... Dormir... ¡Tal vez soñar! Sí, ahí está el obstáculo; pues considerar qué sueños nos podrán invadir al abandonar este cuerpo perecedero y dormirnos en la muerte, es bastante para detenernos» (Shakespeare: 1967, 60-61). El sueño acaso sea en realidad una pesadilla: «¿quién querría llevar tan duras cargas, gimiendo y sudando bajo el peso de una vida sin respiro, si no fuera por el temor de lo que tal vez nos aguarda tras la muerte,

esa región ignorada de cuya frontera ningún viajero vuelve, que quiebra nuestra decisión y nos hace preferir los males que nos acosan antes que buscar otros que ignoramos?» (*ibidem*, 61).

El miedo a pasar de las palabras al hecho, y el miedo ante lo que pueda haber del otro lado subyugan a Sabas en *Diálogos del anochecer*, como también sucederá en *El precursor*:

> Una cosa era hablar y otra dar el salto.
> [...] Dormir. Morir. Dormir no más. ¿Y pensar que con un sueño damos fin...? Dormir, tal vez soñar. Ese es el obstáculo, bien lo sabes. Un lío que no hay quien lo desenrede. [...] ¿Quién sería el memo que inventó esa historia de la cobardía, que relacionó el suicidio con la cobardía? Un cobarde. Una cobardía. ¡Qué memez! Una cobardía era quedarse allí, apoyado en la barandilla del puente. Para saltar hacían falta muchos cojones. (Vaz de Soto: 1982, 280)

En un implacable *tour de force*, finalmente Sabas podría perder el miedo. Al día siguiente de haber mantenido Fabián y Sabas la conversación en torno a la posibilidad de matarse, Emilio y Marta, los dos amigos en común, van en coche al cruce del camino en donde quedaron con Sabas para recogerlo tras su visita a Fabián. Entonces ven la sangre: «A unos metros de la carretera estaba el cuerpo de Fabián, y allá en el barranco, el guiñapo del coche. Corrieron los dos. Cuando llegaron abajo, el cuerpo de Sabas, recostado sobre el volante, con la cabeza trágicamente asomada por el parabrisas, aún estaba con vida» (Vaz de Soto: 1972, 147-148). Así termina la novela. ¿Es un accidente? ¿Acaso finalmente Sabas hizo aquello sobre lo que «bromeaba» (o no) Fabián? Sabas tal vez sobreviva. ¿Ocupará ahora el lugar que Fabián tenía, casándose con su esposa, a la que dejó amargamente escapar?... El juego de identidades permanece, al igual que en el resto de la tetralogía, hasta su resolución explícita en *Diálogos de la alta noche* a través del diálogo reconvertido en monólogo.

Subyace hasta entonces la figura del doble: «Nada propicia tanto el individualismo como la percepción de duplicidad y esta continua vigilancia que acaba violentándonos» (Andrés: 2015, 35). La figura del doble perverso al que el supuesto yo termina asesinado y, con él, a él mismo, es una figura recurrente de la literatura. Y es que «no es el individuo quien decide desaparecer, es el super-yo quien le condena» (Starobinski: 1975, 13). El doble sería en realidad una instancia psíquica, el super-yo, figura explicitada en el psicoanálisis recurrente de *Fabián y Sabas*. Se trata de «una metáfora de sí mismo, dos actores que

se observan, increpan y corrigen» (Andrés: 2015, 36). De hecho, «esta identidad dual implica un cerrado diálogo con nosotros mismos» (*ibidem*), materializado ficcionalmente en *Diálogos del anochecer*, según se revela en la última parte de la tetralogía. Fabián y Sabas son dos caras de la misma moneda (el propio autor en realidad), de ahí que aunque sea Fabián quien desee suicidarse, finalmente sea Sabas, quien conduce, el que lo lleve a la muerte por error o no en su conducción.

Sin embargo, ¿es realmente el suicidio la solución al sinsentido de la vida? Para Minois «celui qui se donne la mort voudrait vivre; il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue. Par suite, en détruisant son corps, ce n'est pas au vouloir-vivre, c'est simplement à la vie qu'il renonce» (Minois: 2003, 499). Tal vez por eso en las siguientes novelas de la tetralogía Vaz de Soto resucita sin explicación alguna a los protagonistas que mató en la primera parte. Dejar de vivir, por tanto, está lejos del estar muerto.

V. Conclusiones

Diálogos del anochecer recupera el diálogo como forma de entendimiento filosófico a través de *Fabián y Sabas*, dos hombres más o menos jóvenes, cultos, pero unidos por el fracaso de una vida sin sentido. Su búsqueda imposible de un refugio frente al dolor les lleva al amor, e incluso al matrimonio y la paternidad, en el caso de Fabián. Pero el amor –también el erótico e incluso el paternal– se revela como una insoportable proyección egoísta en el sujeto supuestamente amado. La religión, super-yo castrador, como en un primer momento lo fueron los padres, tampoco ofrece consuelo alguno a los protagonistas. La tristeza es la forma, la felicidad el contenido. El sinsentido es el espacio en que vivimos, y solo asumiéndolo la felicidad podrá brillar aunque tenuemente en la vida. Sin embargo, en *Fabián y Sabas* no hay espacio para la esperanza. La náusea resulta insoportable, y se hace imprescindible una solución definitiva. Se plantea entonces la muerte y el suicidio. Pero el suicida no desea dejar de vivir, solo querría cambiar el *contenido* de su vida, obviando que, primero, debe aceptar su *forma*. Fabián y Sabas, dos entidades, en realidad metáforas de una misma voz, actúan finalmente como doble perverso, al propiciar la muerte de uno de ellos, en este caso Fabián, pero premeditado por él mismo.

Mas el ciclo de las eternidades continúa, y el mundo sigue girando en la paz del día. Se vive, se ama, se muere todos los días. Fabián y Sabas permanecen así unidos a

la corriente siempre en movimiento, porque ni una vida, ni una novela, dan de sí para contarnos.

Bibliografía

Andrés, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.

Baroja, Pío. *Aurora roja*. Madrid: Alianza, 2005.

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essaie sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 2016.

Camus, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.

Cernuda, Luis. *Como quien espera el alba*. Buenos Aires: Losada, 1947.

Freud, Sigmund. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión.* Madrid: Alianza, 1984.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 21, Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

Kant, Inmanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza, 2007

Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris: Gallimard, 1987.

Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser.* Barcelona: Tusquets, 1998.

López Castellón, Enrique. «Prólogo» en Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo. Maldición sobre el cristianism*o. Ed. Enrique López Castellón, Madrid: Busma, 1982.

Marco Aurelio. *Meditaciones*. Madrid: Alianza, 2013.

Minois, Georges. *Historie du mal de vivre. De la mélancolie a la dépression*. Paris: Editions de la Martinerie. 2003.

Ortega, José. 1980. «Educación, represión y frustración en la narrativa de Vaz de Soto», *Cuadernos hispanoamericanos*. 363 (1980): 579-588.

Sartre, Jean-Paul. *La nausée.* Paris: Gallimard, 2003.

Schopenhauer, Artur. *El amor, las mujeres y la muerte.* Madrid: Edaf, 1970.

Shakespeare, William. *Dramas. Comedias.* Barcelona: Nauta, 1967.

Starobinski, Jean. *La posesión demoníaca.* Madrid: Taurus, 1975.

Stirner, Max. *Lo único y su propiedad.* Buenos Aires: Libros de Anarres, 1976.

Svendsen, Lars. *Filosofía del tedio.* Tusquets: México, 2008.

Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Prólogo de Ignacio Amestoy, Barcelona: Bibliotex, 2001.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida.* Ed. Pedro Cerezo-Galán, Madrid: Espasa Calpe, 1976.

Vaz de Soto, José María. *Diálogos del anochecer*. Barcelona: Planeta, 1972.

Vaz de Soto, José María. *El precursor.* Barcelona: Planeta, 1975.

Vaz de Soto, José María. *Fabián y Sabas*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

Vaz de Soto, José María. *Despeñaperros*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Vaz de Soto, José María. «Ideas sobre la novela», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae.* 31 (2003): 141-162.

Vaz de Soto, José María. «Baroja, novelista de ideas», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. 35 (2007): 73-82.

Vaz de Soto, José María. «Cernuda y su demonio», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae.* 39 (2011): 74-84.

"Agrandó la O del yo": la subjetividad no catártica en Mirta Rosenberg

YAKI SETTON[1]

Resumen: Mirta Rosenberg (Rosario, 1951 – Buenos Aires, 2019) forma parte del movimiento de poetas mujeres que ocupó un lugar central e inaugural en la poesía argentina de la pos-dictadura. Su poesía fue desde un inicio una pregunta emotiva y al mismo tiempo conceptual alrededor del tema de la subjetividad y la identidad. En particular en la construcción de una voz poética que fue cambiando de su primer libro Pasajes (1984) hasta llegar a El paisaje interior (2012) de una manera condensada. Una obra de una mirada original e incisiva, donde conviven una sensibilidad emotiva y al mismo tiempo distanciada y analítica.

Palabras clave: Mirta Rosenberg, poesía argentina, subjetividad, paisaje interior, distancia.

1 Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA)

Mirta Rosenberg forma parte de un grupo de mujeres poetas que tras la dictadura militar se impusieron como voces centrales de la poesía argentina contemporánea. Allí están Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Estela Figueroa, Alicia Genovese, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Mercedes Roffé y de las generaciones más próximas hoy: Elena Anníbali, Teresa Arijón, Gabriela Franco, Paula Jiménez España, Claudia Masín, Andí Nachón, Sonia Scarabelli, Beatriz Vignoli, entre otras Son más de 40 años de predominio de la voz femenina en la poesía argentina que, como bien señala la poeta y ensayista Alicia Genovese, contrasta con las voces previas a 1976. Por supuesto que hubo poetas mujeres como Alfonsina Storni a principios del siglo XX o como Juana Bignozzi o Alejandra Pizarnik en los años '60. Dice Genovese:

> Los libros de poesía con firmas de mujer, en los años 80 dejan de ser una rareza, el tropiezo de una excepción […] La poesía escrita por mujeres a partir de los 80 desafía el espacio literario con una presencia que no puede circunscribirse, como la de Storni, a la efusividad amorosa del yo lírico. Su complejidad y sofisticación desbordan un posible inventario temático, tanto como un agrupamiento sobre la base de rasgos de sintaxis o de estilo donde se intente reunir una "poesía argentina". (Genovese: 1998, 15)

Allí ubicamos a la poeta Mirta Rosenberg. Nacida en 1951 en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe en el centro-este de la República Argentina, y fallecida en la Ciudad de Buenos Aires en el 2019, hizo la Carrera de Letras en la universidad del Litoral y el Traductorado de Inglés en el Instituto Superior Nacional del Profesorado de Rosario. Este doble movimiento, el de la literatura y el inglés, se replica en sus intereses poéticos, en sus lecturas, en sus relaciones sociales literarias.

¿Pero qué tiene de particular la poesía de Mirta Rosenberg como para que dedique estas líneas a su vida, se trayectoria, sus poemas, su obra? ¿Qué es lo que hace que la poeta española Olvido García Valdés considere en un ensayo sobre ella la "singularidad de su estilo"? (García Valdés: 2013, 10). Porque cada vez que nos topamos con una gran poeta nos preguntamos de dónde surgió, cómo se formó: cómo llegó a tener esa voz tan propia. Es el misterio del origen. Son esos momentos iniciales donde comienza a gestarse el bien llamado estilo. Una forma escrita que permite reconocer su voz en cuanto leemos los primeros versos de uno de sus poemas. Y aunque muchas veces no tenemos una respuesta unívoca, Mirta Rosenberg nos devela un poco cuáles fueron sus primeros contactos con la poesía.

Escribir/traducir - Traducir/escribir

Dice Mirta Rosenberg a Daniel Gigena:

> Mi estilo, viene de leer en otras lenguas, y lamento no saber más lenguas, pero tiene que ver con las traducciones de poesía oriental al inglés, al francés, al italiano Tenía veinte años cuando empecé a traducir poesía. Traducir es un gran placer, tiene que ver con escribir. Para mí no hay una enorme diferencia entre escribir y traducir. Yo veo al buen traductor de poesía como un autor. Lo que he traducido forma parte de mi obra.

Y agrega: "Hugo Padeletti desempeñó una función importante en mi vida. No es lo que él me enseñó, sino, como yo digo, lo que aprendí, que es completamente diferente. Aprendí en contacto con él; con él tenía una amistad personal intensa, íntima, y él también me pasó lecturas, cosas que sola no hubiera leído nunca".

Fue, entonces en un principio, una lectura solitaria en Rosario, en familia, hijos pequeños y un maestro: el pintor y poeta Hugo Padeletti con sus visitas casi diarias, tras salir de sus clases de Composición y Estética en la Facultad de Bellas Artes. Fueron años de aprendizaje para Rosenberg, principios de los '80. De diálogo con Padeletti a esa altura conocido como pintor y desconocido como poeta. De lecturas, de traducciones compartidas. Un buen ejemplo es la traducción de una selección de poemas de la norteamericana Marianne Moore que llevaron adelante en el año 1988. Publicada en una colección de venta masiva del Centro Editor de América Latina, su prólogo fue escrito solo por la poeta. Aquí ya descubrimos la punta del ovillo de lo que va ser su propia poética, su interés particular por un cierto tipo de estética donde la emoción, la subjetividad, va a ser expresada de un modo distanciado y original. Así, si bien en ese prólogo habla de Marianne Moore, podemos imaginar que también habla de sí misma: "Esta distancia del yo basada en la constitución de un texto armado no carece, no obstante, de la carga del sentimiento articulado en la expresión" (Rosenberg: 1988, 4). De eso va a tratar de aquí en adelante este trabajo: de que analicemos y pensemos las formas originales de la subjetividad en la poesía de Mirta Rosenberg. El modo, los procedimientos que va inventando para expresar la emotividad, tan afín al género, sin hacer de su poesía una poesía confesional.

Para ello nos vamos a concentrar inicialmente en las primeras producciones de la poeta, *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988). Observaremos, entonces, esos procedimientos,

recursos, maneras de la subjetividad que lleva adelante en su poesía para llegar a su libro de culminación y despedida en términos de producción y de programa estético: *El paisaje interior* del año 2012.

Sus primeras obras: Pasajes, Madam

En su primer libro, *Pasajes*, su primer poema:

EL ORIGEN DE LA ACCIÓN

La pasión más fuerte
de mi vida
ha sido el miedo.
Creo en la palabra
(dilo)
y tiemblo.
(Rosenberg: 2018, 13)

Circunspecta y concisa desde un principio, la enunciación y la construcción de la subjetividad en la poesía de Rosenberg fue un problema y una tensión deliberada entre la primera y la tercera persona. Entre la voz autobiográfica de la tradición poética, esa antigua discusión de la teoría literaria, y la muerte del autor del postestructuralismo. Esa cuestión sin resolver *ad infinitum* de la identificación, o no, del yo lírico del poema con el yo del autor. Así, este primer poema de su obra –cita indirecta del filósofo alemán Hobbes– juega en esa vieja disputa entre ambos pronombres: ¿una defensa frente al riesgo de simplemente descargar emociones sin mediaciones o. como ella alguna vez dijo, de "hacer catarsis"? Nos sigue diciendo:

> Escribir te hace temblar y al mismo tiempo es tu escudo contra el miedo. La palabra poética es comprensión del mundo. Algo que te da tranquilidad. Percibir el mundo con cierto tipo de mirada, lo más aguda posible, amplía tu capacidad de entender, y eso lo encuentro en la poesía. No lo encuentro en la filosofía o en otros discursos, no porque no haya leído sino porque a mí la poesía me sirve para entender. (Aguirre, 2018)

Rosenberg comprende ya en su primera obra que la poesía no puede ser simplemente expresión de sentimiento. Así apela a distintos recursos como el uso de una lengua alejada de lo coloquial –qué más alejado de ella que la filosofía–, de ritmos y métrica de la tradición poética inglesa y española, de léxicos arcaizantes; una consecuencia del uso del diccionario en las traducciones. Inicio, condensación de deseos y declaración de principios. Es decir: un programa estético, en un comienzo maduro de su obra, Rosenberg pisa fuerte en estos, sus primeros pasos.

EN CAMINO
2
A tientas, el ritmo es todo.
Si se cae
        la sombra
se lo traga. Si se acopla
al corazón
        hace mañana

y hace el amor quien se rehace
cribado
        por lo oscuro.

No es que no tenga futuro. Tengo
urgencia
        Y la lejía

Dejaba en la hornacina. Tengo
esta sombra
        que aja el clima
sin tajarse.

(Rosenberg: 2018, 15)

La poeta declara e incrusta en esta obra aquellos recursos que ampliará a medida que avance en su producción y, sin duda, el ritmo es el otro recurso que encuentra, aparte de jugar con la cuestión de la enunciación, para, como lo afirma Genovese "andar a tientas

por el sentido" porque el ritmo "puede sostener zonas de sombra, de aparente trivialidad o sin sentido y propiciar también un encuentro con la emoción, otro límite de lo oscuro" (Genovese: 1998, 140).

Hacia allí se dirige su segundo libro *Madam*. Su principio se titula "Recorte de un diario íntimo". Su primer poema:

EXCLUSIVAMENTE calla, verdadera dama,
anunciando una exigencia, un drama,
ante la urgencia del destino. Exclusiva llora
y en su llanto aflora el reto serpentino
y la curiosidad que mató al gato. Esta tentada
de hace rato, porque en los secretos cajones
del dressoir no guarda nada final, definitivo.
El peso del mundo lo lleva puesto, la carta
del triunfo ha ido a dar el cesto
de los papeles con otros oropeles
de descarte.

(Rosenberg: 2018, 61)

Visión distanciada de sí misma, se desdramatiza frente a la pasión, en esa voz femenina de "verdadera dama", ironía, rima interna y cita de la frase hecha y el lugar común en "la curiosidad que mató al gato", chiste, humor y sin sentido en "El peso del mundo lo lleva puesto, la carta/ del triunfo ha ido a dar el cesto/ de los papeles con otros oropeles/ de descarte." Su segundo libro *Madam* no solo completa su programa, lo perfecciona. Aparecen no solo los recursos de la tradición retórica, de la tradición poética, sino también la ruptura de un amor que en la poesía siempre se manifestó heterosexual y aquí se manifiesta ambiguo sexualmente, por momentos lésbico. Junto con *Eroica* de Diana Bellessi, editado exactamente el mismo año, son las primeras manifestaciones explícitas y poéticas de una sexualidad amorosa entre mujeres en la poesía argentina.

EN EL MOMENTO de nacer, poco más tarde,
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso
de ese día fue una luz de neón, perecedera,
incandescente, enrarecida, dibujando el signo

de la palindromía- Madam, I'm Adam- más perfecta
en otro idioma y más sombría
que dominar los sentidos.
(Rosenberg: 2018, 61)

Madam descubre una subjetividad nueva y extraña, la de la mujer que puede ser mujer en el "madam" pero que en el pase de un idioma a otro puede ser "Adan" o "Adam": un hombre, el primer hombre sobre la faz de la tierra. Figura andrógina en idiomas que se extrañan del francés al nombre propio o al hebreo o al inglés, las formas del yo en el "I" del inglés, el libro se presenta como un auténtico golpe al problema de la subjetividad y a la identificación del sujeto poético con el yo de la poeta. Aquí Rosenberg agudiza, hace uso de todos sus deseos, sus recursos, sus conocimientos de otras lenguas al servicio de un cierto desquicio (está el "mad" de locura en inglés) hasta llegar a la declaración amorosa por otra mujer que puede ser la voz misma del poema o aquella que se escapa porque esa es la naturaleza de lo amoroso.

NO tengo arte. El arte de una amada
es ocultarlo tras el cuerpo. Este poder,
decía, es un espectro. Porque amo soy,
esclava y gozne de ilusión, insomne
que abrirá tras el jardín, la cerca.
Atrás nardos, ciclámenes, violetas: se completa
la guirnalda, y aquella falda drapeada,
cuando era bella. ¿Aquel amado? ¿Recuerdas?
¿Tuvo otra casa, ella? ¿Otro jardín, y cerca?
(Rosenberg: 2018, 69)

El paisaje interior: "agrando la O del yo"

"Inscape" es un término acuñado por el poeta inglés del siglo XIX Gerard Manley Hopkins. Traducido en general como esencia, erróneamente según Mirta Rosenberg, ella decide hacerlo como "paisaje interior" en su penúltimo libro. ¿No es una manera tensa-opuesta

semánticamente de sintetizar lo que para ella es la subjetividad en la poesía? Cual un oxímoron, pensar este libro como un compendio de lo que significa decir "yo" es un buen comienzo.

Dividido en cuatro partes: "Cosas que se vuelven nombres", "El paisaje interior", "Bestiario íntimo" y "Conversos", *El paisaje interior* (Rosenberg, 2012) reúne las preocupaciones de una gran poeta en esa madurez donde mente y cuerpo se encuentran en una encrucijada. En la primera parte por su lucidez implacable y sin concesiones. En el segundo, por un declive físico; una enfermedad que la ha dejado sin poder hacer uso de su movilidad con las piernas ("sedente" lo llama), pero en una actitud sin espamentos, ni victimizante sino todo lo contrario: irreductible y desafiante. Como lo señala Olvido García Valdés, "la coexistencia de una pasión racionalista y la temperatura de una energía radical, necesaria, escueta; resulta en estructura y textura: son poemas armados en el filo del sentimiento y el pensamiento –sentir y pensar son costados de un solo filo– que se dirimen con agudeza, en lo sutil de muescas y matices, de quiebros y veredas" (García Valdés: 2015, 14)

Leamos su primer poema:

Yo

Haciendo del error virtud,
estoy donde mi cabeza estuvo y vio todo
hasta donde alcanzaba la vista,
porque ella –no yo– nunca se perdió:

en la entrevista oscuridad
del túnel, adelante, dio a pensar
-haciendo de virtud verdad- que esa cabeza
era todo el acontecimiento de la luz.

Y ella acontecía mientras yo
dentro del cuerpo me encerraba,
haciendo de cada órgano mi casa:
oeste o este era un todo sin ventanas,

una feliz ciudad descentrada
en la cuadrícula de la ocasión.
El horizonte desprestigiado
se retiró, se acercó, cambió todo

y todo para que entrara yo:
abajo, arriba, ejido, centro y alrededor.
¿Dónde pasó cada cosa, dónde todo
sucedió? ¿Infancia, juventud, virtud, error?

El tiempo fue quien pasó: salió, subió,
se puso y terminó. Aunque poco, no del todo
definido, el mundo –cabeza y cuerpo–
cobró la forma del contenido,
agrandó la o del yo.

(Rosenberg: 2012, 9-10)

El poema "Yo" enfrenta con su nombre lo que hemos estado señalando desde un principio como una preocupación central en la poética de Mirta Rosenberg. Porque no hay medias tintas ni doble discurso. El "yo" se tematiza en el poema. El yo gramatical y el yo de la poeta o de quien escribe. Allí están separados el "estoy" del sujeto y su cabeza que "vio todo/ hasta donde alcanzaba la vista". "Yo" es el poema que reúne todas las preocupaciones de la poesía de Rosenberg. La enunciación, las cercanías azarosas y semánticas del ritmo y la rima, la verdad de la palabra, las dificultades del verbo –si conjugado, si en infinitivo– de alguien que se dedica a la traducción del inglés al español, el paso del tiempo y su impacto en el pensamiento y en las emociones. Finalmente, una vieja discusión no por eso envejecida, la cuestión de forma y contenido, repito y cito: "cobró la forma del contenido, / agrandó la o del yo". Conciencia de sentido y sin sentido, de palabra en su grafía –casi una zona de poesía concreta es este verso final–, en su metapalabra, de experiencia propia, autobiografía, y no de catarsis porque finalmente la poesía es lengua y no vida real.

El paisaje interior es un libro de cierre en la obra de Mirta Rosenberg que nos enfrenta sin titubeos a los destinos elegidos de la lengua y la experiencia. Del "yo" gramatical en la lengua y en la escritura, del "yo" que habla y escribe de afuera hacia

adentro de la poesía. "Un yo autobiográfico no catártico" que nuevamente se mira como en el primer poema de su primer libro. Un más allá de las diversas formas de la subjetividad en la poesía. Así, lo subraya la poeta: "NO sé por qué/ veo más. Esta/ atmósfera sedente/ me atrapó mi cabeza" (Rosenberg: 2012, 33) o como dice García Valdés sobre este gran libro: "Y aunque la coyuntura biográfica sea tan distinta: un yo caracterizado por una circunstancia sedente, observa y se observa hasta el alumbramiento, hasta producir luz de esa noche oscura" (García Valdés: 2015, 17).

Bibliografía

Aguirre, Osvaldo, "El verso como pura experiencia", Clarín, Ciudad de Buenos Aires, 10 de noviembre de 2018.

Bellesi, Diana, *Eroica*, Ciudad de Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

García Valdés, Olvido, "Un pájaro de presa me mira con mis ojos" en Mirta Rosenberg, El arte de perder y otros poemas, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2013.

Genovese, Alicia, *La doble voz*, Ciudad de Buenos Aires, Biblos,1998.

Gigena, Daniel, "Creo en la voz propia", La Nación, Ciudad de Buenos Aires, 28 de diciembre de 2015.

Rosenberg, Mirta, *El árbol de palabras*. Obra Reunida 1984/2018, Ciudad de Buenos Aires, Bajo la luna, 2018.

Rosenberg, Mirta, *El paisaje Interior*, Ciudad de Buenos Aires, Bajo la luna, 2012.

Rosenberg, Mirta, "Prólogo" en Marianne Moore, *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*, Ciudad de Buenos Aires, CEAL, 1988.

Un paseo por el museo: apuntes sobre apuntes

IDÁN SHIR[1]

Resumen: El siguiente ensayo propone un acercamiento a la novela *La grande* del escritor argentino Juan José Saer, a partir de una reflexión sobre los *Papeles de trabajo* y en particular, sobre la poética del apunte y su posible manifestación en obras literarias contemporáneas en Argentina y Uruguay en general. Revisando la tendencia de la obra saeriana a la continuidad-discontinuidad, el ensayo examina también la formación del "lector baquiano" y su forma de abarcar las tensiones de totalidad y fragmentación, *telos* y circularidad, fuga y sinfonía, que postula el texto de Saer.

Palabras clave: Lector baquiano, Juan José Saer, literatura argentina, apuntes

1 Universidad Hebrea de Jerusalén – Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos. Jack, Joseph and Morton Mandel School for Advanced Studies in the Humanities MA Program.

IDÁN SHIR

¿Cómo pasar de la Notación, de la nota*, a la Novela,*
de lo discontinuo al flujo (a lo envolvente)?
Problema para mí psicoestructural,
pues significa pasar del fragmento al no fragmento,
es decir, cambiar mi relación con la escritura,
es decir, con la enunciación,
es decir también, con el sujeto que soy

Roland Barthes, *La preparación de la novela* (2005: 54)

I

En el año 2012, casi siete años después de su muerte, la editorial Seix Barral publicó el primer volumen de los *Papeles de trabajo* de Juan José Saer. A diferencia de las novelas póstumas de Roberto Bolaño, sospechosamente ofrecidas al lector como la expansión de su universo literario, estos borradores, según el prólogo de su editor, Julio Premat, "[n]o completa[n] ni revela[n] episodios ocultos; no se integra[n], sin estrépito, pero con emoción en una continuación de la obra ya publicada. A su manera, la colección *Borradores* se sitúa en otro nivel, en paralelo desdoblando y acompañando la obra édita" (Premat: 2012, 8). Dicho de otro modo, el trabajo al que podría referirse el título *Papeles de trabajo* no es la obra saeriana sino la propia escritura en tanto actividad corporal y cotidiana (Goloboff: 2017). Una actividad que oscila entre lo proyectivo y lo inoperante, que se resiste a nuestra necesidad de leerla en clave teleológica, es decir, de encontrar en lo escrito en los cuadernos la inesperada continuación de un proyecto literario singular, interrumpido por la muerte de su autor.

Como epígrafe a la introducción al primer volumen, Premat provee la siguiente reflexión encontrada en los cuadernos de Saer:

> Por el gusto de escribir algo: después de muchos días de silencio escritural me ha asaltado, en el baño mientras me lavaba las manos antes de irme a acostar, el deseo de estar, a la luz de la lámpara, escribiendo. Deseo de escribir; no de decir algo. Pero deseo, también de escribir en tanto que *escritor:* sin que ninguna razón, como no sea el deseo de estar a la luz de la lámpara, escribiendo, haya motivado mi acto. Mecerme en el equilibrio infrecuente y perecedero de la mano que va deslizándose de izquierda

> a derecha, oyendo los rasguidos de la pluma sobre la hoja del cuaderno, victorioso por el hecho de haber comprendido por fin que el deseo de escribir es un estado independiente de toda razón y de todo saber. (Premat: 2012, 7)

Este fragmento es tanto bello como desconcertante: emite la fragancia inconfundible de la frase saeriana, pero no remite a la obra, o peor aún, evita a buena conciencia su integración en ella. Es precisamente ello lo que desafía en la lectura de estos borradores: el hecho de que estemos leyendo *otra* especie de obra saeriana. Y a diferencia de los diarios de Ricardo Piglia o de Julio Ramón Ribeyro, donde en algún momento el escritor entiende que sus cuadernos íntimos, su para-obra, ha sido realmente su obra central –y en el caso de Ribeyro, realmente tenía razón–, estos cuadernos siempre tuvieron un solo destinatario, el propio Saer, y esto se evidencia no sólo en la exclamación de que "no permitiré que nadie penetre mis cuadernos, como han hecho con Kafka o con Pavese" (*ibidem,* 285) sino también en la abundancia de anotaciones y apuntes indescifrables. He aquí algunos ejemplos:

> La ciudad chata, como aplastada, y las casas diminutas tienen algo de panteones. (Saer: 2013, 282)

> Era sobre todo un teatro infinitamente dúctil (*ibidem,*161)

> El patetismo cómico del cachorro reside (Saer: 2012, 272)

Estos apuntes, estas "notas solitarias" en términos de Premat (2007), son satélites inconexos hechos de miradas fugaces y observaciones embrionarias. Y esta condición casi solipsista que implica el apunte, es precisamente lo que ha alimentado mi desconcierto devenido fascinación. Pero antes de explayarme, he de desviarme un poco; afortunadamente, los apuntes no pretenden ser otra cosa que desviaciones.

II

En un trabajo de seminario sobre las novelas tardías de Juan José Saer, acuñé el término, o más bien el chiste, "el lector baquiano de Saer". Era un chiste porque en lugar de reiterar el aceptado término "lector modelo" (Eco: 1993), opté por un término que aludía también a

uno de los personajes de la novela *Las nubes* (1997), el baquiano Osuna, el guía indígena de la pampa gringa. El sentido de la broma puede ser obvio aun para los que no hayan leído la novela: el lector baquiano es el familiarizado que lo ha leído todo, el que ya sabe cómo orientarse en la selva espesa de la obra.

A medida que lo pensaba, se me hacía evidente que el chiste no equivalía al término acuñado por Eco en *Lector in fabula*, a raíz de que no cuenta con una construcción abstracta hecha por o para el texto particular, sino con algo con más de consistencia y, hasta me atrevo a decir, humanidad. Antes de ser acusado de pomposo, déjenme fundamentarlo así: el lector modelo es un caso hipotético del destinatario perfecto. Es generado por el texto. En cambio, un baquiano está marcado por la experiencia, su conocimiento del terreno no emerge *ex nihilo* sino por haberlo pisado. Es, por lo tanto, un ser de hechos narrables, es decir, de tiempo; un poco como nosotros.

Lo cual quiere decir que lo que distingue al baquiano del modelo es una relación más dinámica con el texto. El lector modelo llega fijo mientras que el baquiano, aunque erudito, siempre está ante la posibilidad de un nuevo proceso pedagógico. Pero como la relación entre el baquiano y el texto es unilateral –es decir, que aquel se ofrece a este y no al revés–, el proceso pedagógico depende de su voluntad de autodidacta. Esta es su gran desventaja: la tendencia a confundir su ontología y creerse lector modelo. Su condición de veterano implica una arrogancia hacia el texto. Corre el riesgo de convertir su saber en expectativas y por extensión suponer una previsibilidad. Ya no cruza un terreno dinámico, sino que se pasea por un museo.

III

Llegada la etapa tardía de su obra (de los 90 hasta su fallecimiento en 2005), a Saer no le faltan lectores tanto baquianos como visitantes en el museo. Estos, deseosos de afrontar un nuevo desafío literario como han sido *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1985), reciben obras cada vez más accesibles o, por falta de un término mejor, generosas respecto de su construcción y hasta de su tenor.[2] Según ello, la escritura tardía de Saer no corresponde, a primera vista, a la teoría del estilo tardío de Edward Said (2007), según la cual, al final de sus días, grandes artistas, como Beethoven, evitan

2 Nora Catelli, por ejemplo, subraya que en las primeas reseñas de *La grande*, se solía utilizar la palabra "perfección" respecto de la construcción del tiempo (Catelli: 2006, 8).

la reconciliación con el público y buscan el exilio: sus creaciones van siendo cada vez más herméticas, contradictorias, ironizadas, frente a la descomposición del cuerpo y la inminencia de la muerte.[3]

En su estudio seminal sobre los procedimientos musicales de *La grande* (2005), Premat propone una relación entre la novela y el texto más radical de Saer, "La mayor". Tal como aparece en los cuadernos de la preparación de la novela, el título *La grande* alude a la última y más extensa sinfonía de Schubert, titulada "La grande" también. Como asevera Premat, este intento de filiación corresponde no sólo a la magnitud (*La grande* es su novela más larga), sino también a la estética romántica y armónica de la sinfonía. Tal gesto se distancia del título "La mayor" porque este evoca la nota solitaria (léase la mayor),[4] en contraste con la armónica y dialogante sinfonía (Premat: 2007).

No cabe duda de que el título alude a la novena sinfonía de Schubert, pero en el texto podemos detectar otro modelo de filiación completamente distinto: en el quinto capítulo titulado "Sábado: márgenes" acompañamos a Carlos Tomatis, el personaje más recurrente de Saer, que suele ser a menudo una suerte de portavoz suyo, en un largo viaje en colectivo de Rosario a la ciudad. En el transcurso del viaje, el soñoliento Tomatis evoca el recuerdo de un viaje sin ton ni son, si se me permite el chiste musical, con su pareja, Violeta:

> [A Violeta] le gustaba encerrarse en el auto, poner música y dar vueltas de noche incluso hasta la madrugada por la ciudad y los pueblos de los alrededores si al día siguiente no trabajaba. A Tomatis lo complace esa inclinación de Violeta. Esa noche puso la *Gran Fuga* de Beethoven comentando, después de las primeras notas, *No se parece a nada conocido,* y rumbeó por las calles desiertas. (Saer: 2005, 351-52)

3 De hecho, Premat sostiene que es precisamente la vuelta a una noción más clásica de la novela lo que, irónicamente, convierte La grande en un ejemplo del estilo tardío, dado que tal gesto es una resistencia anacrónica contra las profesiones de "la muerte de la literatura" y de la vanguardia, o sea, contra el discurso endoxal de su tiempo (Premat: 2018).

4 Para ser preciso, "la" es una nota y "la mayor" es un acorde, es decir, un conjunto determinado por el grado de tensión entre notas solitarias, tocadas al mismo tiempo. Premat no se limita a la lectura del cuento titular, sino también al libro entero, compuesto por "A medio borrar", cuento largo que narra la partida de Pichón Garay; y los "Argumentos", textos breves no del todo narrativos ni ensayísticos. Según Premat, todos los textos compilados prefiguran situaciones, temas y fijaciones que serán revisitados y reescritos en las novelas por venir. Es decir que, siguiendo en acorde con los términos musicales, afinan la obra o determinan su escala. En este sentido, "La mayor" sería una nota y *La mayor*, el acorde, pero uno tocado al arpegio: cada nota a la vez. La noción de conjunto es siempre intuida, reconstruida o recontextualizada a partir de la resonancia de la nota anterior.

Es decir, que la identificación del texto no es solamente con la estable y tradicional sinfonía schubertiana, sino también con la opaca e indescifrable obra tardía de Beethoven que, como ya hemos señalado, es el ejemplo paradigmático para Said del estilo tardío (y es pertinente subrayar también que su estudio fue publicado póstumamente en el mismo año que *La grande*).

¿Pero cómo reconciliamos esta evidente tensión entre la serenidad de la novela y la turbulente fuga de Beethoven? Pues, diría que no hay que encontrar el *ars poetica* sólo en la referencia, sino en la escena entera: el ambiente, los personajes y la acción. Al lector baquiano no le extraña esta preferencia musical de Tomatis, que siempre pone de manifiesto su gusto por lo extraño y lo transgresor, pero sí le extraña la víctima de su esnobismo: si en *Cicatrices* (1969), *Nadie nada nunca* (1980) *o Lo imborrable* (1992), la mujer queda fuera de sus juegos de erudición ironizada, esta vez es su única interlocutora. Y, más aún, la relación amorosa que comparte con ella es completamente impar en el contexto de la obra saeriana, dado que la que una vez fue reducida mayormente a la mera función carnal,[5] esta vez

> Los amoríos intermitentes que mantienen desde hace algunos años son leales pero exentos de pasión, desmesura fastidiosa que por cierto no extrañan. Y aunque fornican sin complejos y sin tabúes dentro de los límites que les fijan sus ocupaciones y su estado físico, es la amistad, la parte intelectual y afectiva de sus relaciones lo que los mantiene unidos. Los dos están de vuelta de una vida amorosa, e incluso familiar (Violeta tiene dos hijos) en la que no faltan ni la exaltación ni las catástrofes habituales, y esas dos estridencias los han inducido a preferir, cada uno por su lado, para los años de madurez, una sensualidad menos ambiciosa, pero más reflexiva y más calma. A pesar de que Tomatis le lleva diez años, Violeta no pierde su sentido crítico, lo que a Tomatis lo regocija. Según él, su relación con Violeta contribuye a refutar lo que piensan de él todos sus viejos amigos, a saber que, a causa de un egocentrismo inmoderado, pasa por la existencia demasiado contento consigo mismo, insensible a los reparos legítimos que el mundo podría ponerle a su persona.(*ibidem*)

La identificación del texto con lo extraño aparece dentro de un marco dialéctico hecho de dos personajes maduros que escogen aprovechar el crepúsculo de sus días desafiándose, en viajes nocturnos que reflejan también su relación sexual: sin rumbo, sin

5 Pensemos, por ejemplo, en su ultraje contra Adelina Flores en "Sombras sobre vidrio esmerilado".

fecundidad, sin *telos*. El texto busca la filiación con lo hermético y lo desafía a la misma vez, dejando esta tensión en suspenso. Violeta existe en la novela para impedirnos, a los lectores baquianos, y por extensión a los viejos amigos de Tomatis, leerla como un paseo por el museo. Pero ¿podríamos también aseverar que, por su inclinación al suspenso conceptual, a lo indeterminado, al gesto generativo carente de concepción, es una novela que evoca la poética del apunte?

IV

Juan Pablo Luppi, a su vez, lee *La grande* como una reescritura del proyecto saeriano entero. Pero no se trata de una retrospectiva nostálgica ni aun melancólica, ni de una coda triunfal que da cierre al concierto saeriano, sino más bien de un intento por volver a comenzarlo y reconfigurarlo desde cero: "esta última novela vuelve a los comienzos para seguir narrando: avanza retrocediendo" (Luppi: 2010, 128).

"Más acá de la muerte", escribe Luppi:

> es por sus propios postulados que *La grande* reformula la obra saeriana, en tanto relectura de lo ya escrito para seguir escribiendo, integrando un movimiento continuo (el "movimiento continuo descompuesto" que es la novela para el teatral Tomatis, auto-ironía del autor sobre su obra) que pareciera no ser detenido por la muerte, siendo la última frase un nuevo comienzo (de capítulo, de semana, de otoño) que queda, proyectivo, infinitamente abierto, "río abajo" con la promesa del "tiempo del vino"; aun si Saer hubiera terminado el "Lunes", la frase y la novela seguirían abiertas. (*ibidem*)

Por medio del retroceso, por un lado, y del desarrollo de diversas líneas argumentales a sabiendas de su imposible resolución, por el otro, el texto se proyecta hacia el futuro de modo continuo descompuesto y como un intento de desafiar no solo a la muerte, sino también la cristalización (y por extensión, museificación) de la obra. El último gesto de Saer no es concluir, sino volver a escribir, volver a ensayar. Es por esto que lo que predomina no es necesariamente el impulso de seguir configurando un mundo, sino tal vez, de modo sutil, el deseo de escribir, tras haber comprendido por fin que es un deseo independiente de toda razón y de todo saber. Deseo de escribir, no de decir algo.

Es dable afirmar que la yuxtaposición entre el anhelo del pasado y la proyección hacia el futuro es más evidente en los dos personajes centrales de la novela: Nula y Gutiérrez. El primer capítulo "Martes: Ruidos de agua" abre con los dos conocidos de edades distintas, caminando en línea recta. El lector baquiano debería darse cuenta del parecido con *Glosa*, aunque en realidad existen unas notables diferencias. Ya no es un día soleado de octubre o noviembre del sesenta o del sesenta y uno –¿qué más da?–, sino un día lluvioso, que indica el final del verano. Además, los dos personajes son un poco más grandes. Gutiérrez tiene casi sesenta, y Nula, la mitad de su edad, veintinueve. Es la segunda aparición de los dos personajes. Nula, vendedor de vino y ex-alumno de filosofía, fue personaje secundario de un cuento de *Lugar* (2000), y Gutiérrez apareció en el primer libro de Saer en el cuento "Tango del viudo", donde hizo solo dos cosas: quemar sus textos e irse de la zona para siempre. Y es precisamente su exclusión de la saga saeriana lo que ha motivado su *nostos* de mala fe. La recuperación del tiempo no vivido, la satisfacción de su FOMO metafísico, en su condición más material: la compra de una casa, la retoma de un amor perdido, la intención de ser padre *a posteriori* de la supuesta hija que nunca conoció, etcétera.

De más está decir que, en Saer, la recuperación del tiempo es ilusoria. Gutiérrez ya pertenece al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Nula, por su parte, está justamente en el umbral. Está casado y es padre de dos hijos, se encuentra en pleno desarrollo de su carrera dentro de la empresa *Amigos del vino*, destino que cumple a regañadientes, pero no sin ambición. Muchos han comentado sobre las considerables coincidencias entre Nula y la biografía de Saer: la infancia en un pueblito de la pampa, la ascendencia árabe, los años de formación intelectual en Rosario y la muerte prematura del padre. Por ende, ¿podríamos encontrar en él pronunciamientos *ars* poéticos como en Tomatis?

La figuración del autor envejecido en tanto hombre joven pone de manifiesto la tematización del cierre como apertura. El autor que se va está presente, pero ahora forma parte de la generación que continuará la saga saeriana. No obstante, los jóvenes de la zona, el antedicho Nula, y también Gabriela Barco y Marcelo Soldi, son intelectuales apasionados, pero no son artistas. Gabriela y Soldi están investigando la historia de la rivalidad de dos vanguardias de la ciudad en tiempos de *pax literaria.* Investigan las batallas de otros sin tener unas propias. La novela busca la vuelta a la escritura, pero la generación que lo evoca no es de escritores. Dicho esto, como Saer ha profesado tantas veces, la escritura no es una esencia sino una práctica. Su dominio no es el futuro ni el pasado sino el presente. Y si

aceptamos la exclamación de Saer, pues en dos instantes de la novela Nula es escritor. En la primera instancia, saliendo de la casa de su amante, Nula se pone a reflexionar sobre la recurrente aparición de bandadas de mariposas y de la aparente sincronía perfecta de su vuelo. El narrador describe morosamente su búsqueda interna de las palabras justas para formular su visión:

> Es el observador el que, debido a un punto de vista deficiente, forja la superstición de una identidad total en el comportamiento de las mariposas. En realidad, cada bandada progresa con dificultad y los movimientos nos parecen armoniosos porque no alcanzamos a ver los detalles en cada uno de los individuos que componen el grupo. (*ibidem*, 126)

No obstante, a pesar del espesor de su discurso interno, Nula saca su libreta y anota el lacónico: "*El caos percibido como armonía por deficiencia sensorial. Vuelo de mariposas*" (*ibidem*, 127). La segunda instancia es parecida: una meditación filosófica proveniente de una observación del paisaje mezclada con el semisueño matutino se inscribe en la hoja como una frase enigmática: *"ilusión óptica y realidad exterior (horizonte, paralelas, etcétera)"* (*ibidem*, 182). Estos apuntes que toma esporádicamente son nada menos que para la preparación de un tratado filosófico sobre la ontología del devenir.

El texto sugiere muchas veces que la ambición de Nula es precisamente nula, y que el tratado probablemente nunca se materialice. Sus responsabilidades paternas y su creciente profesionalización indican que es víctima del propio devenir que desea desentrañar. Y, no obstante, estas epifanías fugaces[6] ponen de relieve una fuerte relación con el deseo de escribir. Si Gutiérrez, su contraparte, quema sus textos y guarda silencio, o peor aún, se dedica a escribir guiones cinematográficos, Nula escoge mantener la relación con la escritura en y sobre el devenir, ignorando la garantía de un porvenir. Tiene el deseo de

6 Una consideración para un análisis más extenso es pensar los apuntes de Nula a través de la prolongada discusión sobre el haiku en *La preparación de la novela* de Barthes. Tal comparación ya ha sido trabajada por Beatriz Sarlo en *Zona Saer* (2016) con respecto al modus operandi poético de la escritura de *Nadie nada nunc*a. Dado que el seminario póstumo de Barthes –publicado en el mismo año que *La grande*, un año antes que el estudio póstumo de Said– consiste en apuntes, a veces indescifrables, escritos sin la intención de aparecer luego en un libro o estudio ("por otra parte, publicar el Curso hubiera sido gestionar el pasado. Ahora bien, hay que ir hacia adelante […] hay que caminar […] hay que dejar a los muertos enterrar a sus muertos, al curso enterrarse a sí mismo, a lo Neutro suspender su expresión", ibidem, 41), se trata de un anómalo caso de material bibliográfico que merece la misma consideración poética que el propio objeto de estudio.

escribir, no de decir algo. Asimismo, hay que detenerse en el contenido de la reflexión de Nula. Las mariposas, que en *La pesquisa* (1994) también suscitan una reflexión sobre la repetición y el avance temporal, en *La grande* evocan la tensión entre totalidad y fragmentación, o sea, entre la ilusión de un conjunto en tándem con la conciencia del desorden. El caos es percibido como armonía; y la fuga, como sinfonía. Es posible que *La grande* pida ser leída como otra entrada y hasta la clausura, inevitablemente abierta, del conjunto que celebra el hecho de que cada texto vuele a su ritmo. Pero no se trata de un cuestionamiento de la noción de un conjunto que el lector baquiano siempre reconoce –¿no será la negatividad el bajo continuo?– sino de una renovación del contrato con el concepto de unidad, uno menos ingenuo.

V

Esta comunicación fue concebida inicialmente como un desarrollo teórico y una lectura panorámica de escritores rioplatenses que hicieron del conjunto misceláneo, de las anotaciones, del cuaderno, de la preparación de la novela que nunca llega, su razón de ser. Me refiero específicamente a *Diario de un canalla* (1986-1987), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005) de Mario Levrero; *Peripecias del no* (2007) de Luis Chitarroni; *El libro de Tamar* (2018) de Tamara Kamenszain; *Últimas noticias sobre la escritura* (2015) de Sergio Chejfec; y los *Cuadernos de lengua y literatura* (2000-2021) de Mario Ortiz. Por lo tanto, estos apuntes sobre *La grande* de Saer no pretenden cerrar una lectura sino preparar el inicio de otras. Mi propuesta implícita es pensar en este "otro" Saer como precursor de estos autores en el sentido borgeano del término. La lectura de sus textos modifica su obra y desafía mi propia arrogancia de lector baquiano.

En *Fantasma de la vanguardia* (2018), Damián Tabarovsky asevera que lo indefinido es una larga tradición literaria argentina que surge de Sarmiento y de Borges. ¿A qué género literario pertenecen el *Facundo: civilización y barbarie* (1845) o las ficciones de Borges?: "Diversos y por momentos antagónicos, sin embargo, Sarmiento y Borges integran esa tradición –esa tradición siempre por inventarse, siempre por venir: la tradición queda en el futuro– que hace de la extrañeza, lo inclasificable, el gusto por lo menor, por lo raro, por lo excéntrico, un gesto político" (Tabarovsky: 2018, 53).

¿Podemos integrar los *Papeles de trabajo* de Saer en esta tradición? Podemos dejar de leerlos como artefactos de un museo y empezar a leerlos como, tal vez, una suerte

de *Museo de la novela de la Eterna* (Macedonio Fernández: 1967). Quiero decir, como escritura íntima, no destinada a nadie, que fue publicada póstumamente por los seguidores, para mantener la vigencia renovadora de su autor, a pesar de la muerte. O mejor aún, como textos que prologan a una novela que nunca se escribe. Si el *Museo* de Macedonio anunció la muerte del realismo y la llegada de la *novela buena*, que gracias a una obra a la vez anterior y posterior, se da en llamar *contranovela*, la teatralización de la escritura del apunte en Saer anuncia, tal vez, la escritura que prepara la novela, o la narración del mundo configurado, gozando de su suspensión para seguir escribiendo, ensayando. La poética del apunte, como asevera Barthes, busca pasar del fragmento a la novela. Y, por ende, los seguidores del *Museo de la novela del Apunte* no escriben *contranovelas* sino preparaciones infinitas.

Es posible también que no. Que sean meros apuntes.

Bibliografía

Barthes, Roland. 2005. *La preparación de la novela: Notas de cursos y seminarios en Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980.* Trad. Patricia Wilson. Ed. Nathalie Léger. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Catelli , Nora. 2006. «El presente de la escritura: Sobre *La grande* de Juan José Saer.», *Punto de vista*, 84, abril de 2006, pp. 8-11.

Eco, Umberto. 1993. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.

Luppi, Juan Pablo. 2010. «Última Novela Del Escritor En Sus Comienzos: *La Grande* Y El Proyecto De Saer», *Anclajes* 14, pp. 127-43.

Goloboff, Mario. 2017. "Cuerpo, trabajo y escritura en Juan José Saer", *Hispamérica* 138, pp. 103-108.

Premat, Julio. 2012. "Introducción general", en Saer, Juan José. *Papeles de trabajo: Borradores inéditos*, 7-24. Buenos Aires : Seix Barral.

—. 2018. *Non nova sed nove: Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura.* Macerata: Quodilbet .

—.2007. «Saer, nota y sinfonía». *Pandora revue d'etudes hispaniques*, 7: pp. 265-78.

Saer, Juan José. 2005. *La grande.* Buenos Aires: Seix Barral.

—. 2012. *Papeles de trabajo: Borradores inéditos.* Buenos Aires: Seix Barral.

—. 2013. *Papeles de trabajo II: Borradores inéditos.* Buenos Aires: Seix Barral.

Said, Edward. 2007. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain.* New York: Vintage Books .

Tabarovsky, Damián. 2018. *El fantasma de la vanguardia.* Buenos Aires: Mardulce.

Washerwomen and policemen: U.S. American Photographers Capturing the Pan American Highway

ATALIA SHRAGAI[1]

Abstract: Designated to connect the Americas and even dubbed "Pan-Americanism on wheels," the Pan American Highway was extensively photographed by U.S. photographers. Rather than examining photographs of engineering feats and asphalt ribbons, this article focuses on images of washerwomen and policemen captured by photographers of the U.S. Bureau of Public Roads in 1940s and 1950s Central America. These images, I suggest, capture the essence of the PAHW as they not only document the physical connection of the Americas, but rather attest to the constitution and representation of the relations between its various parts, peoples, and cultures. Yet, alongside the creation of imperial visuality (Mirzoeff: 2011), these images incorporate ordinary Central American women and men within the PAHW enterprise, sowing the seeds of subversion with regard to this imperialistic documentation project.

Keywords: Pan American Highway, Inter-American Highway, Pan-Americanism, photography, transnational infrastructure, United States imperialism, Central America, policemen, washerwomen, laundry, imperial visuality

1 Kibbutzim College of Education, Department of History

ATALIA SHRAGAI

The Pan American Highway (hereafter PAHW) stretches over 19,000 miles, from Alaska in the upper reaches of North America down through Central America and South America and it is considered the world's largest continental infrastructure project. Not surprisingly, most archival photographs of the road's construction depict complicated engineering work and endless stretches of asphalt. Interestingly, however, in a substantial number of photos that were taken as part of the construction initiative, the road is not present at all. Instead, these photographs depict people, places, and natural scenes without any apparent connection to the massive construction project.

These are the pictures of the PAHW that most fascinate me. I suggest that they capture the essence of the PAHW initiative, perhaps even more so than images of inauguration ceremonies and engineering feats. These photographs not only document the physical connection of the Americas; they also attest to the very nature of the PAHW by constituting and documenting the relations between its various parts, peoples, and cultures.

My presentation here is part of a larger research project that examines the Pan American Highway through its visual sources, mainly photography, as a means to reveal the diverse agendas and ideologies, levels of agency, and power relations between the United States and Latin America, as well as between the various Latin American countries traversed by the PAHW, and even within the countries themselves. These conflicting relations between various agents were embedded in the road and represented in its visual corpuses in ways that might generate new insights regarding power relations in the Americas.

In this short article I will focus on photographs captured during the construction of the Inter-American Highway, a subdivision of the PAHW that runs from the United States-Mexico border to the Panama Canal. I will discuss two themes that I have identified in the files of the BPR (hereafter BPR, the U.S. governmental agency in charge of the construction of the PAHW in Latin America) at the National Archive of the United States in College Park, MD: Images of washerwomen and of traffic policemen that were taken by photographers of the BPR who were sent on photographic missions or accompanied PAHW officials. Notably, the photographs were taken in different countries at different times, by different photographers. Why, I began to wonder as I kept encountering washerwomen and policemen, were the BPR photographers so interested in these people? And what can these photographs tell us about the PAHW, and more broadly, about Pan-American relations?

The highway and its photographic documentation

The idea to build a massive highway that would connect the American continents was born out of late nineteenth and early twentieth century geopolitical imaginings regarding Pan-Americanism, connectivity, and hegemony. In the United States, this ambitious, Silk Road-like route was seen as a critical component in the rise of the country to the status of an empire. Drawing inspiration from history's greatest empires, Representative Clarence McLeod remarked in 1928, "For the first time in the Christian era, we have an opportunity to surpass the road-building feats of the Romans" (Rutkow: 2019, 218).

The road project was announced in 1923, at the Fifth Pan American Congress in Santiago, Chile. However, it was only in the 1930s, during the Good Neighbor era, that the construction phase went into high gear (for a detailed account of the construction of the PAHW see Rutkow: 2019). The project was emblematic of the shift from Dollar Diplomacy and Gun Boat Diplomacy, exercised by the United States in Central America throughout the early twentieth century, and was a sort of a "Highway Diplomacy," by which the United States sought to integrate Latin America under its influence, and enhance its hegemony in the American continent. These imperialistic goals were couched in a rhetoric of cooperation, mutual exchange, and friendship. Dubbed Pan Americanism on Wheels by U.S. propagandists (Gruel Sándeza: 2017, 138) and imagined as a type of "Main Street" writ large, many BPR photographs depict the PAHW as it passes through Latin American towns and villages. Typical captions read "Street scene in…," inviting U.S. Americans to immerse themselves in the scene (Figure 1). In this spirit of connectivity, many photographs depict bridges, both local and transnational, as well as border checkpoints, conveying the idea that the PAHW was bringing the American countries and people together. After World War II, before the road was fully completed, the BPR dispatched colorful illustrated maps published by Standard Oil Company, that presented various attractions along the road and an informational text in English and Spanish titled "Know Your Neighbors Better" (for the Latin American perception of the "Carretera Panamericana", see Shragai, forthcoming; Ficek 2016).

Figure 1: U.S. National Archive photo no. 30-N-50-990. "Street and Town of Villa Santiago, Mexico. Showing old road and now by-passed by present Highway". Unidentified photographer and date.

Figure 2: Central American segment of Pan American Highway Map by Standard Oil Company, 1947 (Courtesy of the Map Division at the Library of Congress, Washington DC)

Adding an analysis of the visual dimension of the PAHW to the emerging scholarship on the project (see Taskin: 2022; Ficek: 2021, 2016; Rutkow: 2019; Gruel Sándeza: 2017; Salvatore: 2006) is closely related to the ideals of modernization inherent in the project. Photographs of the PAHW, along other visual products such as illustrated maps, served as a significant means to both introduce Latin American peoples and territories to the citizens of the United States and to convey a message of U.S. technological superiority and benevolence. They constitute the imagined geographies of the continent and those of specific countries and regions, as well as the relationship between past and present, "nature" and "culture", and U.S. Americans and Central Americans. Visual images by the BPR resulted in what Nicolas Mirzeoff terms an "imperial visuality," (Mirzoeff: 2011) and were expressions of what Mary Louise Pratt famously dubbed the "imperial eye" (2008). Hence, not only was the road itself an imperial feat, but its photographic representation perpetuated this narrative. However, as Kevin Coleman suggests, photography can serve not only as a tool of hegemony, but also as a means for including local populations in imperial visuality products, thus pointing to the subversive aspect of these photographs (Coleman: 2016, 25).

The content and genres of the photographs are diverse, and it is not always easy, or even possible, to determine whether a given photograph was spontaneous or staged. Unsurprisingly, prominent among the PAHW photographs are a number that document and even celebrate the spectacle of labor, both by humans and machines, and depict construction work, equipment, and workers. In addition, many BPR photographs also portray aspects of Latin American history and culture. As such, they are part of what Ricardo D. Salvatore termed "the enterprise of knowledge" conducted by various U.S. agents in Latin America with the purpose of subsuming this region within the U.S. informal empire (Salvatore: 1998). Yet, BPR images often integrated images of pre-Columbian ruins and indigenous people into those of the PAHW enterprise. In this manner, the images advertise potential tourist venues to a U.S. audience, but they also create a sense of the shift in power of American empires –from pre-Columbian civilizations to the informal empire of the United States, ignoring the Spanish empire all together (for the Latin American discourse of such an alternative past see Castleberry: 2003, 10).

The contrast between the perceived antiquity and backwardness characterizing Central American countries and the progress and modernity that the road would bring was further expressed in the opposition of nature and culture. Given the propensity on the part of the United States to view Latin America as its final territorial and economic

frontier (Pike: 1998), it is no wonder that BPR photographers incorporated iconography reminiscent of that used to depict the conquest of the North American West, namely a natural topography devoid of human presence (Edwards and Scorer: 2017). However, in the BPR photographs, not only is the wilderness allegedly empty, so is the highway. Indeed, the road was new, and there were fewer cars in Central America compared to the United States. Nonetheless, the abundance of photographs of the vacant road evokes a sense of emptiness, even loneliness and created the sense that this is a site that awaits people, cars and cargo.

Thus, the dichotomies between past and present, nature and culture, tend to blur in both the construction of the road, as well as in the photographs. The new has not necessarily replaced the old, but co-exists with it. In many photographs one can see horses, or cows, *and* cars using the road. Tractors and mule wagons work side-by-side. As Rosa Ficek suggests, "[T]he highway drew in and relied on diverse forms of labor and power but subsumed them under a veneer of modernity that appeared to unfold in homogenous time and empty space" (Ficek: 2014, 37).

Masculinity and femininity, order and romanticism

The recurring presence of washerwomen and policemen in BPR photographs align with this hierarchy of values between the United States and Central America, as well as the mixture of old and new, nature and culture, femininity and masculinity that was embedded in the PAHW.

Images of traffic control policemen were taken by BPR photographers in the 1940s and 1950s in Panama, Costa Rica, El Salvador, and Mexico. Some captions refer to them as policemen and others labeled them as officers. The policemen are all men, and are dressed in shiny uniforms, with ribbons and badges. They all wear police hats. Some of them are photographed with their equipment, such as whistles or writing boards. Both foot and motorcycle patrols are depicted. There are urban scenes in which policemen are maintaining traffic order (although, as I mentioned earlier, there is surprisingly little traffic in the photographs of the PAHW), while other photos capture policemen in the countryside, observing the traffic along the Pan American Highway.

In a photograph taken in 1941 in Honduras, a policeman is holding a blackboard. The caption reads "Traffic control policeman takes passenger list at entrance to each large site in El Salvador" (U.S. National Archive photo no. 30-n- 41-2506). A picture taken in 1950 on the PAHW 40 miles north of Monterrey, Mexico, depicts what is dubbed an "Inspection

Station" (Figure 3). It shows a Mexican policeman and U.S. tourists next to a small white cabin, standing by a car with a registration plate that indicates its origin in "10,000 Lakes Minnesota". The nature of the inspection is not clear. The uniformed policeman cautiously reaches to the front door, while the passenger, two men in suits and a woman who stands a bit farther, are seen relaxed. On the right side of the frame, the empty road stretches into the horizon. The picture aims to impart a sense of confidence, of control. The road is not a no man's land, as some U.S. American perceived of the territories south of their border, but rather a site of order and control. The staged scene is somewhat undermined by the presence of a dog, which is equally indifferent to Mexican law enforcement and the U.S. tourist initiative. The images of policemen in the cities depict them gesturing with their hands or their whistles. Responding to perceived concerns among North Americans regarding the safety of Latin America metropolis, these images sought to ensure them that the cities are safe, they are in order.

Figure 3: U.S. National Archive photo no. 30-N-50-294, "Inspection Station 40 miles north of Monterrey, Mexico". Photographed by T. W. Kines, January 22, 1950.

Figure 4: U.S. National Archive photo no. 30-N-50-1878. "Streets in San Jose". Photographed by T. W. Kines, March 22, 1950.

In contrast, the images of the washerwomen captured in the BPR lenses seem to present the backward, albeit quaint and close to nature, way of life that prevailed at the time in Latin America. As laundry is associated with cleanliness, and it often includes intimate items such as underwear and bedding, it has traditionally been positioned at the intersection of the public and private spheres, and endowed with perceptions about dignity, hygiene, purity, and morality. At the time that the BPR photographs were taken, laundry was also connected to economic and social changes taking place in the United States. By the 1950s, laundry there was mostly done by machines in the home (Victoria De Grazia dubbed the 1950's and 1960's in the United States the era of the "laundry revolution," 2005, 439). In Central America, however, most laundry was still done by hand, at public sites. As such, laundry served as yet another marker of Central American backwardness that offered U.S. tourists a pleasant and condescending glimpse into the past.

A few photographs depict public sites of laundering in the cities, but most document laundry being washed in streams and rivers in the countryside, within, at most, vague sight of settlement. Photographs taken in 1950 depict washerwomen at the Mamoní River, near the town of Chepo in Panama. The captions read "native women" but, as was

usually the case in BPR captions, these descriptions were less indicative of ethnicity than of locality. One idyllic picture depicts a woman sitting alone, the river in the background. This representation of lower class or non-white women engaging in traditional tasks, presented as naïve and "natural," is a familiar one with a long history in Western art such as nineteen-century paintings by Jean Francois-Millet and Eugène Boudin.

Figure 5: U.S. National Archive photo no. 30-N-50-2200, Photographed by T. W. Kines, April 14, 1950

An intriguing series of photographs depicting washerwomen and U.S. men, officials of the PAHW and a photographer, that was archived separately in various envelopes at NARA, enable us to grasp the attention of U.S. officials and photographers to Central American washerwomen, their interactions, and the documentation of their encounters (Figures 6-8). Notably, unlike the detailed captions of most BPR photographs, those in the washing series do not bear the time and specific location in which they were taken and are labelled only "Washing" and the location, El Salvador.

Figure 6: U.S. National Archive photo no. 460-G-63-382, "Washing". El Salvador.

Figure 7: U.S. National Archive photo no. 460-G-63-383, "Washing". El Salvador.

Figure 8: U.S. National Archive photo no. 460-G-63-865, "Washing". El Salvador.

The scene takes place on two banks of a small stream. A few houses, likely comprising the village in which the women lived, are visible in the background, as well as a contemporary-looking bridge, on which the highway might pass. I cannot determine the chronological order of the depicted events, or the sequence in which the photographs were taken. Some of the photographs depict women and girls washing clothes in the river, with young boys accompanying them. In others, the local women are in the water and two men are standing on the riverbank, observing them. One of the observers is James G. Morton, special assistant to the U.S. Secretary of Commerce; the second is an unidentified figure. In the distance, people are watching the scene from the bridge.

In one photo (figure 7), unusual for the BPR collection, a man with a camera is taking pictures of the washerwomen. The name of the photographer who took the series is not mentioned, nor is the name of the person who snapped this photograph of the photographer. In other photographs from this series, Morton and the other man are sitting on the riverbank, close to the women and children. The women are wearing dresses,

although one of them has taken off her top and is wearing only a bra and skirt. The girls and boys are all partially dressed. The women, who seem relaxed, even amused by the presence of the Gringos, are cooling their feet in the water. The men, on the other hand, are sweating. The unidentified man has taken off his shoes and seems uncomfortable sitting on the pebbles barefoot. In one of the pictures, Morton and a little girl appear to be exchanging something. The girl stretches her hand towards the official, palm up, but it is not clear if she is showing him something or if he is giving something to her. She is all virginal innocence, and his smile can be interpreted as paternalistic but also enchanted. The gaze of all other participants is focused on this interaction, the spontaneity of which I cannot determine.

Why was this series of photographs, which has no obvious relation to the construction of the road taken, catalogued, and archived? What insights can we derive from this concerning U.S.-Latin American exchanges and the broader significance of the PAHW and its documentation?

The photograph seems to rest on and reproduce long-standing conventions of gendered narratives of Pan-American power relations, with the United States depicted as masculine: powerful, modern, technological; and Latin America portrayed as feminine, associated with nature rather than culture. At the same time, the women who are returning Morton's gaze seems to undermine this convention. Most photographs created by the BPR depict the point of view of the photographer, often a U.S. male, gazing at the local surroundings, whether human or physical, i.e., gazing *at* Central America. Here we get a rare glimpse into the making of this gaze through the presence of the photographer in one of the frames. However, this photograph also depicts local women looking back *at* U.S. Americans, whether it is for financial gain, or simple joy.

In planning, constructing, and financing the PAHW, the United States aspired to make Central America into a space under its control. The U.S. men who held cameras and directed them at the local population as though they were animals in a safari played a crucial role in this enterprise, just as the scientists who accompanied eighteenth-century European explorers did (Pratt: 2008). Yet, some of these photographs carry within them a small spark of subversion. The images of the men and women interacting by the riverbanks display a localized, temporary reversal of power relations. The women are in their local surroundings, while the U.S. men are guests who have both literally and figuratively divested themselves of their symbolic power. This generates an alternative visuality in which the local women gaze at the foreign men. The photograph is also

unique in the BPR corpuses in that it presents an encounter between U.S. men and local women in an *apparently* unchoreographed context, as opposed, for example, to the more common images of dancers in traditional costumes in opening ceremonies. Revealed is an enchantment with the local women and the fantasy of harmonious relations with the local people in their natural environment. Ultimately, however, like Gabriel García Márquez's yellow train that was to bring "so many ambiguities and certainties […] so many changes, calamities and feelings of nostalgia" (2006, 239), the PAHW –which succeeded the train as a transportation utopia that would connect the Americas (Salvatore: 2006)– brought with it so many washing machines and other aspects of modern life that it changed the lives of the women in the river and the men on the bridge forever. In this respect BPR photographs also serve as a form of salvage photography, documenting bygone practices and lifestyles (Hight and Sampson: 2002, 10).

Conclusion

In this short text, I elaborated on the significance of photography for the PAHW enterprise, as a tool for documentation and control through the creation of an imperial visuality. I chose to do so, however, not through the analysis of laudatory photographs of complicated engineering feats or spectacular views of the road, but rather through the images of Central American washerwomen and policemen engaged in everyday tasks that were taken by BPR photographers. These images, I suggest, capture the essence of the PAHW that went far beyond a transnational transportation infrastructure. They enable us to grasp that the road was not only a monumental material accomplishment but also the extent to which its influence expanded outwards to everything in its proximity, as it affected lifestyles as well as perceptions of masculinity and femininity, nature and culture, and produced a longing nostalgia for the things that would eventually vanish in its wake. Yet, alongside with the creation of imperial visuality, BPR images also incorporates ordinary Central American women and men within the PAHW enterprise, sowing the seeds of subversion with regard to the imperialistic documentation project.

Note

This research is supported by the Israel Science research grant 1868/22.
I would like to express my gratitude to the staff at the Still Picture Reading Room at the

National Archive in College Park, MD, for their valuable assistance.

Bibliography

Castleberry, May. 2003. "Introduction: The New World's Old World." In *The New World's Old World: Photographic Views of Ancient America*, edited by Castleberry, 3–31. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Coleman, Kevin. 2016. *A Camera in the Garden of Eden: The Self-Forging of a Banana Republic*. Austin: University of Texas Press.

de Grazia, Victoria. 2005. *Irresistible Empire*: *America's Advance Through 20th-Century Europe*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Edwards, Elizabeth, and James Scorer. 2017. "Visualizing Traces of the Past in Latin America." Journal of Latin American Cultural Studies, 26(2): 131-139. doi: 10.1080/13569325.2017.1309314.

Ficek, Rosa E. 2014. "The Pan American Highway: An Ethnography of Latin American Integration," PhD Dissertation, The University of California, San Cruz.

García Márquez, Gabriel. 2006. *One Hundred Years of Solitude*. New York: Harpers.

Gruel Sándeza Victor M. 2017. "The Opening of the Pan American Highway: Tourism and Stereotypes between Mexico and the United States." Estudios Fronterizos 18(36): 126-50. doi: 10.21670/ref.2017.36.a06.

Hight, Eleanor and Gary D. Sampson. 2002. 'Introduction: Photography, "Race", and PostColonial Theory Hight, Eleanor and Gary D. Sampson. 2002. 'Introduction: Photography, "Race", and Post-Colonial Theory', *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. Edited by Hight and Sampson. London: Routledge.

Mirzoeff, Nicolas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.

Pike, Fredrick B. 1992. *United States and Latin America*: *Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*. Austin: University of Texas Press.

Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2nd ed. London: Routledge.

Rutkow, Eric. 2019. *The Longest Line on the Map: The United States, The Pan American Highway and the Quest to Link the Americas*. New York: Scribner.

Salvatore, Ricardo D. 2006. "Imperial Mechanics: South America's Hemispheric

Integration in the Machine Age." American Quarterly 58(3): 662–91. https://www.jstor.org/stable/i40002960.

Salvatore, Ricardo D. 1998. The Enterprise of Knowledge: Representational Machines of Informal Empire. In *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations.* Edited by Gilian M. Joseph, Catherine LeGrand and Ricardo D. Salvatore, 69-105. Durham: Duke University Press.

Shragai, Atalia. Forthcoming. "A Portrait of Imagined Hemispheric Power Relations: Contested Visualities in Archival Photographs of the Pan-American Highway". Journal of Latin American Cultural Studies.

Taskin, Dicle. 2022. "Good Neighbors and Automovilistas Imaginaries of Hemispheric Travel along the Pan American Highway 1936-1942" in *The Routledge Handbook of Infrastructure Design*, edited by Joseph Heathcote, 234-243. London: Routledge.

Fragmentación y totalidad en la estructura de *Los detectives salvajes* y *2666*, de Roberto Bolaño

MYRNA SOLOTOREVSKY[1]

Resumen: Pretendo examinar el funcionamiento de dos procedimientos opuestos: fragmentación y totalidad, en las meganovelas de Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes y 2666*. Postulo que la aplicación de dicha oposición permitirá una más rica comprensión de las novelas señaladas.

Palabras clave: Fragmentación, totalidad, Bolaño, *Los detectives salvajes*, *2666*

1 Universidad Hebrea de Jerusalén

Estimo que la oposición fragmentación/totalidad es abarcadora y significativa, capaz de de mostrar semejanzas, identidades y diferencias.

La estructura tiene para Roberto Bolaño importancia como necesaria y determinante respecto de la configuración de la obra literaria. Él ha afirmado: "Cada vez que empiezo a escribir una novela, tengo la estructura muy elaborada" (Soto y Bravo: 2006, 50). "De hecho, cuando imagino un cuento o una novela o una pieza teatral, lo que sea, menos tal vez un poema, el primer escollo, el primer problema a resolver es el de la estructura". (Swinburn: 2006, 74)

Me es, por consiguiente, de especial interés, estudiar el despliegue y juego de esos dos procedimientos, "fragmentación" y "totalidad", en la estructura –o estructuración– de las dos novelas propuestas: *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004).

He escogido las dos meganovelas de Bolaño, las cuales son muy diferentes desde el punto de vista de la trama que en ellas se desarrolla (código proairético) y pretendo mostrar cómo, no obstante ello, fragmentación y totalidad guardan en ambas analogía estructural.

Remitiendo a un nivel muy básico cabe destacar que ambas novelas están compuestas fragmentariamente. *Los detectives salvajes* está constituida por tres secciones, designadas mediante los números I, II y III; la sección II, que es la más extensa, consta de 26 subsecciones. *2666* **pone de manifiesto la fragmentariedad** llamando "partes" a cada una de las cinco secciones que la constituyen.

Los detectives salvajes está constituida estructuralmente por un marco, que corresponde a la parte I y a la parte III, siendo la parte II, el cuerpo del texto, lo enmarcado.

La primera sección de *Los detectives salvajes*, denominada "Mexicanos perdidos en México (1975)" tiene la forma de un diario de vida, cuyo autor es un joven de diecisiete años, Juan García Madero; dicho diario abarca desde el 2 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 1975 y se desarrolla en perfecta continuidad día tras día.

Llevado por una profunda inclinación, García Madero se inscribe en un taller de poesía en la Facultad de Filosofía y Letras y allí se produce un contacto que conducirá a un futuro desplazamiento –procedimiento este: contacto>desplazamiento, que aparecerá en las dos novelas de Bolaño–: "y de esa manera conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse." (Bolaño: 1998, 13). Son individualizados dos poetas real visceralistas, Ulises Lima y Arturo Belano; estos acogen a Juan García Madero como miembro de su "pandilla" (*ibidem*, 17).

Son introducidos en el texto un número de autores real visceralistas, con lo que el

mundo configurado comienza a expandirse:

> Encontré a los real visceralistas [...] Todos los real visceralistas me dieron sus respectivas direcciones y yo a todos les di la mía. Las reuniones se celebran en el café Quito, en Bucareli, un poco más arriba del Encrucijada, y en la casa de María Font, en la colonia Condesa, o en la casa de la pintora Catalina O' Hará, en la colonia Coyoacán. (*ibidem*, 23)

Un real visceralista, que pertenece ambiguamente al movimiento, Pancho Rodríguez, lleva a García Madero a la casa de las hermanas Font. María Font le presenta a Lupe; esta es una prostituta, amiga de María, quien es amenazada por su padrote, Alberto, por querer dejar de trabajar para él por las tardes para dedicar ese tiempo a estudiar danza contemporánea.

Durante este período, García Madero escribe, lee y ejercita su sexo: "Todo el día deprimido, pero escribiendo y leyendo como una locomotora" (*ibidem*, 97). "Leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día" (*ibidem,* 104).

Su exacerbación sexual se manifiesta en el siguiente momento que configura una suerte de danza sexual, en la que prima cuantitativamente el proxeneta, Alberto:

> Y también me imaginé a María haciendo el amor con Alberto. Y a Alberto dándole palmadas en las nalgas a María. Y a Angélica haciendo el amor con Pancho Rodríguez (¡ex real visceralista, gracias a Dios!). Y a María haciendo el amor con Piel Divina. Y a Alberto haciendo el amor con Angélica y María. Y a Alberto haciendo el amor con Catalina O' Hara. Y a Alberto haciendo el amor con Quim Font. Y en el segundo postrero, como dice el poeta, imaginé finalmente a Alberto avanzando sobre una alfombra de cuerpos manchados de semen (un semen cuya densidad y color engañaban a la vista pues parecía sangre y mierda) hacia la colina en la cual yo estaba quieto como una estatua. (*ibidem,* 99-100)

La primera sección del libro finaliza el 31 de diciembre de 1975; García Madero se encuentra con otros visitantes, entre ellos Lupe, en casa de Quim. La casa está cercada por el proxeneta de Lupe, quien se encuentra en su auto junto a un policía, amigo. Finalmente, Arturo Belano, Ulises Lima, Lupe y García Madero logran huir en el Impala de Quim. La última frase de la sección: "y nos perdíamos en dirección al norte del DF" (*ibidem*, 137)

nos conecta **circularmente** con el título de la misma: "Mexicanos perdidos en México", solo que Arturo Belano no es mexicano, sino chileno; se hace referencia a él así: "el chileno no aparece desde hace días" (*ibidem*, 100). El círculo resulta de este modo incompleto, hay un hueco en su trayectoria y la totalidad es vulnerada.

Juan García Madero y Lupe se pierden definitivamente en los desiertos de Sonora en la parte tercera; se pierden también en el cuerpo del texto, la parte enmarcada, pues allí Lupe no aparece y García Madero es solo mencionado una vez y ello mediante una pregunta a un supuesto especialista en el real visceralismo, pregunta cuya respuesta conduce a una negación de su persona: "¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo" (*ibidem*, 551).

Es interesante destacar que el texto prefigura este literal perderse de García Madero en el desierto, mediante la expresión del deseo del personaje: "aunque con todas mis fuerzas quería huir, bajar corriendo por la ladera contraria y perderme en el desierto" (*ibidem*, 100).

La primera sección nos ha conducido desde una unidad, García Madero, hasta una pluralidad: los personajes con los que García Madero se (nos) pone en contacto, los que serán captados desde la perspectiva de este. La segunda sección crea el efecto, de una explosión polifónica provocadora en alto grado de espesor escritural, construida a base de monólogos, la que se desarrolla temporalmente desde 1976 hasta 1996, habiendo un total de 26 capítulos, cada uno con distinto número de monólogos. El lector experimenta intensamente el cambio desde una única perspectiva hasta la pluralidad de registros de voces en la parte II. A través de esta sucesión de perspectivas se va construyendo la trama y se va diseñando un mundo.

La sucesión de monólogos permite un avance temporal; pero hay un monólogo que se encuentra anclado en el tiempo: 1976; es este el monólogo de Amadeo Salvatierra, presente en la mayor parte de los capítulos. Amadeo es visitado por Belano y Lima, quienes buscan a Cesárea Tinajero, una singular poeta que ha escrito un solo poema, y por el incentivo de encontrarla llegan a Sonora.

Un monólogo de Amadeo Salvatierra inicia la parte segunda y un monólogo de Amadeo Salvatierra finaliza dicha parte, otorgándole a esta sección una **configuración circular**, análoga a la **configuración circular** de la novela (marco – narración enmarcada – marco).

En la segunda parte no hay monólogo alguno a cargo de Belano o de Lima, es decir, estos no se manifiestan directamente, pero los monologantes aluden continuamente

a ellos o a uno de ellos, los que así son vistos desde perspectivas distintas.

El título de la parte tercera: "Los desiertos de Sonora" remite con claridad al espacio en el que se desarrolla la acción.

2666 no se inicia con una unidad, constituida por un personaje, como sucede en *Los detectives salvajes*, sino con cuatro personajes, los críticos literarios: el francés Jean–Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la inglesa Liz Norton. Estos personajes se unen mediante un propósito común: encontrar al afamado escritor alemán Benno von Archimboldi, del cual casi nada se sabe.

La novela está construida como una pentalogía; las cinco partes, así llamadas, que la constituyen son: "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate", "La parte de los crímenes", "La parte de Archimboldi". A partir de esta configuración y del desplazamiento espacial y temporal que ella implica se desarrolla la trama e irrumpe el espesor escritural.

La obra es una especie de rompecabezas y recién al llegar a la última parte, el lector descubre, para su sorpresa, cuál es la relación diegética entre esas cinco partes. En ese momento el texto adquiere una configuración de *ouroboros*: la serpiente alada con rasgos de dragón que devora continuamente su propia cola, formando de esta manera un **círculo**. Adquiere importancia la alternancia de secuencias que destruye la linealidad del *sujet.*

La conexión entre las partes se da mediante la siguiente estrategia, que es una actualización del procedimiento ya señalado de contacto>desplazamiento:

En su búsqueda de Archimboldi, tres de los críticos: Espinoza, Pelletier y Norton llegan al estado de Sonora en México y se ponen en contacto con el rector de la Universidad de Santa Teresa; este les envía una nota en la cual "les hablaba de un tal profesor Amalfitano, experto en Benno von Archimboldi, el cual diligentemente se presentaría en el hotel aquella misma tarde para ayudarlos en todo lo posible." (Bolaño: 2004, 150 y s.). Esta introducción de Amalfitano, como "un tal profesor" es minimizadora del personaje y ello se intensifica al señalarse cuál fue la primera impresión que los críticos tuvieron de él: "ella fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar" (*ibidem,* 152). Semántica y estructuralmente el personaje crece y pasa a denominar y a apropiarse de la segunda parte: "La parte de Amalfitano".

La parte de Fate emerge como una parte independiente; Fate no ha sido antes mencionado en la novela; es un periodista afroamericano, que escribe sobre temas políticos y sociales, a quien se le solicita ir a México, a Santa Teresa, a hacer la crónica de un combate de box; pero quien llega a interesarse en el tema del asesinato de mujeres.

La conexión con la Parte de Amalfitano se da a través de Rosa, la hija de Amalfitano, quien aparece presentada como "una mujer joven extremadamente guapa, llamada Rosa Amalfitano (*ibidem*, 391). Esta atrae de inmediato a Fate: "Rosa Amalfitano sonrió. Fate pensó que sonreía como una diosa" (*ibidem*, 393); "Fate miró los labios de Rosa Amalfitano mientras traducía. Se sintió feliz de estar allí" (*ibidem*, 394).

Amalfitano, atemorizado por los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, pide a Fate que saque de allí a su hija: "–¿Puede usted sacarla a los Estados Unidos y luego acompañarla a un aeropuerto y ponerla en un avión con destino a Barcelona?" (*ibidem*, 609). La respuesta de Fate es afirmativa.

La parte de los crímenes aparece preludiada desde el comienzo de la novela y se hace presente en cada una de las partes:

> De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora. ("La parte de los críticos", *ibidem*, 64)

> En la cafetería le explicaron que la manifestación era para pedir transparencia en las investigaciones sobre las desapariciones y asesinatos de mujeres. ("La parte de Amalfitano", *ibidem*, 272)

> Cuando su jefe de sección se puso al teléfono Fate le explicó lo que estaba sucediendo en Santa Teresa. […] Le habló de los asesinatos de mujeres, de la posibilidad de que todos los crímenes hubieran sido cometidos por una o dos personas, lo que los convertía en los mayores asesinos en serie de la historia. ("La parte de Fate", *ibidem*, 372 y s.)

La parte de los crímenes presenta con un estilo distanciado, forense, la sucesión de crímenes cuyas víctimas son las mujeres:

> La muerta tenía entre quince y diecisiete años […] Había sido violada por vía anal y vaginal y posteriormente estrangulada. (*ibidem*, 530)

> La segunda muerta apareció cerca de un basurero de la colonia Estrella. Había sido violada y estrangulada. (*ibidem*, 566)

> Dos días después de aparecer el cuerpo de la primera víctima de agosto fue encontrado el

> cuerpo de Emilia Escalante Sanjuán, de treintaitrés años, con profusión de hematomas en el tórax y el cuello. El cadáver se halló en el cruce entre Michoacán y General Saavedra, en la colonia Trabajadores. El informe del forense dictamina que la causa de la muerte es estrangulamiento, después de haber sido violada innumerables veces […] Una semana después apareció el cuerpo de Estrella Ruiz Sandoval de diecisiete años […]. Había sido violada y estrangulada. (*ibidem*, 576)

> En los primeros días de setiembre apareció el cuerpo de una desconocida, a la que luego se identificaría como Marisa Hernández Silva, de diecisiete años […] Según el dictamen forense había sido violada y estrangulada. Uno de los pechos estaba casi completamente cercenado y en el otro faltaba el pezón, que había sido arrancado a mordidas. (*ibidem*, 580)

Bolaño leyó asiduamente el texto de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002), que en un lenguaje real, de crónica, describe lo que ocurre en Ciudad Juárez, referente pseudo-real de Santa Teresa, y son provocadoras de sorpresa las correspondencias entre lo configurado en la novela y sus referentes pseudo-reales.

Las descripciones de femicidios presentadas en *Huesos en el desierto* son imitadas en *2666*. Véanse, como ejemplo, las siguientes descripciones del primer texto:

> Las muertas estaban semidesnudas, boca abajo y estranguladas. Vestían ropa análoga: playera y pantalones vaqueros. Eran delgadas, de piel morena y cabellos largos. (*ibidem*, 15)

> La autopsia reveló que aquella adolescente murió el 19 de febrero. Fue violada, torturada, mutilada y estrangulada. Su cuerpo estaba semidesnudo y envuelto en una cobija. (*ibidem*, 235)

Se hace necesario para los habitantes de Sonora, encontrar un causante de los crímenes, un asesino múltiple y ese rol es adjudicado a un extranjero, que se caracteriza por ser extremadamente alto y muy rubio, Klaus Haas, ciudadano norteamericano de cuarenta años. La muchacha que pretende caracterizarlo se refiere a él así: "un tipo muy alto, pero de verdad muy alto, mucho más que usted […] Alto y güero" (*ibidem*, 588).

El sema de altura vincula a Klaus Haas y Archimboldi. Klaus Haas piensa que un

gigante vendrá a liberarlo: "hablaba de un gigante, un amigo suyo, probablemente, que iba a rescatarlo y a matar a todos los que lo habían jodido" (*ibidem*, 603). Archimboldi (pseudónimo de Hans Reiter), instado por su hermana, madre de Klaus Haas, se dirige a Sonora para auxiliar a su sobrino. Se crea así un puente entre la parte de los crímenes y la última parte del texto, la parte de Archimboldi, la que remite a la primera parte, configurándose la totalidad.

El personaje que une la parte primera y la quinta es la señora Bubis con quien se encuentran Pelletier y Espinoza:

> En efecto, era Fallada, les dijo la señora Bubis, vestida con una blusa blanca y una falda negra. Al darse la vuelta, Pelletier y Espinoza encontraron a una mujer mayor, con una figura similar, según confesaría Pelletier mucho después, a Marlene Dietrich, una mujer que a pesar de los años conservaba intacta su determinación, una mujer que no se aferraba a los bordes del abismo sino que caía al abismo con curiosidad y elegancia. Una mujer que caía al abismo sentada. (*ibidem*, 43 y s.)

La señora Bubis, nos enteramos en la última parte, es la gozadora, hedonista, baronesa Von Zumpe; su matrimonio con Bubis resulta "deliciosamente inverosímil", al servicio de las necesidades de la historia o de la estructura de la novela. **Pero hay quiebres en esa totalidad o circularidad**: en la primera parte los críticos están unidos por su deseo de conocer a Archimboldi y este deseo nunca se cumplirá, eso aunque tres críticos llegan a Santa Teresa; ellos tienen una conciencia irónica de esta imposibilidad:

> –Créeme –dijo Pelletier con una voz muy suave, como la brisa que soplaba en ese instante y que impregnaba todo con un aroma de flores–, sé que Archimboldi está aquí.
> –¿En dónde? –dijo Espinoza.
> –En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores.
> –¿Y por qué no lo hemos hallado? –dijo Espinoza. […]
> –Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. […]
> –Archimboldi está aquí –dijo Pelletier–, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (*ibidem*, 207)

Otro **quiebre de la completitud** está constituido en ambas novelas por culminar

ellas con un final abierto. En *2666,* Archimboldi se dirige a Santa Teresa y el texto finaliza cuando dicho personaje sale de un parque en Hamburgo y a la mañana siguiente se marcha a México. No se sabe qué influjo podrá él tener sobre la situación de su sobrino. Por lo que respecta a *Los detectives salvajes,* la imagen última y culminante del texto es la imagen gráfica del marco de una ventana, configurado con pequeñas líneas espaciadas y precedido por una interrogante que queda irresuelta: "¿Qué hay detrás de la ventana?" (Bolaño: 1998, 609). Sería esta una máxima ruptura de la clausura del círculo, dándose aquí el inacabamiento de infinitas posibilidades.

La aplicación de la oposición fragmentación vs. totalidad ha permitido una comparación significativa de las dos meganovelas estudiadas. Se ha mostrado que no obstante las claras diferencias de ambos textos por lo que respecta a su trama, ellos guardan analogía estructural: ambos están compuestos fragmentariamente; ambos hacen uso del procedimiento contacto>desplazamiento; ambos configuran círculos que resultan incompletos, siendo así la totalidad vulnerada; en ambas novelas se da, como otro quiebre de la completitud, la presencia de un final abierto, el que alcanza un grado mayor en *Los detectives salvajes*.

Bibliografía

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona. Anagrama, 1998.

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Soto, Héctor y Bravo, Matías. "La literatura no se hace sólo de palabras", en *Bolaño por sí mismo*, ed. Andrés Braithwaite. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 49-53.

Swinburn, Daniel. "La novela y el cuento son dos hermanos siameses", en *Bolaño por sí mismo*, ed. Andrés Braithwaite. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 73-78.