



Primavera 1994

Número XIII

Dactylus

REVISTA LITERARIA
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS
UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

Consejo Editorial

Dinora Cardoso León Guillermo Gutiérrez
J. Patrick Duffey Guillermo B. Irizarry Díaz
Verónica Grossi

Consejo de Redacción

Leonor Elías	Anne Freire
Daniel Gier	Ana Gonçalves
Elena Grau-Lleveria	Ellen Mayock
Melanie Nicholson	Adela Pineda
Robert Sitler	Catherine Wall

PUBLICADA
POR LOS ESTUDIANTES GRADUADOS
DEL
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS
UNIVERSIDAD DE TEXAS
AUSTIN, TEXAS

Dactylus

REVISTA LITERARIA
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS
UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

Dactylus se publica una vez al año, por los estudiantes graduados del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Se aceptan obras creativas en español y portugués, y estudios críticos en español, portugués e inglés. Toda colaboración deberá enviarse a:

Dactylus
Department of Spanish and Portuguese
Batts Hall 110
University of Texas at Austin
Austin, TX 78712-1155
FAX (512) 471-8073

Los manuscritos deberán ajustarse al formato de la última edición del *MLA Style Sheet*. Los autores de prosa creativa y de artículos deben mandar dos copias impresas del trabajo, y una copia electrónica en disco 3.5, formato Macintosh. Ni los manuscritos ni los discos se devolverán. Cualquier número de la revista puede ser solicitado a la dirección arriba mencionada, por el precio de US \$4.00, y US \$6.00 fuera de los Estados Unidos.

Portada: "Con las alas en la memoria" (óleo sobre tela)
GABRIEL CONTI. Diseño de Dinora Cardoso.

INDICE

Presentación.....	1
Dedicatoria.....	3
Recordando a Luis Arocena: palabras dichas en la ocasión de sus funerales.....	5
<i>George D. Schade</i>	
Marcel Bataillon: Humanismo y magisterio.....	9
<i>Luis A. Arocena</i>	
El otro Montevideo.....	19
<i>Ida Vitale</i>	
A Safo: dos fragmentos.....	24
<i>Miguel González-Gerth</i>	
Entre fronteras: entrevista con Sabina Berman.	29
<i>Lydia M. Gil</i>	
Paradoja.....	37
Algo.....	38
<i>Raúl Bañuelos</i>	
Fiammetta, Calisto y Melibea: el concepto de amante genérico en <i>La Celestina</i>.....	39
<i>Ma. Teresa Sanhueza</i>	
Luz de agua.....	58
<i>León Guillermo Gutiérrez</i>	

Pablos como travestí: vestimentas, disfraces, encubrimiento y movilidad social en <i>El</i> <i>Buscón</i>	60
<i>Lázaro Lima</i>	
Siluetas nocturnas.....	78
<i>Miguel Ángel Guzmán</i>	
La última noche de Ismena.....	80
<i>Corina Rosenman</i>	
Sensaciones.....	84
Ilusión del día.....	85
<i>Verónica Grossi</i>	
El montaje en las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: <i>La Malhora</i> , <i>El desquite</i> y <i>La</i> <i>Luciérnaga</i>	86
<i>J. Patrick Duffey</i>	
Nocturno.....	99
Vuelta al cero II.....	100
Hora cero.....	101
<i>Alberto Martínez</i>	
El discurso esquizofrénico en <i>El apando</i> de José Revueltas.....	102
<i>Guillermo B. Irizarry Díaz</i>	
Ni Dios.....	114
<i>Miguel Manay</i>	
Datos Biográficos.....	116

ESTA nueva edición de la revista busca ensanchar los horizontes de comunicación entre diferentes y distantes grupos culturales interesados en el quehacer crítico y literario en nuestra lengua. Tenemos la fortuna de que nuestra comunicación haya alcanzado las diversas regiones del continente americano y europeo. Queremos continuar ampliando este diálogo cultural que enriquece y justifica nuestra labor editorial: nuestra destinada vocación por la re-producción de la escritura creadora, del pensamiento crítico y cuestionador. El producto impreso queda como huella provisional abierta a futuras reescrituras, a futuros diálogos. Agradecemos la respuesta obtenida por un sinnúmero de colaboradores y lectores apasionados por la indeleble presencia que es la palabra. En especial queremos reconocer la generosa participación de Raúl Bañuelos, Gabriel Conti, Miguel González-Gerth, George Schade e Ida Vitale. Ofrecemos estas páginas al ojo solitario de la mirada, al deseo que movimienta el incesante parpadeo de signos. Palabras: alas de tinta, puentes frágiles y cristalinos entre las soledades.

EL CONSEJO EDITORIAL

In memoriam

Don Luis A. Arocena

(1914-1993)

*Recordando a Luis Arocena: palabras dichas
en la ocasión de sus funerales*

*George D. Schade
The University of Texas at Austin*

LE conocí hace treinta años cuando vino aquí por primera vez como Visiting Professor. Siempre enjuto, ceremonioso, distinguido. Para mí nunca cambió físicamente. El y su pájaro azul--el Volkswagen que le conocí toda la vida--eran la nota de estabilidad en un mundo en que todo cambia o se cambia. Pero esto sólo en la apariencia, porque yo vi su evolución desde cerca: sus clases fueron de la clase magistral al diálogo abierto con los estudiantes. El me escribía en una carta del año 72, "A todo termina uno por acomodarse, que para eso se es argentino--el aguante y el acomodo son virtudes esenciales de la argentinidad". Lo que él llamaba la argentinidad era la capacidad de sobrevivencia. Al llegar a Buenos Aires en uno de sus viajes, me escribía, "Aquí me tiene usted sobreviviendo felizmente a las circunstancias físicas del retorno".

Pero, aquí o allí, Luis tenía siempre dos pilares macizos en que apoyarse: la familia y su despacho. Al llegar a la Argentina en otro de sus viajes escribe: "ha

contribuido a la empresa de la readaptación el estado del clan. Encontré a todos bien, saludables y animosos. Los chicos más crecidos, los jóvenes más maduros, y los maduros... un poco más maduros. La ley de la vida se cumple aquí puntualmente". Luego, cuando los chicos crecieron, se quedaron allí y otros acá y así él y Amalia tuvieron desde ese momento dos patrias, dos pagos, dos querencias.

El otro pilar, su despacho: el de Buenos Aires era su santuario. Al entrar a su magnífica biblioteca uno se siente invadido por una especie de reverencia como la que se siente al entrar a un templo. Todo estaba minuciosamente organizado. Y el de aquí, en Batts Hall, como todos sabemos, era su lugar de meditaciones, estudios y trabajo, y claro, la botella de Scotch de Buenos Aires aquí estaba reemplazada por la taza de té.

Y siguiendo con aquello de que "a todo termina uno por acomodarse", Luis no sólo se acomodó a su vida en Austin, sino que se ajustó lo más que pudo a los muchos cambios de las últimas décadas. Una carta del año 73 la empieza así: "Queridos Jorge y Matilde", y luego dice, "Quizás debiera haber escrito Matilde y Jorge conforme a las imposiciones del movimiento de liberación feminista. Pero ocurre que llevo el viejo chauvinista a flor de piel y la voluntad de predominio varonil se me patentiza al menor descuido". Pero, ahora veinte años más tarde, en una nota escrita así, al descuido, mi nombre da paso al de Matilde, y aún más, hasta se atreve a contar anécdotas *risquées* enfrente de las damas.

La conversación y la amistad eran para él la salsa de la vida. Para cultivarlas, y para darle gusto al diente, se metió de cocinero. Su repertorio iba del puchero criollo

al *poulet à l'orange*: pero su gran especialidad era la paella siempre decorada encima con una gran langosta, la que él desplegaba con grandes aspavientos. En su casa todo debía ser en abundancia: "que no se diga que hay miserias" solía decir mientras llenaba y rellenaba vasos y platos.

Pero la multiplicidad de este hombre no termina allí. También es carpintero y albañil de los buenos. Su casa de Buenos Aires estaba medio diseñada y construida por él. Su habilidad manual la demostró aquí el año pasado cuando se quedó afuera de su oficina, y con un gancho de ropa, después de dos horas, enfermo y cansado como estaba, consiguió de algún modo abrir la puerta.

A don Luis los amigos solíamos llamarlo el maestro; él, lógicamente, tenía sus maestros. Al morir Marcel Bataillon, escribe en una carta fechada en Buenos Aires el 17 de julio de 1977: "Mi devota admiración por este sabio verdadero era discipular. Tiene que creerse si le digo que cada vez que preparaba una clase, consideraba un problema o escribía algo, lo hacía pensando 'esto lo va a oír Bataillon', 'esto lo va a leer Bataillon'". Y yo me pregunto hoy, ¿cuántos de los discípulos de Luis diseminados por Venezuela, Puerto Rico, la Argentina y este país no se preguntarán también, "esto lo va a oír don Luis Arocena". Lo que él escribió para Bataillon es nuestro ahora y seguirá siendo de otros.

Quiero terminar diciendo de él lo que él me dijo en una carta hace algunos años al saber de la muerte de un amigo común: "Yo apreciaba en él su actitud franca, su sentido del humor, su manera de jugar las partidas de la vida sin naipes ocultos en la manga, en fin, su hombría de

bien. Uno sabía bien a qué atenerse con él y eso lo respeto. Así, la convivencia académica y el trato personal resultaban placenteros y limpios".

Con don Luis así fue mi amistad: placentera, limpia y franca. Este amigo grande y bueno no quería dejar estos pagos, pero se los "llevó la luna en cuarto de menguante en abril". Se nos fue este aparcero genial en la conversación y generoso de espíritu. Y se nos fue llevando en el cinto el facón y en las alforjas, en vez de patacones, sus anécdotas. Se nos fue para formar tertulia en otros lares; pero a todos nos dejó mejores por el sólo hecho de haberlo conocido.

Austin, Texas
19 de abril del 1993

Marcel Bataillon: Humanismo y magisterio

Luis A. Arocena

*A la edad de 82 años acaba de
fallecer en París el ilustre
hispanista francés, Marcel
Bataillon.*

CUANDO en 1937 fue publicada la tesis doctoral *Erasmus y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, la crítica no vaciló en considerarla obra de méritos excepcionales. Todo se apreció en ella. Un tema de alto compromiso intelectual había sido abordado con tanto rigor metodológico, con un acopio erudito tan exhaustivo y una concurrencia de saberes esclarecedores de tanto valer, que a lo alcanzado mal pudo regateársele el calificativo de magistral. Como a libro admirable lo reconoció Américo Castro, bello, perfecto --son sus palabras--, como lo pueden ser las obras de la inteligencia, de la exactitud, de la medida. Su autor, Marcel Bataillon, coronaba con él quince años de investigaciones consagradas a desvelar la sutil economía del erasmismo en la espiritualidad española del Renacimiento. Un hecho histórico sobre el cual las preocupaciones de Menéndez Pelayo sobre las heterodoxias ya había vislumbrado su trascendencia, venía a ser puesto ahora de resalto en todas sus prolijas conexiones, profundidad y significación. Bataillon conquistó con esta tesis suya algo más que el doctorado

universitario; accedió por derecho indisputable al rango de los más destacados hispanistas contemporáneos.

Claro está que el estudioso de los fermentos ideológicos que daban a la vida española del siglo XVI toda su riqueza y toda su complejidad no era para ese entonces precisamente un desconocido en el campo de los estudios hispánicos. Tenía publicados ya varios trabajos enjundiosos que testimoniaban la seguridad de sus rumbos intelectuales y el aprovechamiento de las lecciones ejemplares de sus maestros en la Sorbona: Ernest Martinenche y Georges Le Gentil. Y, por modo especial, las indicaciones de Alfred Morel-Fatio, que fue el primero en descubrirle la problemática seductora del humanismo español. Para abordarla --él solía referirse a la mezcla de azar y destino que lo vincularon a ella-- contaba con las ventajas de una sólida cultura clásica adquirida en los años de su formación universitaria. Más aún: recordando cuáles habían sido sus primeras inclinaciones de estudioso, reconocía que nunca habría advertido la importancia del paulinismo erasmiano, si a los veinte años no se lo hubiera revelado el curso de un profesor de griego, más que preocupado por las formas que asumió el tránsito del helenismo al cristianismo.

Fue, sin duda, una fortuna para el hispanismo que Bataillon se incorporara a él con el instrumento de sus saberes humanísticos. Ellos le permitieron que en sus trabajos no se extrañaran ni excluyeran la latitud y la profundidad, la erudición y el interés, el acopio riguroso de los datos y la prestancia formal. Sin semejante dominio de las Humanidades, su historia de la recepción y resonancias del erasmismo en España no hubiera podido ser lo que es: la historia de todo un momento en

la cristianidad occidental, en la que el volumen sorprendente de la información recogida y aprovechada no estorba a la clara arquitectura de una obra impar. Otro rasgo también notable en la personalidad y trabajos de Bataillon podría relacionarse a su familiaridad con las disciplinas humanísticas: sus empeños con el comparativismo literario. Pocos, si acaso alguno, entre los hispanistas contemporáneos pudieron brindar como él pudo y supo hacerlo, perspectivas tan numerosas y ricas a la comprensión de la literatura. Pero su saber de las letras clásicas y modernas, siendo como era tan vasto como riguroso, no se daba como carga externa y en fácil disponibilidad profesional. Quienes lo conocieron y trataron pueden atestiguar en qué medida estaba entrañablemente incorporado a su vida, cómo constituía el núcleo sustantivo de su espiritualidad. Iluminar la índole de un determinado problema literario con los recursos de un perspectivismo aleccionador fue, pues, para Bataillon, algo más que adscripción a las posibilidades de una metodología: venía a ser su íntima manera de sentir y valorar la literatura.

Sobre el comparativismo tal como lo entendió y lo ensayó Bataillon, habría mucho que decir. Baste por ahora destacar que para él, este enfoque metodológico se daba ya distancísimo de antiguos compromisos y mandamientos. Nada tiene que ver, por lo pronto, con el obligado relevamiento de necesidades causales, no atiende a la supuesta economía de inevitables factores externos ni quiere premiarse con la satisfacción de exponer el rigor de cualquier legalidad explicativa. En los años formativos Bataillon experimentó la influencia del bergsonismo filosófico; sus propuestas sobre la

naturaleza de los procesos reales y la forma verdadera de conocerlos, le evitaron las facilidades del positivismo. De otras comodidades, sean las ofrecidas por el relativismo historicista como las exaltadas por la tumultuosa rebelión de las posturas subjetivistas, lo libraron las sugerencias de Husserl, cuya cautelosa fenomenología rescataba las posibilidades de la objetividad. La lectura de la obra de Raymond Aron, *Introducción a la Filosofía de la Historia*, vino a aleccionarlo oportunamente, según lo tiene declarado, acerca de las limitaciones que la objetividad debe admitir en los empeños de las disciplinas históricas. Consintió con él en que "la totalidad histórica no existe en sí, sino para nosotros. Nosotros la componemos con fragmentos recogidos y organizados retrospectivamente por la unidad de nuestro interés o la unidad que prestamos a las épocas o a las culturas". Las más cumplidas reconstrucciones de la historiografía no son en definitiva, otra cosa que composiciones ensayadas y propuestas por la conciencia histórica. Pero de esta apertura inevitable al imperio de la subjetividad, no derivó Bataillon justificativos para la actitud escéptica o autorización para cualquier extravagancia interpretativa. Por lo contrario, la consideró un desafío y un compromiso. Un desafío a la probidad intelectual que debe manifestarse en la selección de los hechos destinados a fundamentar la reconstrucción proyectada, en el establecimiento de conexiones legítimas entre ellos, en la definición y manejo de los conceptos que hacen comprensible el sentido de la estructura elaborada. El compromiso queda contraído con la verdad, cuyas exigencias trascienden, de alguna manera, todas

las formas del relativismo. La obra de Bataillon merece ser considerada en su conjunto como una respuesta ejemplar a aquel desafío y una asunción plena de este compromiso. A la vista de ella, puede afirmarse que el comparativismo es el recurso metódico eficaz con que supo dotar a sus reconstrucciones históricas de todo el mérito de las más cumplidas objetivaciones ideales.

Todas las posturas de la crítica literaria, sin excluir, desde luego, las más audaces entre las hoy día vigentes, merecieron la consideración juiciosa. No le sorprendían, incluso, las que confieren a los textos virtualidades significativas para todo un repertorio de lecturas posibles. Sabía bien en qué medida la ambigüedad suele ser una de las características de las grandes obras literarias y, además, cuánta novedad exegética puede prometer al socorrido recurso proyectar a la totalidad de un texto ambiguo el sentido atribuible a una parte o a un detalle. No han faltado, por cierto, comentaristas que reprocharon a Bataillon el paulinizar excesivamente a Erasmo y erasmizar con exceso a España, incurriendo en tal suerte de sinecdoquismo historiográfico. El reparo resulta a todas luces infundado. Consagrado a un tema de complejísima índole y toda suerte de fronteras imprecisas, su esfuerzo por percibir matices, hacer justicia a las circunstancias peculiares e irreductibles, evitar atribuciones infundadas y no desmesurar hipótesis, es tan constante como ejemplar. No debe olvidarse a este respecto que Bataillon llegó incluso a ponderar como una alta posibilidad de la historia y la crítica literaria el restituir a los textos su sentido original. Sin recaer por ello en un substancialismo demorado, pudo afirmar en su

naturaleza de los procesos reales y la forma verdadera de conocerlos, le evitaron las facilidades del positivismo. De otras comodidades, sean las ofrecidas por el relativismo historicista como las exaltadas por la tumultuosa rebelión de las posturas subjetivistas, lo libraron las sugerencias de Husserl, cuya cautelosa fenomenología rescataba las posibilidades de la objetividad. La lectura de la obra de Raymond Aron, *Introducción a la Filosofía de la Historia*, vino a aleccionarlo oportunamente, según lo tiene declarado, acerca de las limitaciones que la objetividad debe admitir en los empeños de las disciplinas históricas. Consintió con él en que "la totalidad histórica no existe en sí, sino para nosotros. Nosotros la componemos con fragmentos recogidos y organizados retrospectivamente por la unidad de nuestro interés o la unidad que prestamos a las épocas o a las culturas". Las más cumplidas reconstrucciones de la historiografía no son en definitiva, otra cosa que composiciones ensayadas y propuestas por la conciencia histórica. Pero de esta apertura inevitable al imperio de la subjetividad, no derivó Bataillon justificativos para la actitud escéptica o autorización para cualquier extravagancia interpretativa. Por lo contrario, la consideró un desafío y un compromiso. Un desafío a la probidad intelectual que debe manifestarse en la selección de los hechos destinados a fundamentar la reconstrucción proyectada, en el establecimiento de conexiones legítimas entre ellos, en la definición y manejo de los conceptos que hacen comprensible el sentido de la estructura elaborada. El compromiso queda contraído con la verdad, cuyas exigencias trascienden, de alguna manera, todas

las formas del relativismo. La obra de Bataillon merece ser considerada en su conjunto como una respuesta ejemplar a aquel desafío y una asunción plena de este compromiso. A la vista de ella, puede afirmarse que el comparativismo es el recurso metódico eficaz con que supo dotar a sus reconstrucciones históricas de todo el mérito de las más cumplidas objetivaciones ideales.

Todas las posturas de la crítica literaria, sin excluir, desde luego, las más audaces entre las hoy día vigentes, merecieron la consideración juiciosa. No le sorprendían, incluso, las que confieren a los textos virtualidades significativas para todo un repertorio de lecturas posibles. Sabía bien en qué medida la ambigüedad suele ser una de las características de las grandes obras literarias y, además, cuánta novedad exegética puede prometer al socorrido recurso proyectar a la totalidad de un texto ambiguo el sentido atribuible a una parte o a un detalle. No han faltado, por cierto, comentaristas que reprocharon a Bataillon el paulinizar excesivamente a Erasmo y erasmizar con exceso a España, incurriendo en tal suerte de sinecdoquismo historiográfico. El reparo resulta a todas luces infundado. Consagrado a un tema de complejísima índole y toda suerte de fronteras imprecisas, su esfuerzo por percibir matices, hacer justicia a las circunstancias peculiares e irreductibles, evitar atribuciones infundadas y no desmesurar hipótesis, es tan constante como ejemplar. No debe olvidarse a este respecto que Bataillon llegó incluso a ponderar como una alta posibilidad de la historia y la crítica literaria el restituir a los textos su sentido original. Sin recaer por ello en un substancialismo demorado, pudo afirmar en su

Defensa e ilustración del sentido literal: "Es nuestro punto de honra y nuestra satisfacción de humanistas el poder volver al texto tal cual él ha salido de las manos de un autor; de poder fraternizar, en cierta medida, con el autor que escribe y con el lector para quien escribió". Esta posibilidad de descubrir o recuperar el propósito inicial cifrado de la obra literaria no fue en él sólo recomendación y programa para la actividad crítica: constituyó uno de los propósitos más constantes de sus intereses e investigaciones.

María Rosa Lida, en *La originalidad artística de La Celestina*, indica cómo la atención prestada en "nuestros días a lo estructural antes que a lo histórico, la boga de la antropología y el psicoanálisis, la afición al símbolo y a la alegoría reflejada en las artes contemporáneas, han determinado a su vez en la crítica literaria la reacción contra el realismo psicológico y el rechazo de la interpretación de los personajes dramáticos como caracteres, a favor de su interpretación como alegorías teológicas, como actitudes emanadas de cada situación, o como esquematizaciones didácticas". Y en Bataillon reconoce precisamente nuestra gran hispanista a uno de los brillantes expositores de semejante orientación rectificadora. Acababa éste, en efecto, de sustentar un curso en el Colegio de Francia sobre el libro clásico más problemático de la literatura española y publicado el fruto de sus investigaciones en *La Celestina según Fernando de Rojas* (1961). Como el título del libro lo anticipa se trata en él de leer la tragicomedia de Calisto y Melibea poniendo en claro la intención de su autor; lo que él quiso en verdad significar a los lectores de su tiempo y de su medio. Y este Fernando de Rojas, que

tenía plena conciencia de escribir una obra escabrosa y sería al mismo tiempo, habría quedado estupefacto, dice Bataillon, "de habérsele dicho que un día se lo tendría por sospechoso de haber disimulado bajo protestas de moralidad, la tentativa de un arte nuevo, enamorado de la naturaleza u obsedido por la existencia anhelosa de confirmarse más allá del bien y del mal". Porque lo que él quiso proponer con deliberado designio y uso de adecuados medios formales, fue una ejemplaridad moralizante: componer una obra didáctica por la que sus lectores quedaran advertidos sobre los extremos a que puede conducir el desborde de la pasión amorosa, la agencia de alcahuetas aprovechadas y el empleo de servidores desleales. La cuidadosa exploración del sentido literal y finos análisis de elementos tanto internos como externos, permitieron a Bataillon estimar en *La Celestina* los orígenes de un género nuevo, peculiar en contenidos y estructura, con encomienda moralizadora y, en todo caso, destinado a promover una larga descendencia literaria.

Su preocupación constante por la recta inteligencia de los textos en su debida circunstancia y semántica original, lo inclinó también a un tipo muy especial de investigaciones: aclarar discutibles paternidades y descubrir supercherías literarias. Resultan particularmente valiosos en este campo, sus estudios sobre el *Viaje a Turquía*, atribuido sin mayor juicio a Cristóbal de Villalón, "padre putativo --como él dice-- de todos los diálogos huérfanos dejados por el humanismo español de mediados de siglo". Bataillon no sólo rescata para este libro --él cree que debió intitularse *Peregrinos de Pedro de Urdemalas*-- su carácter de auténtica creación

literaria y "obra maestra de la literatura a la vez seria y de pasatiempo que España debe a sus humanistas erasmianos", sino que con solidísimo fundamento, adjudica su autoría al doctor Andrés Laguna, médico y escritor renacentista, hombre de libros y a la vez de cordiales experiencias mundanas, espíritu amable, "digno de admiración y amistad". Como contribución al desvelo de v imposturas literarias baste aquí recordar sus advertencias sobre las mentidas afirmaciones del cronista Pedro Gutiérrez de Santa Clara, en el texto de su *Historia de las guerras civiles del Perú, 1544-1548*.

Una simple inspección de su nutrida bibliografía basta para advertir que Bataillon no ha dejado ninguno de los grandes temas del hispanismo sin su debida consideración, sin su tratamiento siempre juicioso, preciso, original. Mal podía por ello resultarle extraño, al eminente tratadista de la experiencia cultural del siglo XVI uno de sus hechos de más notoria trascendencia: la revelación del *Nuevo Mundo*. Pronto advirtió en qué medida podía resultar incompleta la historia del humanismo español si se ignoraran sus proyecciones en América tan incompleta como vendría a ser, sin duda, la historia del humanismo europeo si se prescindiera en absoluto de todo lo que significó para él la insólita "invención de las Indias". En la crónica indiana, testimonio caudaloso de una experiencia humana de un valor y un interés difíciles de exagerar, Bataillon encontró problemas cuyo atractivo lo comprometieron para siempre. Por razones obvias, la personalidad del padre Las Casas, plantada desafiante en el centro de las más agrias y apasionadas polémicas del siglo XVI hispanoamericano, fue objeto de su preocupación más

acendrada. Los trabajos que consagró al militante procurador de los indios, reunidos luego bajo el título de *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas* (1965) son un modelo de crítica histórica, de equilibrio, de aprecio que no se extralimitan urgidos por el encono o la admiración. Las observaciones que formula a un deplorable libro antilascasiano del maestro de los maestros del hispanismo, muestran con cuánta delicadeza Bataillon podía conciliar los dictados del respeto, del reconocimiento y de la gratitud, con la exigencia de la verdad. "Hay una gracia--viene a decir--para el hombre ilustre que repudia, a tuertas y a derechas, las opiniones recibidas. Y es que sus pareceres particulares tienen derecho a ser refutados más a fondo que las ideas semejantes lanzadas con menos autoridad. Por ello, a fin de cuentas, los estudiosos lascasianos, que desde hace más de veinte años están en pleno auge, se enriquecerán más todavía con la larga serie de discusiones, búsquedas y análisis que provocará inevitablemente un libro firmado Menéndez Pidal".

Los años no habían disminuido en nada la vigilia intelectual de Bataillon, ni amenguado su curiosidad por las ocurrencias de un mundo ante las cuales se sentía algo más comprometido que un mero espectador. Y, en todo caso, muy poco su capacidad de trabajo. Retirado de sus obligaciones para con la más alta cátedra de Francia, continuó infatigablemente las tareas del investigador. Sus actuales esfuerzos los dedicaba a preparar una nueva edición de su obra fundamental, aumentándola y poniéndola al día para hacerla definitiva. Esperamos que la muerte no lo haya sorprendido sin

haber logrado dar término a una empresa en la que cifraba sus nobles afanes de siempre.

Muere Bataillon y deja en el ámbito de los estudios hispánicos, a la par que una obra perdurable, un puesto vacío de difícil reemplazo. Pero deja también algo más, algo que recordarán para siempre sus amigos, sus colegas, sus discípulos, todos, en fin, cuantos tuvieron ocasión de encontrarlo en el curso de los años y en los azares de la vida: la imagen del hombre que supo ser. No podrá menos que acudir a la evocación amistosa esa su digna figura espigada, todo señorío, toda pulcritud; su ademán exacto, su gesto comedido, la finura de unas normas que eran fiel trasunto de la elegancia de su mundo interior. En él la inteligencia vivaz no necesitó ser agresiva, ni su sabiduría, ostentosa, ni el severo magisterio, distanciador. Es difícil imaginar un espíritu más equilibrado, una apertura hacia la comunicación más generosa, una gentileza de alcurnia tan cordial. El humanismo no fue para su vida ni un adorno retórico ni un problema de mera índole y cantidad de *conocimiento*. Fue, ante todo, una manera de concebir al mundo, y consecuentemente, un imperativo ético. Estaba convencido de que en los tiempos azorantes que nos toca vivir a él le corresponderá en el futuro decir la última palabra. El humanismo, afirmaba, ayudará "al mundo a resolver los verdaderos problemas, a ahuyentar las pasiones, las querellas metafísicas y todos los aterrorizadores fantasmas que esconden a los hombres su fraternidad profunda". Tal era su fe y su esperanza.

[Artículo publicado en *La Nación*
(Buenos Aires), 28 de agosto de 1977.]

El otro Montevideo

Ida Vitale

Lanzar as barcas do Mar-
De névoa, en ruma de incerto
-Pra mim o longe é mais perto
Do que o presente lugar.

Mario de Sá-Carneiro

ME someto hace años, por amor a Montevideo, a la creación de una ciudad mágica y tormentosa, establecida entre aguas y vientos, que bien podría llamarse con ese mismo nombre creado, discutido, extraño: Montevideo.

Los nombres reciben a veces un aura envolvente desde las ciudades que ellos designan. En otras ocasiones la sonoridad de unas pocas sílabas teúrgicas levanta en vuelo partículas de lo que nombra y las fija para siempre en la más receptiva de las sustancias, en la memoria del que detesta *el juego pesado de la realidad*. Así para mí Basora, Upsala, Urgel y, para algunos, Montevideo. El mundo se agravia ante duplicaciones que considera inútiles y entonces los que hemos incurrido en ese pecado de supuesto derroche, nos retraemos,

llevando hacia más sombra nuestras perversas aunque inocentes imaginaciones.

A mi Montevideo, como a Cartagena de Indias, la rodean murallas de previsión, en piedra rosada y gris, cuya tarea principal es impedir que escape el aroma a azahar, madreselva y eucalipto y que la invasión de los olores marinos no se produzca de manera muy tumultuosa. Dentro, esta suma fragante corre con las calles arboladas y pulcras. Estas tienen nombres invariables, sensatos, cuyo homenaje se comprende y acepta. A veces son bellos por guaraníes, a veces por antiguos, pero su belleza siempre es respetada y transmitida de un siglo a otro. Cambian los colores de la ciudad, entre amarillo o verde o datilado, según las estaciones o los lectores, según fresnos, ginkgos, plátanos o paraísos.

¿Quién, dentro de sus obras, aún las imaginarias, no vela ciertas preferencias? Dentro de esta mía, tan ardua e incompleta que debo vigilarla segundo a segundo para que no se derrumbe, me empeño en construir el mar vecino. Para mirar cómo se tiende y elige sus matices, tengo que dar la espalda a la ciudad. A veces toda ella es resaca, aunque ese mar no es imaginario sino falso, quizás lo único falso de esta real ciudad imaginaria. Pero esto no importa demasiado puesto que tanto a las gaviotas como a las toninas parece darles lo mismo y se sirven de sus aguas como si fuesen las del más impuro e irrefutable mar.

De todos modos corre junto a él una rambla verdadera y en algún punto se inauguran a diario, abismo y cumbre a la vez, ensimismada quietud y vértigo atómico, los más legítimos y eternos monumentos de la

ciudad: "las cuatro esculturas ardientes: Lautréamont, Laforgue, Herrera y Reissig, Agustini".

Las cuatro estatuas abrazadas en camaradería de esplendor en el alto territorio verdaderamente cierto del espíritu, a las que Neruda vio darse "las manos de piedra oscura" a la orilla de la realidad, existen ya. Y no sólo en la palabra del chileno; también en la convicción de un mexicano, seguro de haber caminado a su alrededor en un atardecer embriagado. Y en el sentir de un personaje de la novelista cubana Julieta Campos, que "acaricia con ojos enternecidos la estatua de Lautréamont en el malecón de Montevideo como si fuera de su propiedad".

Pero, claro, existe otra ciudad falsa, cambiada por tropelía, que refleja el mismo mar, repetidor abominable, ciudad en la que hubo furia y palabras vacías, en la que se abrió como una sima esa plaza de la tergiversación, que tantos poetas ven funcionar como una copela de tizones en sus ciudades no imaginarias. Ningún monumento de esta ciudad ha merecido la existencia verdadera del mito, ninguno ha sido celebrado como los de la otra, la legítima.

También existe un hospital, "el gran Hospital de Montevideo, con sus grandes lámparas en el techo y los numerosos hombres delirantes en las camas y una religiosa española de increíble belleza . . ." Creo que la forma que corresponde a esa construcción, seguramente discordante, en el concreto conglomerado que todos transitan, es la del hospital Maciel, cercano al puerto. Sin duda, fue allí donde recaló Hugo von Hofmannsthal, enfermo de no sé qué mal, mientras cumplía uno de los peregrinajes periódicos en los que buscaba la implícita

verdad de la vida de los hombres, que él quería leer en los rostros como quien lee un jeroglífico, un signo. Allí oyó decir para siempre, desde la cama vecina, a un inglés de veinticinco años que moriría un año más tarde, una frase que éste le había oído a su padre: *The whole man must move at once**, El hombre íntegro debe moverse a la vez.

El vienés no olvidaría esta frase que, convertida en una de sus verdades de sustentación, aparece en su *Libro de los amigos*. En 1901, regresó a Austria al fin de este periodo de trashumancia y sintiéndose desquiciado ante las cosas de su tierra, como todo aquel que ha vivido también con intensidad las particularidades de otras, escribió en *Las cartas del viajero a su regreso* cómo había encontrado en Montevideo, en esa época, criaturas hechas de una pieza, con su gran aire patriarcal, como él dice nostálgico. Hofmannsthal, capaz de buscar a través del mundo esa esencia caída en desuso, la armonía, fue otro de los tantos que ayudó a edificar esa imagen ideal que es necesaria a toda ciudad para que esté de veras viva y fuera de peligro de extinción.

Imagen que puede ser fugitiva y estar suspendida en el cielo, como la que nos deja Dino Campana, el infortunado poeta italiano, cuando frente a la nave que lo lleva a Buenos Aires, entre las dunas, "aparece sobre un mar amarillo de la portentosa riqueza del río, del continente nuevo la capital marina. Límpida, fresca y eléctrica era la luz de la tarde . . ." Luz de Montevideo que es real y es fabulosa.

* Georg Ch. Lichtenberg tomó del mismo sitio, *The Spectator*, de Addison, la misma frase como lema de uno de sus incitantes e inagotables cuadernos de apuntes o aforismos.

Sobre la arquitectura lógica, monótona y colonialmente cuadrículada de la ciudad --porque Bruno Mauricio de Zavala no trazó Montevideo en círculos, como Campanella su ciudad del Sol--flota, pues, un plano divagado, con sus ondulaciones y sus curvas y sus recovecos en donde los imaginativos querrían perderse, dados a la maravilla. Todo el que ama la ciudad afirma en este cielo sus deseos, sus sueños, quita o pone tapias, colores, perspectivas, jardines, rescata árboles escondidos, destierra a quienes los crucifican. Cada mañana o tarde o noche bien vivida en la ciudad creada le agrega un rincón definitivo a la otra, a la dudosa e inestable.

Una ciudad es un lenguaje con sus diferentes niveles. Existe un lenguaje profundo, por eso mismo secreto e intrasmisible de uno a otro ser, que sólo se ejecuta entre la urbe y cada uno de ellos. De ahí que haya en realidad tantos lenguajes como habitantes hay. Después está el otro, el superficial, que por serlo se expresa mejor en una superficie, en los muros. De nuevo se enfrentan las dos ciudades. La legítima fue intuita, una vez más, por Neruda, que leyó en sus "paredes la palabra poesía". Y quizás la poesía esté circulando de manera secreta y lo descubramos algún día. La falsa nos impone a todos sus *grafitti* con el despotismo inmodesto de su ingenio, a veces original.

A Safo: dos fragmentos

Fue preciso conversar con las estrellas
 en las noches de verano, con la luna,
 con las montañas y las piedras,
 con las aves y los árboles egeos
 para dar con las palabras
 que hicieran posible el explicarme
 ante tus ojos bicelados,
 tu amplia frente de cariño ambiguo,
 tu perfil callado,
 tus labios desdeñosos y ambarinos.

Crecieron mis anhelos y temores.
 El mágico recuerdo de mi idilio
 que inconsciente me buscaba,
 sediento y húmedo como las sales
 que las olas llevan, me condujo
 como un mapa de sanguíneos vasos
 afluentes de ansiedad y mariposas,
 a inyectar como un Asclepio futurista
 de jóvenes audacias, colores desmedidos,
 azules y escarlatas en pensamientos ávidos
 que fueron dardos disparados a tu pecho.

La veloz Artemisa,
 arreando los corceles de la aurora,
 pasó por el bosque deslumbrante
 que nubla la visión de los mortales.
 Contemplé la sombra fugitiva
 que sigue siempre al tránsito divino.
 Mas el efecto fue breve
 pues mi ilusión era otra: todo estaba
 cifrado en el vago misterio, el prodigio
 brumoso de una noble osadía.

Los sueños se confunden con las esperanzas.
 La memoria juega con las ilusiones.
 Mis ansias desafiaron mares y aplanaron montes.
 Así fue como los años, siglos y milenios
 renacieron días y horas, minutos y segundos.
 El trompo de los cielos consumó su éxtasis.
 Se conjugaron los cuerpos y las almas
 en verbos para siempre irrepetibles
 al dar mis pensamientos flechas
 en el blanco de tu mármol carne,
 en la materia oscura de tus sentimientos.

**

Podría haber sido no por cierto Cércolas,
 casual esposo tuyo y padre de tu hija,
 sino aquel hombre a quien tú descubriste
 sentado frente al dios de la lujuria,
 aquel a quien hubieras querido retener
 y no pudiste ni siquiera conocer por miedo
 a que no fuera suficiente,
 a que no fuera igual al dios
 que avivaba tus ojos y tus ingles.
 Antes que tú lo confesaras, me di cuenta
 que suponías haber prendido mis deseos
 y, sin embargo, no podías haber sabido
 que hubiesen sido para ti tan solamente.
 Antes que tú lo susurraras, yo lo supe,
 sin percibir tu infancia en Mitilene,
 sin sospechar tu condición privilegiada.
 Tu boca se quebraba en tiernos fuegos
 que estremecían tu piel tornasolada,
 tus ojos grises, incapaces hoy de verme,
 tus oídos casi ahogados en oleajes inauditos,
 el sudor que parecía inundar tu cuerpo,
 los estremecimientos por la fiebre
 intermitente,
 la palidez de yerba seca que sufriste,

casi locura de no poder amar como querías.
 Todas esas cosas yo las supe
 porque hoy las siento y las he vivido.
 Al fin logré el tremendo atrevimiento,
 pero ya es tarde. Tan pronto desapareciste.
 Desapareció tu carne. Sus visos
 desaparecieron.
 Mas tu divina voz prosigue melancólica
 "Ay virginidad, virginidad, has huido
 de mí y ya no seré tuya jamás . . .
 Aquellos a quienes he favorecido
 me han hecho el mayor daño . . .
 Lo bello es bueno, y quien es bueno
 pronto será igualmente bello . . .
 La noche logra que todo vuelva a su redil,
 todo lo que la aurora dispersó
 con su brillante luz de noche vuelve:
 la oveja, la cabra, todas
 las criaturas vuelven a sus madres . . .
 Así cual los pastores con sus pesados pies
 atropellan los jacintos, los manojos
 de púrpura son aplastados en el llano . . .
 Así cual la granada se enrojece
 allá muy alto en la copa del granado,
 allá en la altura última, olvidada

por los cosecheros: de ningún modo olvidada
 porque nunca lograron alcanzarla . . .
 Sólo en vosotros pienso, las hermosas,
 inmutables para siempre . . ."
 Te recuerdo como el sabor de esa granada
 que huye por mi paladar aliento arriba,
 dejando su cariño soñoliento
 que luego desconozco en tus secretos,
 porque hoy te encuentro convertida en piedra.
 Nuestro idilio duró lo que un relámpago
 lanzado entre dos fases de lo inconmensurable.
 La vida no concuerda con el tiempo
 si mutuamente se trascienden y recluyen.
 Una tormenta se erigió en el mar convulso.
 Se rayó el horizonte de cristales y clamores.
 Y el espacio indeciso, ágil de relinchos
 y lánguido de flores,
 siguió su trayectoria hacia el olvido.

Miguel González-Gerth

Entre fronteras: entrevista con Sabina Berman

Lydia M. Gil

State University of New York at Buffalo

ENTRE los grandes nombres del teatro latinoamericano contemporáneo se encuentra la polifacética escritora judeo-mexicana Sabina Berman. Ganadora del *Premio nacional de teatro* en 1979 con *Yankee*, en 1981 con *Rompecabezas*, y en 1983 con *Herejía*; Berman se ha distinguido como dramaturga, como poeta, como novelista, y como directora de teatro. Tan variados son los géneros en los que se expresa como los temas que expone: judaísmo, identidad sexual, Historia/historia.... En Berman, los grandes temas se salen del patriarcado para ser tratados por una nueva voz.

La siguiente entrevista tomó lugar en Buffalo, Nueva York, el 16 de noviembre de 1992.

L.G.: ¿Qué significa para tí ser judía? ¿Ser judía en México?

S.B.: Para mí el judaísmo es una manera de comprender mi estar en el mundo. Es una serie de conceptos religiosos que me llega desde lo más sutil hasta lo más denso; en el presente, y también que me sitúan históricamente en

este mundo. Lo que no es, no es una serie de costumbres, como lo es para mucho judíos, ni una serie de rituales. Eso lo ha dejado de ser. Fui educada así, pero eso lo he abandonado.

L.G.: Y ser judía en México, ¿es algo muy especial o es como ser judía en cualquier otra parte del mundo?

S.B.: Es como ser muy judía. Es ser una minoría minoría. Participar un poco de la incompreensión hacia las diferentes culturas que puede haber en un país donde la versión oficial es que hay una cultura monolítica, que de hecho no la hay, y esa concepción está cambiando, pero por lo pronto así es. Era lo que llamaba mi abuelo: "vivir en el exilio." Pero por lo demás, según mi abuelo, todos vivimos en el exilio en la medida que vivimos en un mundo material sin comprender muy bien por qué ni para qué. Entonces, vamos a dejar de vivir en el exilio cuando comprendamos esas causalidades y no antes. Yo le heredé a mi abuelo ese estilo de judaísmo, esa vertiente muy universalista.

L.G.: ¿De qué manera ha afectado esta herencia judía a tu escritura?

S.B.: En *La bobbe* cuento un poco sobre mi abuelo el escriba de Biblias. Eso es cierto, es parte de la mitología familiar. Era un escriba de Biblias, no un escritor; la Biblia ya está escrita. Pero tampoco un copiadador de Biblias, porque para escribir la Biblia hay que escribir las letras comprendiendo su significado. Hay que estar en trance místico. Era un "Safer", así se llama en hebreo. Lo mismo se usa para el que cuenta números que para el que cuenta historias, la misma palabra. Parece que en nuestra generación en la familia se divirtieron estas tendencias: tengo un hermano

matemático y yo cuento historias. A mí lo que me fascina es contar historias. Y el libro que más grande me sigue pareciendo es la Biblia. Después de renegar mucho de la Biblia, o decir: "bueno, ya me lo sé", pues yo estudié la Biblia desde los cinco años hasta los diecisiete, y decía: "bueno, pero ya me sé este libro y además es un libro muy viejo", he vuelto a darme cuenta que el libro que más me gusta es la Biblia porque cada una de sus historias es una historia verídica pero que al mismo tiempo fabula un conocimiento importante. Digamos que lo que yo quisiera poder hacer es escribir historias como las de la Biblia. Ahora yo no invento mis historias, las tomo de la vida real. Pero trato de comprenderlas, abarcarlas desde lo más material hasta los niveles filosóficos o, casi se puede decir, teológicos de los personajes. No necesariamente son historias religiosas: muchos de mis personajes son perfectamente ateos porque vivimos en una época bastante atea. Pero los trato de comprender desde este punto de vista teológico también: "¿Cómo están ligados a lo divino?"

L.G.: ¿Eres partidaria de una visión de la Biblia como literatura, o como revelación?

S.B.: Yo creo que son historias verídicas, son literatura porque son contadas, y son revelación porque hay un punto donde el escritor ya no escribe. Hay un punto donde algunos escritores se colocan bajo un punto de vista no personal...entonces se vuelve una revelación.

L.G.: ¿Qué te impulsó a escribir *La bobbe*?

S.B.: Quería juntar mis dos herencias culturales: la mexicana y la judía. Alguna vez en México me preguntaron: "¿Eres judía o eres mexicana?" (la típica pregunta). Bueno, soy las dos cosas. "¿Y cuál primero?"

Es que ser judío se trata de eso. Dentro del judaísmo que yo practico uno siempre es judío y otra cosa. No hay contradicción.

L.G.: Entonces, ¿estás en contra del zionismo?

S.B.: No, para nada. Tengo familia en Israel e Israel me apasiona. Pero no es el corazón de mi judaísmo.

L.G.: ¿Crees que el ser zionista está, de cierta manera, en contradicción con el ser mexicano o estadounidense...?

S.B.: La Biblia empieza con la letra B, porque ya es una manifestación humana. Ya no puede ser uno, único. Lo que es uno es Dios, o el Ser, o el campo unificado, como decía Einstein, o como se le quiera llamar. La pretensión de que uno es de una sola nacionalidad es una idea bastante intelectual que nos ha traído demasiadas desgracias. Además es una idea muy transitoria. Hace pocos siglos que nos preocupamos en ser de una nacionalidad, y ya cada vez va a tener menos sentido ésto. Estamos en un mundo que fluye continuamente, a las migraciones me refiero. Ahora, sí elegí mi nacionalidad mexicana en el sentido que como hija de inmigrantes tuve que hacer un esfuerzo por aprender historia del país, por visitar el país, por aprender el lenguaje minuciosamente. Y sí, lo hice y me siento orgullosa de haberlo hecho y me siento orgullosa de escribir en español.

L.G.: De vuelta a *La bobe*, ¿sentías que tu identidad como judía se te estaba borrando y por eso decidiste escribirla?

S.B.: Sentía que tenía que clarificar mi identidad como judía, para mí misma, ponerla en palabras. Y también para mi generación.

L.G.: Como mujer, como judía, como hija de inmigrantes,

como mexicana, estás en constante movimiento entre fronteras. ¿Qué ventajas y qué desventajas te ha traído esta coexistencia en mundos tan distintos?

S.B.: Creo que hago una distinción muy clara entre lo que es relativo y lo que es absoluto. Creo que ha sido una educación casi terrorista en ese aspecto.... Y me ha vuelto una persona muy intelectual, porque desde un punto de vista intelectual es casi imposible resolver estas fronteras. Me fragmentaría mucho. Lo que me obligó a hacer desde pequeña, como muchas personas que viven en las fronteras, fue a salirme de las definiciones intelectuales.

L.G.: Vamos a hablar un poco de tu poesía. ¿Estarías de acuerdo con una clasificación--aunque por lo visto no te gustan mucho las clasificaciones--de tu poesía en *Lunas* como "poesía lesbiana"?

S.B.: No, para nada. No estoy de acuerdo. Es poesía erótica. Eso es realmente enervante.

L.G.: ¿Crees que existe algún tipo de percepción o algo que haga de una escritura, escritura lesbiana u homosexual?

S.B.: No sé. Como yo no soy ortodoxa en ningún sentido, no sé. Por ejemplo, yo me considero una persona sexual ya que estoy despierta en ese terreno, y para nada me considero homosexual o heterosexual. Me parece que esas dos palabras son exageraciones. No conozco a nadie que sea una u otra cosa. Y si lo es, es por terquedad.

L.G.: ¿O quizás como un acto de subversión?

S.B.: *Lunas* sí fue escrita con esta malicia. Era un tema muy divertido y una de las cosas que me había propuesto era entrar en este tema y no dar la moraleja común y

corriente que es: "...y sufren mucho". Era un acto de subversión al público general. Lo que es muy interesante es que una de las máscaras más rígidas que nos impone la cultura es la identidad sexual. Rígida porque te atrapa la personalidad desde muy temprana edad y no corresponde a los impulsos más elementales del cuerpo humano. Lo que yo sí creo es que la experiencia de salirse de esa categorización es una politización en cámara rápida. Cuando uno lo vive, uno comprende muchísimo lo que es la ilusión social y lo que es la ortodoxia. Y se da uno cuenta que vivimos en una sociedad represiva. Claro, cuando uno está adentro, no lo nota; cuando uno está afuera, lo nota. Bueno, en mi caso, de la gente que está afuera de la categoría aceptada de la sexualidad, es un despertar, un darse cuenta.

L.G.: Y el salirse constantemente de estas categorías, ¿es algo natural o consciente, o algo que conlleva un esfuerzo?

S.B.: En cada persona es distinto....

L.G.: ¿Y en ti?

S.B.: Creo que mucho ha sido curiosidad. Y tal vez una necesidad de rebasar límites.

L.G.: Me ha llamado la atención el uso del lenguaje en *Lunas* donde hablas, por ejemplo, de "la silencio" como una especie de lesbianización del lenguaje. En estos ejemplos, ¿estás haciendo una referencia consciente a la arbitrariedad del lenguaje, o es simplemente una manera poética de expresar el acto sexual entre dos personas del mismo sexo?

S.B.: En esa partecita en que se habla todo en femenino es porque todo es femenino. Es una ultra-feminización. Yo tuve que pasar una revolución feminista por dentro con

respecto a la escritura. Yo escribía como hombre, y era inevitable porque todo lo que había leído, o casi todo, había sido escrito desde un punto de vista masculino. Y el intelecto era masculino. Me tuve que pasar varios años haciendo un laboratorio muy personal, del cual *Lunas* es una de las muestras de lo poco que escribí en esa época. Quería encontrar una voz más natural, que no fuese patriarcal, y no usar el intelecto como vara de dominio. Sí, en el lenguaje está la ideología de una cultura. Ahorita estamos en una época de transición, sobre todo las mujeres, y tenemos que revisar todas esas cosas que nos enseñaron en primaria. Mi sobrina una vez me preguntó, tendría ella unos cinco años: "¿Por qué si hay una flor y un árbol son "bonitos", ¿por qué hay que ponerlos en masculino?". Igualmente me preguntaba: "¿Por qué hay un día del niño? Entonces yo no tengo día". Igual me sonreía, pero al pasar ella por esa edad, yo me acordaba de las barbaridades que aprendemos los seres humanos a los cinco años. Los libros de historia están llenos de personajes masculinos.... Lo que es interesante es que hay que llenar todo ese vacío. *La bobe* tiene mucho que ver con ese intento; de hacer una historia de tres generaciones de mujeres. La problemática de estas tres mujeres es una problemática teológica. Por lo general, la problemática de las mujeres es el amor, y los hombres se ocupan de los grandes temas.

L.G.: ¿Crees que el trabajar con el teatro te ha ayudado a desarrollar ese concepto de identidad como "farsa"?

S.B.: De identidad como teatro. Sí, creo que intuitivamente, en la adolescencia, yo vi la metáfora básica del teatro y me fascinó. Me dije: "yo pertenezco ahí". Yo estoy en esa brecha constantemente: "¿Qué

máscara me voy a poner hoy?". Entonces parece que he hecho una carrera de lo que antes era como un tormento.

L.G.: ¿Cómo ha afectado a tu escritura tu trabajo como directora de teatro ?

S.B.: Yo trabajo siempre con actores y no con estrellas. No con gente que a través de su máscara expresan más y más esa máscara. Trabajo con gente que llega a ensayo y se quita su máscara y diseña otras máscaras. Adoro a los actores por éso. Estamos de acuerdo en lo más básico que es que la identidad es una máscara. Ahora, la máscara oculta, pero también expresa. Al ser alguien, dejamos de ser el ser absoluto. Esta es la paradoja.

Paradoja

El colibrí

vuela

para quedarse

quieto

Raúl Bañuelos

Algo

pájaro

se volvería

volando

Si se fuera

Raúl Bañuelos

*Fiammetta, Calisto y Melibea: el concepto de
amante genérico en La Celestina*

Ma. Teresa Sanhueza
University of Michigan

LA finalidad de esta investigación es realizar una lectura¹ de *La Celestina*² (1502) de Fernando de Rojas basada en la relación de intertextualidad que establece con *La Fiammetta*³ de Giovanni Boccaccio (1343).

Entenderemos la actividad lectura⁴ en términos de Todorov (1977) y trabajaremos con una de las operaciones que esta actividad supone, es decir, con el establecimiento y análisis de las relaciones

¹Debemos destacar que no pretendemos agotar los sentidos presentados por esta obra, sino dar cuenta de un determinado espacio semántico decodificable a través de una lectura analítica de las relaciones que *La Celestina* establece con *La Fiammetta*. Trabajaremos entonces con una de las obras que es un antecedente para el texto de Rojas y ofreceremos nuestra visión particular de la materia.

²Todas las citas del texto serán extraídas de Fernando de Rojas. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1988.

³Todas las citas del texto serán extraídas de Giovanni Boccaccio. *Amorous Fiammetta*. London: Navarre Society, 1926.

⁴Todorov afirma que la lectura es una actividad dual que supone dos operaciones: a) un estudio intrínseco de la obra, es decir, un análisis de la estructura interna; y b) el establecimiento y análisis de las relaciones intertextuales.

intertextuales, partiendo de la premisa de que todo texto es un intertexto de otro(s) que le antecede(n) o le sigue(n). La noción de intertextualidad⁵ como interacción de textos postula que toda obra literaria es comprensible sólo por el juego de textos que lo preceden y suceden; y que por transformación, influyen sobre él. Este aspecto del concepto, por lo tanto, nos revela una función fundamental para la comprensión de cualquier texto. Sin embargo, debemos destacar que en este artículo el concepto de intertexto será empleado de modo restringido, en el sentido de relación de evocación que se establece entre los textos de Rojas y Boccaccio.

En *La Fiammetta* Boccaccio nos narra la historia de una mujer casada que se obsesiona con el objeto de su amor hasta el punto de tratar de suicidarse. A través de este texto, el escritor nos presenta una caracterización muy bien lograda del conflicto psicológico y su desarrollo en la heroína.

No cabe la menor duda de que Rojas conocía *La Fiammetta*⁶, una de las máximas exponentes de la novela sentimental europea del siglo XV⁷. Es en este punto en

el cual queremos conectar ambas obras y desarrollar una comparación entre la figura del amante presentada por Boccaccio y la que Rojas nos muestra en *La Celestina*.

La obra de Boccaccio es un modelo a nivel de la historia del de Rojas ya que ambos textos desarrollan un mismo proyecto--proceso de enamoramiento y sus consecuencias--, pero con algunas diferencias fundamentales. La evocación del texto de Boccaccio se produce, entonces, a nivel del tema y de la configuración de los personajes principales (Fiammetta en *La Fiammetta*, y Calisto y Melibea en *La Celestina*).

A nivel del discurso vemos que se trata de textos muy diferentes⁸. *La Celestina* pertenece al género dramático de la tragicomedia, y *La Fiammetta* --novela sentimental-- pertenece al género narrativo y es en esencia un gran monólogo introspectivo adornado de todas las gracias retóricas y reminiscencias de mitología e historia clásica con que Boccaccio pudo hermosearla.

La crítica ha tendido a analizar el parecido entre los caracteres de Fiammetta y Melibea, quizás debido al hecho de que se trata de heroínas mujeres. Creemos que no fue el azar sino la tradición artística clásica lo que hizo que Boccaccio eligiera a una mujer como

⁸Rojas toma una situación planteada en narrativa en *La Fiammetta* y la altera presentándola como una situación dramática en *La Celestina*. Existen dificultades para definir de un modo estricto lo que se entiende por texto dramático ya que la tendencia actual de la estructura dramática es reivindicar cualquier texto (no importa su género) para una eventual puesta en escena; es decir, que todo texto es potencialmente teatralizable. Sin embargo, la teatralización implica un cambio de intencionalidad del discurso, ya que en una obra teatral la comunicación es más inmediata (Cf. Pavis).

⁵Todorov afirma "just as the meaning of a part of the work is not exhausted in itself, but is revealed in its relations with the other parts, a work in its entirety can never be read in a satisfactory and enlightening fashion if we do not put it in relation with other works, previous and contemporary. In a certain sense, all texts can be considered parts of a single text which has been writing since the beginning of time" (244).

⁶Cf. Menéndez Pelayo y Lida de Malkiel.

⁷Menéndez Pelayo afirma que *La Fiammetta* es un "tejido de declamaciones y pedanterías", pero también reconoce que "aquel interminable monólogo trajo al arte moderno una novedad psicológica, la revelación de una alma de mujer furiosamente enamorada".

protagonista de su obra. En el plano de la comedia o en el de la novela puede devanear un varón en asuntos amorosos, pero ciertamente no puede hacerlo en estilos tan elevados como la tragedia y la epopeya. La víctima del amor era siempre una heroína mujer (Electra, Medea, etc.). Para darle a un hombre ese papel de ser irracional desbordado por los acontecimientos, ha debido interponerse todo el peso de la lírica amorosa y de la novela sentimental de tiempos posteriores a la literatura clásica griega y romana. Sin embargo, nosotros creemos que también se puede establecer un paralelo de semejanzas y diferencias entre Fiammetta y Calisto. Nuestra tesis postula que Fiammetta comparte con Calisto y Melibea --de distinta manera-- rasgos privativos y que Boccaccio resume en Fiammetta las características que Rojas posteriormente desarrolla en estos dos personajes de *La Celestina*. Es así como la semejanza de Fiammetta y Calisto se da en las acciones y en el proceso mismo de enamoramiento --esperanza, ensimismamiento y desilusión-- y la semejanza entre la heroína de Boccaccio y Melibea se da en el proceso psicológico, es decir, la obsesión o desborde irracional que se desencadena después de consumir su amor físico.

1. Calisto-Fiammetta

Tanto Rojas como Boccaccio muestran el comienzo y el desarrollo o progreso del amor. Ambas obras pintan una pasión avasalladora y trágica.

Para mostrar esta pasión amorosa la literatura medieval disponía de varios arquetipos, entre ellos, la historia de amor que, moldeada por la concepción del amor cortés excluía como desenlace el matrimonio, a la

vez que excluía también el amor en el matrimonio⁹. Fiammetta no puede casarse con Pánfilo porque ya está casada, ella profesa respeto y gratitud a su marido pero reserva su amor para el amante. Calisto y Melibea no pueden casarse porque una gran pasión no es compatible con el matrimonio que es para personas sensatas; por lo tanto, es lo desmesurado de sus sentimientos lo que les destruye (amor como enfermedad). Este amor/obsesión incompatible con el matrimonio suele tener un final aciago como el que encontramos al final de ambas obras; y es visto, tanto en el texto de Rojas como en el de Boccaccio, como una especie de idolatría ya que el ser amado termina reemplazando incluso a Dios.

En *La Celestina* Calisto declara públicamente a sus sirvientes que Melibea es su religión: "¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo" (88). Más adelante afirma: "Por Dios la creo, por Dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora" (93). Calisto mantiene esta idea a lo largo de toda la obra. Vemos así que en el auto undécimo declara: "Melibea es mi señora, Melibea es mi vida, yo su cativo, yo su siervo" (250). Fiammetta, por su parte, replica a su nodriza cuando ésta le advierte en contra de su relación con Pánfilo: "Holy thy peace, thou old and foolish dotard, and prate not thus against my God" (29). Más adelante asevera: "wherefore turning me to the Guardian and Lord of my life, embracing him" (63). Más aún, Fiammetta dice que desde niña glorificaba su belleza y que cuando era una adolescente era adorada

⁹Sin embargo, debemos destacar que la incompatibilidad entre el amor y el matrimonio no es un tema exclusivo del amor cortés.

como diosa. Se presenta aquí un conflicto con la religión cristiana --una nota de paganismo que también se da en *La Celestina* con distintas características-- porque Fiammetta se siente muy feliz con la idea de que su belleza distrae a hombres y mujeres en la iglesia y se glorifica a sí misma comparándose con una diosa:

But no sooner was I espied in the Temple, though in the midst of sacred service time, but (as it was a common thing many times before so then did it also fall out) that not men only, but every woman did turn their eyes towards me, to behold me: and wondering at me, as if Venus or Minerva (ever seen of them before) had been verily come down from Heaven amongst them.

(9)

El proceso de enamoramiento tiene características comunes en Fiammetta y Calisto, pero también presenta algunas diferencias. El comportamiento de los amantes es prácticamente el mismo sólo que Fiammetta explicita un poco más sus sentimientos (lo que escribe es una especie de "diario de vida"). Calisto revela sus sentimientos y pensamientos más profundos a sus criados y se refugia en su cámara en la que se entrega a sus cavilaciones amorosas escapándose de una realidad que le daña porque en ella no tiene a Melibea. Fiammetta también se entrega a sus meditaciones amorosas en la tranquilidad de su habitación en la cual imagina cualquier razón para la tardanza de Pánfilo. En el comienzo del libro tercero Fiammetta describe su estado de ánimo inmediatamente después de la partida y en ese monólogo Boccaccio presenta con una agudeza extrema la intensa vida interior que paraliza toda posibilidad de acción. La conversación imaginaria allí presentada se expresa en las formas naturales que desarrolla la

literatura erótica: interrogación a las cosas pertenecientes al amado (esto también se da en *La Celestina*), sueños, etc. Fiammetta y Calisto son incapaces de accionar pero los gestos vehementes y expresivos abundan en ambos. Fiammetta está tan envuelta en su tristeza que se niega a creer cuando la nodriza le anuncia el retorno de Pánfilo; Calisto tampoco cree cuando Celestina le dice que Melibea le ama y desea verle. Fiammetta contempla los astros y les exhorta a darse prisa para traer de regreso a Pánfilo, Calisto exhorta a la noche, al sol y a las estrellas a darse prisa para llevarle al huerto de Melibea. La semejanza más obvia entre estos personajes es la elocuencia amorosa que se vierte en formas enérgicas y accesibles a la sensibilidad de las distintas épocas y, a la vez, en formas ornamentales históricamente condicionadas.

El proceso de enamoramiento es más extenso en Calisto pero mucho más profundo en Fiammetta. *La Celestina* muestra la espera del amante porque casi toda la acción tiene lugar antes de que se consuma el amor entre Calisto y Melibea; es así como vemos a Calisto peregrinar por el amor de su amada a lo largo de gran parte del texto porque no ha podido conseguir su atención. Fiammetta nos muestra el otro polo del asunto, es la amante lamentándose desesperadamente por lo que tuvo y ha perdido; su congoja se debe entonces a la pérdida de lo ya conseguido. Pánfilo abandona a Fiammetta en los comienzos del segundo libro del relato, todo el resto del texto --los otros seis libros-- narra los distintos sentimientos y estados en los cuales cae la heroína como consecuencia de la traición de Pánfilo. Aseveramos que se trata de un proceso más

profundo en Fiammetta porque posee más matices y se relatan más detalles, probablemente porque en la obra de Boccaccio se revela mucha más interioridad del personaje en sus extensas declaraciones. En ambos personajes se plantea a cada instante la alternativa amor o muerte --"si no puedo tener lo que deseo, prefiero morir"--. Estos dos conceptos opuestos pero no excluyentes son los términos entre los que se agita la desesperación de la espera impaciente desarrollada a través de la introspección de los personajes:

CALISTO. Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz ¡O bienaventurada muerte aquella que desseada a los afligidos viene! ¡O si viniéssedes agora, Crato y Galieno, médicos, sentiríades mi mal! (88).

Por su parte, Fiammetta afirma:

Only death (if death be painful, as it is commonly said) my husband may annex to my other torments. Let him then therefore come and give it me quickly. It shall be no pain for me to die, but a wished pleasure, because I greatly desire the same.... (252)

En este mismo libro agrega:

Behold the very self and same occasion with Sidonian Eliza had to abandon this hateful world cruel Panphilus hath given me. And (alas) a great deal worse. It pleaseth him that, forsaking these, I seek out other regions. And since I am become his subject I will fulfill his hard behest and pitiless pleasure: and in one hour I will requite my hapless love, my committed wickedness, and my injured and dear husband with a tragical and unnatural death. And if oppressed souls, delivered out of this corporal prison, have any liberty in the new world. I will without delay conjoin mine with his And [sic] where my body cannot be, my soul shall supply the place of it. Behold,

therefore, I will die, and so rid me of all these pains. I think it most convenient, that with these hands I execute this last stratagem upon myself. (265-266)

Tanto Calisto como Fiammetta se sienten incapaces de hacer algo más que no sea amar o solazarse en su pasión y, como enamorados débiles que son, no escatiman compasión hacia sí mismos. En el auto segundo del texto de Rojas, Sempronio describe el estado en el cual Calisto se encuentra sumido: "que en viéndote solo, dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo oscuro, desseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento" (132). En el libro quinto, la nodriza de Fiammetta declara:

O daughter, since thou dost not know the furious tyranny of this passion -which thou callest thy God- who doth thus molest thee, temperate thyself, and bridle thy piteous complaints. (251)

La debilidad amorosa les hace surgir un sentimiento de egoísmo. Si bien Calisto en un principio parece preocupado por la muerte de sus sirvientes, finalmente revela que no le importa nada más que la "dicha de la que goza con Melibea". Fiammetta culpa al padre de Pánfilo por causar su infelicidad porque si el hijo no tuviera que acudir a su llamado no la abandonaría. Ambos personajes sienten el amor como pérdida de libertad, como si el hecho de amar significara dejar de pertenecerse porque el amante es siempre visto como superior. La relación del amante con su señor(a) está modelada en la relación vasallo/señor. Calisto afirma "Yo soy tu siervo Calisto" (260) y Fiammetta dice que Pánfilo es "the Guardian and Lord of my life" (63).

Al mismo tiempo, para ambos personajes el enamorarse ha sido la mayor gloria pero también la enfermedad y maldición más espantosa. Fiammetta al principio del primer libro declara: "I lived a most happy and joyful woman, until furious love with a secret kind of unknown fire, and never felt of me before, entered into my tender and young breast" (3). Más adelante agrega:

Behold how my unaccustomed gorgeous apparel, my prodigal attire, my scalding and new sights, my unwonted gesture, frantic fits, the loss of my rest quietness and health, and many others things, which this new love brought with it. (22)

Del mismo modo, Calisto afirma:

Sabido eres; fiel te siento, por buen criado te tengo; haz de manera que en sólo verte ella a ti, juzgue la pena que a mí queda y fuego que me atormenta, cuyo ardor me causó no poder mostrarle la tertia parte desta mi secreta enfermedad, según tiene mi lengua y sentido ocupados y consumidos. (131-132)

En ambos textos el amor es visto como una enfermedad que puede ser detenida con una acción oportuna antes de que se transforme en una situación fuera de control. Sin embargo, a pesar de que los dos amantes saben que esto puede conducirles a un mal fin, no cambian su comportamiento. El amor de Calisto y Melibea termina siendo una fuerza destructora que arrasa con cinco personas. Fiammetta reconoce que su nodriza tiene razón cuando le advierte sobre los peligros que su relación con Pánfilo conlleva, pero afirma que es la diosa del amor la que le hace obedecer sus dictados y que ya no es libre para elegir. De este modo, Fiammetta es forzada a admitir que deliberadamente elige ignorar su buen juicio. Encontramos entonces lugares comunes en la

exhaltación amorosa ya que al igual que Calisto sigue su apetito y sus deseos, que no pueden ser buenos porque el mal de amores le ha atacado el buen juicio.

Vemos entonces que, tanto Fiammetta como Calisto representan al "amante genérico", puesto que en este proceso pierden todo lo que tienen de personajes particulares y pasan a ser los amantes "tipos": distraídos, sufrientes, atormentados, llorosos, etc; sin preocuparse por el orden social. El amante también desprecia el orden cósmico y esto pasa a ser visto como pecado porque el orden cósmico ha sido establecido por Dios y si no se respeta se le ofende.

La principal diferencia existente entre Fiammetta y Calisto es que éste una vez que su deseo sexual ha sido gratificado; su amor adquiere otro matiz --un aspecto cerebral--. Calisto comienza ahora a pensar en su honor y en lo que significa perderlo:

¡O mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la soledad y silencio y escuridad!; no sé si lo causa que me vino a la memoria la trayción que hize en me despartir de aquella señora que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonor. ¡Ay, ay, que esto es, esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está helada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa, la falla de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que a mi persona de la muerte de mis criados se ha seguido! ¿Qué hize?... (288)

Calisto luego de satisfacer sus deseos vuelve a ser el ser racional que suponemos un día fue, y ahora se preocupa de otros asuntos¹⁰. Fiammetta, por el

¹⁰La duda de Calisto, no es permanente sino sólo momentánea.

contrario, después de la gratificación sexual se muestra más enamorada que nunca y resuelta a seguir con su aventura hasta las últimas consecuencias. Una frase muy repetida a lo largo de *La Fiammetta* es "I followed appetite"; es decir, ella consciente y obstinadamente elige seguir el furor de la pasión física. Es en este punto en el cual los personajes de Fiammetta y Melibea se conectan (volveremos sobre esto más adelante).

Desde nuestro punto de vista el héroe de Rojas es un personaje con menos matices que la heroína de Boccaccio ya que no presenta verdaderas crisis. Sólo vemos en él los efectos amor y cómo a través de un proceso de enamoramiento se muestra la desintegración de una personalidad.

2. Melibea-Fiammetta

Melibea y Fiammetta son caracteres presentados profundamente y con gran realismo. La trayectoria psicológica y emocional de las dos es de sumo interés y, para el lector, no resulta inverosímil la rapidez con que se producen sus cambios. Se trata de dos mujeres de emociones violentas que pasan directamente de la emoción a la acción. Ambas eligen deliberadamente seguir el furor de la pasión amorosa y las dos se muestran aún más enamoradas después de la consumación física de sus deseos. Boccaccio y Rojas presentan alegóricamente a través de ellas la sumisión de la razón al apetito. La razón puede protestar pero es impotente ya que finalmente la irracionalidad de sus deseos induce a Fiammetta y a Melibea a la insanidad total. Abandonando la razón, el alma cae primero en la indulgencia de los apetitos naturales y después en un sentimiento de furor autodestructivo, el amor se les

transforma en una obsesión y ambas --al no tener a sus amantes-- desean la muerte exacerbando su propia miseria.

Tanto Fiammetta como Melibea son convencidas por terceras personas de seguir sus instintos porque aunque desean hacerlo, en un principio, tienen dudas de tipo moral. Celestina convence a Melibea de aceptar el amor de Calisto y en el momento en que Fiammetta está dudando sobre si debe o no aceptar el amor de Pánfilo, aparece Venus y esta imagen le miente prometiéndole el amor eterno de Pánfilo. Venus le convence de que debe "seguir su apetito". La única diferencia es que mientras Celestina es un personaje real, Venus es una creación que no representa a la Diosa con poder real sino que es una invención de la mente de Fiammetta que representa una metáfora de Boccaccio para, posiblemente, expresar la fuerza del amor. Melibea al igual que Fiammetta se reconoce absolutamente enamorada: "¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu corazón siente lo que ahora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivar" (246). Más adelante agrega, "Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima" (284). Melibea a diferencia de Fiammetta habla de su amor directamente. La heroína de Boccaccio expresa su análisis psicológico a través de sueños alegóricos que traducen lógicamente sus vicisitudes, por medio de personificaciones, agüeros y utilización de seres sobrenaturales; es decir, su discurso amoroso hace uso de la elocuencia extraída de la retórica sentimental --hay mayor amplificación en sus expresiones--. Melibea no utiliza todo este contorno retórico. Ella sólo usa la elocuencia literaria en los

momentos previos a lanzarse de la torre. Melibea es un personaje matizado, en el cual los polos o recciones opuestas se dan con mucha facilidad y frecuencia, por eso el lector no se sorprende cuando la heroína pasa de la reacción puramente emocional a la descontrolada; ya sea la interrupción de la conversación de sus padres, la entrega de sí misma a Calisto o el suicidio. Es un personaje fuerte, decidido, aunque también tiene momentos de dudas:

¿Querrías condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dexar a mí triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro?
¿Perder y destruir la casa y honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? (162)

En esta misma página se refiere a Calisto como "loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento mal pintado". Melibea va revelando sus sentimientos por etapas:

¡O lastimada de mí, o mal proveída donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogando, y contentarle a él, y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga quando me sea agradescido, quando ya desconfiado de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra? (239)

Como no desea revelar abiertamente sus sentimientos¹¹ y se finge enferma delante de Celestina:

MELIBEA. Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo....O que gracioso y agradable me es oyrte, saludarte es al enfermo la alegre cara del que le visita. Paréceme que veo mi

¹¹Melibea se niega durante mucho tiempo a reconocer sus sentimientos por Calisto por miedo a dañar la honra de su familia.

corazón entre tus manos hecho pedaços, el qual, si tú quissiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua...Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo es nuevamente nascido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver. (239- 241)

Melibea primero desea "curar su enfermedad" con un remedio que no dañe su honra. Después de consumar su deseo sexual, Melibea empieza a obsesionarse; de este modo, el cambio se hace más radical y notorio: "¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quisido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite?" (286). Calisto empieza a ser para Melibea su razón de existir. Vive en espera de los momentos de amor que compartirán en el huerto. Cuando escucha a sus padres planear su futuro, Melibea en un largo parlamento se revela en contra de sus padres y se declara muy contenta con la situación, sin arrepentirse o querer cambiar el estado de las cosas. Melibea ya no tiene conciencia de nada más que no sea Calisto y que se ha reducido a la categoría de su vasallo: "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced" (324).

Vemos entonces que el proceso de enamoramiento de Melibea posee gradación, va de menor a mayor intensidad; cuanto mayor es el conocimiento e intimidad de los amantes, mayor el amor y la obsesión por parte de Melibea. Es debido a esto que después de muerto Calisto, la vida ya no tiene sentido para ella: "Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes; veré mi dolor; si no,

hundiré con alaridos la casa de mi padre. Mi bien y placer todo es ydo en humo; mi alegría es perdida; consumiósese mi gloria" (327). No sólo se lamenta por lo que ha perdido sino que también por haber gozado tan poco tiempo de su dicha. Melibea posee un temperamento colérico. Inmediatamente después que Calisto muere, ella decide suicidarse y no duda en ningún momento sobre la decisión tomada. Cuando está a punto de lanzarse de la torre, le explica a Pleberio la causa de su suicidio y también dialoga con Calisto: "O mi amor y señor, Calisto, espérame; ya voy; detente si me speras. No me incuses la tardanza que hago, dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le devo mucho más" (334). El suicidio de Melibea es el resultado de una pasión arrolladora, fruto de la conciencia de que no vale la pena seguir viviendo sin el gozo y el placer que le proporciona su relación con Calisto.

Fiammetta, por su parte, no presenta un cambio psíquico radical comparable al de Melibea; el tiempo alarga su angustiosa espera y hace su vida más vacía, pero no es condición imprescindible del proceso descrito por Boccaccio ya que no se trata de un proceso propiamente tal sino de una repetición desconsoladora de un mismo estado de ánimo. Fiammetta ya abandonada goza dolorosamente en volver a recordar los sucesos relacionados con Pánfilo. Los hechos que evoca son brechas aisladas que se traen al presente sólo para nutrir su desolación con el detalle inagotable del recuerdo. Ella cuenta su historia como si fuera una víctima pero no toma en cuenta su degradación. También se vuelve contra sí misma y piensa en suicidarse y, a pesar de conocer la verdad, se repite obsesivamente

que Pánfilo aún podría regresar. En resumen, *La Fiammetta* nos muestra los reclamos de una mujer traicionada y perdida por amor¹².

Tanto Fiammetta como Melibea discurren la misma clase de muerte, pero la reacción de estas enamoradas es absolutamente opuesta. Fiammetta delibera largamente sobre matarse o vivir (no está absolutamente convencida como Melibea), pronuncia un largo monólogo (volveremos sobre este punto más adelante) y luego corre gritando su adiós a la casa, amigas, marido, etc; lo cual alerta a la nodriza quien consigue, finalmente, detenerla. El libro termina con Fiammetta en un estado de perdición desesperada.

Derivado de todo lo anterior, podemos deducir que existe mucha diferencia entre la heroína débil -- frustrada hasta en el suicidio, es decir, que deja escapar de sus manos hasta su propia posibilidad de morir-- presentada por Boccaccio y la enérgica Melibea quien en cuanto muere Calisto decide morir y ejecuta su acción rápidamente, es decir, se muestra eficaz para lograr su intento.

Ahora bien, en lo que dice relación con los monólogos que ambas heroínas pronuncian, la única similitud existente es que Melibea se compara con otras mujeres (de la Biblia y de la antigüedad clásica) eligiendo monstruos de la naturaleza o del incesto y, luego al borde del suicidio se compara negativamente con otros héroes de la literatura clásica revelando

¹²La crítica Jean Smarr (1986) asevera que "she recognizes that 'dolore perpetuo' is hell itself and urges her female readers to think how unstable their own condition is, and by comparing her past happiness with her present condition, to acknowledge her the most unhappy of women".

erudición literaria. Fiammetta en su monólogo compara su dolor con el de otros muchos amantes desafortunados, llegando a la conclusión de que su dolor es más profundo e intenso. La coincidencia está en la enumeración y en el uso de erudición literaria, pero el soliloquio de Fiammetta posee otras características porque en éste pide venganza sobre su rival (la nueva amada de Pánfilo), implora a los dioses que su muerte no incurra en infamia, invoca para no tener sufrimientos ni en esta vida ni en la otra y, finalmente, pide que su marido sobrelleve el dolor resignadamente.

Como corolario final podemos aseverar que si bien la influencia de Boccaccio es evidente tanto en el tema-presentación del amor como un azote terrible y al mismo tiempo como el mayor deleite de la vida--, como en la configuración del carácter de los personajes, podemos ver que Rojas sobrepasa a Boccaccio porque no sólo desarrolla en dos personajes las características que el escritor italiano presenta en uno, sino también porque en *La Celestina* existe un mayor desarrollo de la individualidad de los personajes. Se trata de caracteres más desarrollados dramáticamente, con mayor cantidad de rasgos que delinean su personalidad y que los hace individuos particulares más que meros representantes de un personaje genérico. Rojas no sólo desarrolla más a los personajes sino que, al mismo tiempo, presenta mayor cantidad de acciones, personajes y facetas. Si bien Calisto y Melibea reproducen algunas de las características de la heroína de Boccaccio, son personajes distintos en su accionar psicológico.

En resumen, el texto de Boccaccio nos muestra la historia de una pasión adúltera e infeliz, realizada con

fruición en un sólo instante y seguida por meses de enfermedad y ansiedad, con la furia de los vanos deseos, los impotentes e incontenibles celos y el dolor de la pérdida. Todo presentado con detalles a nivel de la acción psicológica y una elocuencia retórica extrema. Rojas, por su parte, nos presenta distintos tipos de reacciones e historias unidas por un hecho común. La introspección que Boccaccio lleva a cabo en *La Fiammetta* se difumina en *La Celestina* en mayor número de personajes, diálogo, acciones y mucha más extroversión.

Hemos establecido, entonces, una base positiva de comparación entre *La Celestina* y *La Fiammetta* y se puede afirmar que a nivel, tanto de la temática como de la caracterización de los personajes, estos textos dialogan.

OBRAS CITADAS

- Boccaccio, Giovanni. *Amorous Fiammetta*. London: Navarre Society, 1926.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina*. Buenos Aires: Fabril Financiera, 1947.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Smarr, Janet. *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*. Chicago: U of Illinois P, 1986.
- Todorov, Tzvetan. "How to read?". en *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell U P, 1977: 234-246.

Luz de Agua

Sombras de un sueño
 impregnado de dolor,
 equilibrio masoquista
 cuelgan del residuo
 de un haz de luz
 luz

luz
 siempre luz
 luz-siempre-luz.

Manos extendidas
 apuntan en agonía
 la impotencia de
 trenzar
 el puente.

En medio escurre el
 agua

agua
 agua
 siempre agua
 agua-siempre-agua.

Sombras de una sombra
 alumbran rincones de angustia
 espectros en vilo
 se desgarran en las orillas
 del hilo primigenio
 madre-niño

madre-luz

niño-agua

agua-luz

madre-agua

niño-luz

siempre madre

siempre niño

siempre luz

siempre agua

luz-agua

agua

a

g

u

a.

León Guillermo Gutiérrez

*Pablos como travestí: vestimentas, disfraces,
encubrimiento y movilidad social en El Buscón*

Lázaro Lima
Boston College

AUNQUE los juicios críticos que se han desarrollado en torno a *El Buscón* de Francisco de Quevedo son muy variados, algunos distan de reconocer la carga crítica inherente al texto¹. Por ejemplo, en *El Buscón* la ropa y el encubrimiento sirven como índices semióticos del rango social de los actantes y representarán para Pablos la única posibilidad de movilidad social. En el presente estudio me propongo estudiar algunos aspectos de la dimensión social del texto mediante los disfraces que Pablos utiliza para solapar sus antecedentes y encubrir su identidad, con el fin de poder asimilarse dentro de su profesada clase predilecta, la de los caballeros².

¹Véase la introducción a la edición de *El Buscón* de James Iffland, xviii. Todas las siguientes citas de *El Buscón* provienen de la edición de Iffland, basada en la edición crítica de Fernando Lázaro Carreter. En lo sucesivo, sólo anoto el número de la página entre paréntesis.

²Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién de imitar en oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro", *El Buscón* (8) (el énfasis es mío).

El término travestí se ha aplicado, casi exclusivamente, a los hombres que se adornan con las vestimentas de mujeres. Sin embargo, el término travestí deriva de "trans" y "vestirse": representar lo contrario de lo que uno es tras las vestimentas, el disfraz. Con "disfraz" me refiero a las vestimentas que Pablos usa para encubrir su identidad, tanto como cualquier recurso verbal (mentiras) o escritural (papeles falsos) que él utiliza para trepar la escalera social. Para el propósito de este estudio no me detendré *per se* en las vestimentas y su ende (hacerse pasar por caballero), sino en la función que pueden ejercer éstas en *El Buscón*, como símbolos de poder y privilegio. De entrada, será útil distinguir entre los tres principales tipos de disfraces que adopta Pablos y las respectivas funciones de éstos.

Pablos se sirve de tres principales modalidades de encubrimiento que corresponden a las tres fases de su desarrollo como sujeto³: 1) la *adopción* de una identidad o estado anímico provisional y pre-existente, con el cual intenta lograr un fin determinado; 2) la *negación* de su verdadera identidad a favor de otra más apetecible; o 3) el *reemplazo* de su verdadera identidad por una idealizada, que representará para él su "ser ideal". Más adelante aclararé estas divisiones al servirme de algunos ejemplos emblemáticos de cada una

³Con "sujeto" me refiero a la acepción del término delineada por George Mariscal en su estudio sobre las prácticas escriturales del Siglo de Oro: "[T]he subject is in fact constituted by multiple and often contradictory subject positions and thus is always only a provisionally fixed entity located at various sites (positionalities) within the general relations of production, systems of signification, and relations to power" (el énfasis es mío), en *Contradictory Subjects* (5).

de estas modalidades. A continuación señalaré la importancia de los tratados suntuarios para el Barroco español.

1. La importancia de los tratados suntuarios para el Barroco

El encubrimiento y el disfraz en *El Buscón* han sido estudiados; no obstante, los más logrados ejemplos se han limitado a esta discusión dentro de los límites del carnaval⁴. Aunque no se puede disminuir la importancia del carnaval, existe, sin embargo, una larga trayectoria de tratados suntuarios que intentaron regular las vestimentas de acuerdo a la clase social en el vivir cotidiano. Majorie Garber ha indicado la importancia de estas leyes en Europa: "sumptuary laws were promulgated by cities, towns, and nation states, attempting, with apparently indifferent success, to regulate who wore what, and on what occasion" (Garber 21). Garber resalta el hecho que las vestimentas representan otro modo de significar que, como el lenguaje, podrá ser leído; para Garber estas leyes "attempted to mark out as visible and above all legible distinctions of wealth and rank within a society undergoing changes that threatened to blur or obliterate such distinctions" (Garber 26, el énfasis es suyo)⁵.

⁴Véase el detenido estudio de Edmond Cros, *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, los capítulos uno y cinco son de particular interés; también véase el estudio preliminar de Cros en su edición de *El Buscón, Historia de la vida del Buscón: ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*.

⁵Garber señala que en Inglaterra "Elizabeth's sumptuary proclamation of August 13, 1597 blamed 'the inordinate excess in apparel,' which had been decried in 'sondry former publications' for falling off in hospitality (since so much was expended on dress), for an increase in crime (since the poorer classes were thought to have been infected by pride...) and, once again, for the 'confusion of degree, where

Durante el siglo XV y XVI, ya existían en España influyentes tratados que dictaban los límites apropiados del vestir⁶. Mariló Vigil ha señalado que en España la preocupación sobre los arreglos y los afeites por parte de los escritores moralistas y satíricos del Barroco se remontan sobre una larga tradición cuya trayectoria proviene de la antigüedad clásica: de, entre muchos otros, Aristóteles, Meandro, y Antífanos (Vigil 187).

En la España del siglo XV, uno de los más importantes tratadistas fue Fray Hernando de Talavera que propagó la idea que expresaba que cada cual debía vestir de una forma determinada por su nivel social, ya que lamenta la inhabilidad de distinguir entre las clases más bajas y la clase noble: "ya no hay pobre labrador ni oficial por maravilla que no viste fino paño ni aún seda, que es más. En los escuderos e hombres de honor, botas o gabán solían encobrir mucha lacería; más ya ni basta paño fino ni seda" (citado en Vigil 194). En el siglo XVI, Bartolomé Ximénez Patón va a elaborar las ideas del tratado de Talavera y resaltará la afición por el lujo en España, atribuyendo a ella la decadencia del país:

Y como en España tiene tan grande fuerza la ambición, viene a no haber distinción de estados, clases o jerarquías, sino que el caballero particular hace pundonor de tratarse en el traje como el título, éste

the meanest are as richly dressed as their betters" (el énfasis y las inclusiones parentéticas son suyas 26).

⁶En el siglo XV, Fray Hernando de Talavera, *De vestir y de calzar, tratado provechoso cómo en el vestir e calzar comunmente se cometen muchos pecados y aún también en el comer y beber*; siglo XVI, Bartolomé Ximénez Patón, *Ilustración a la doctrina de Fray Hernando de Talavera y Discursos de los tufosos, copetes y calvas* (citados en Vigil, 194, 195 y 196, respectivamente).

como el Grande, y éste con su príncipe, llegando esta misma emulación a los estados más inferiores, y a los oficios mecánicos. (citado en Vigil 196)

Para el Quevedo del reinado de Felipe IV, ya existía un aparato policiaco dedicado al mantenimiento de ciertas leyes que limitaban, a base de rango social, lo que un individuo se podía poner o no. Vigil recalca que varios comentaristas y tratadistas "aluden a los incidentes a que daba lugar la acción de los alguaciles recortando en la calle encajes, cintas, alas de sombreros, quitando guardainfantes a las mujeres o arrancando joyas" (Vigil 198). No será una coincidencia, entonces, encontrar tantas referencias a las vestimentas en *El Buscón*; hecho que resaltarán las ansiedades culturales de una sociedad en un período de transformación social.

Roland Barthes, en su *Sistema de la moda* (1978), ha señalado que las vestimentas proporcionan al sujeto la posibilidad de obtener la identidad que éste aspira; lo que Barthes llama "el sueño de identidad" y la concomitante afirmación social que se recibe al ser reconocido positivamente por otros (Barthes 218-219). El sujeto logrará su deseada *entidad* a medida que se pueda exhibir delante de otros, es decir, de ser reconocido o estimado por el mismo grupo que éste intenta impresionar. Las vestimentas entonces, se tendrán que leer como enunciados emitidos con el fin de causar una reacción específica en el (los) destinatario(s), ya que la moda va a servir como un mecanismo social de comunicación por el cual el sujeto podrá crear, establecer y afirmar su propia condición como sujeto.

El caso de Pablos es de particular interés porque, como pícaro, intenta subvertir su identidad, ya que para él ésta ha sido creada por la sociedad que lo nombra y lo define. Sin embargo, al contrastarse con Lázaro y Guzmán, Pablos no logrará la acomodación social que obtiene Lázaro --por cuestionable que sea--, ni la redención personal de Guzmán. Entonces, ¿cómo leer a Pablos?

2. Análisis

En el texto, primero encontramos en "Al lector" un intento por parte de Quevedo o Duport⁷ de mostrar cómo se debe leer *El Buscón*. De entrada se niega su propósito moralizador, "dudo nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado" (1). Después del poema de Luciano dedicado a su amigo Quevedo, encontramos la "Carta dedicatoria" en la cual el narrador se dirige a un narratario, "vuestra merced", que querrá ser entretenido por la autobiografía de la vida de Pablos como modelo de la desventura y que servirá "de alivio para ratos tristes" (4). Se establece, entonces, un nexo entre lo que contará el narrador y la habilidad por parte del narratario de poder entretenerse y consolarse al leer las desventuras de Pablos. Hecho importante ya que, contrastándose con otro ejemplo de la picaresca como el *Lazarillo de Tormes*, que se dirige a un lector de una clase social superior a la del narrador, señala la posible conexión social entre el narratario y el narrador.

⁷Sabemos que no se sabe si Quevedo o Duport, editor de la edición de *princeps* de 1626, escribió "Al lector"; véase n. 2 en la introducción de Iffland (vii-viii).

En el primer libro se delinea el proyecto de Pablos que luego recordará que desde niño siempre había querido ser caballero a pesar de sus antecedentes: de padre barbero⁸, oficio común entre conversos, y de madre alcahueta, bruja suelta y reparadora de virgos (5-6). Don Diego, *alter ego* y modelo de lo que Pablos desea ser, es presentado como prototipo de una clase privilegiada a la que Pablos aspira, e inicialmente representa una de las pocas relaciones auténticas que Pablos tiene en la que no recurre al encubrimiento para ganarse algo de otro. Sin embargo, como veremos, don Diego va a representar para Pablos la primera oportunidad para superar su rango social: Pablos se adiestrará a ejercer el papel de servidor de don Diego a medida que crece su ansia por alcanzar la posición social de su amo.

3. La adopción de una identidad pre-existente y provisional

Desde el principio, el destino de Pablos parece ser presagiado por el famoso incidente del rey de gallos. Después de echar "suertes", Pablos gana el puesto de rey de gallos en las celebraciones de Carnestolendas y les pide a sus padres que le busquen "galas", es decir, las vestimentas apropiadas que le servirán para hacerse pasar por rey (13). Aunque la asimilación de esta identidad provisional y pre-existente, la de "rey de gallos" --que Pablos pretende desempeñar mediante sus galas-- está plenamente codificada dentro de los

límites de las fiestas carnavalescas, el resultado merece un escrutinio más detenido.

Ya he mencionado la importancia del carnaval dentro de *El Buscón*, a lo cual Cros se ha dirigido con acertada perspicacia, especialmente al recalcar el hecho que la única unidad temporal definida dentro del texto se encuentra en relación con el calendario festivo; por lo cual se puede --como lo hace Cros-- extrapolar toda una serie de descartadas críticas de índole socio-religiosa (Cros 14-19). Aunque, por razones de espacio, no me detendré en este aspecto, sí creo necesario resaltar que el carnaval no es simplemente el período festivo delimitado por los tres días que preceden al miércoles de ceniza que anuncia la cuaresma. Las fiestas carnavalescas son celebraciones subversivas y anti-jerárquicas que crean un segundo mundo al margen del oficial. El disfraz carnavalesco va a garantizar la posibilidad de entrar en el reino de la libertad y del desorden sin el temor de represalias oficiales. Respecto al episodio del rey de gallos Cros ha señalado que "[d]entro de este contexto general, la función ritual simbólica de la pelea de gallos se nos presenta como *el simulacro dramatizado de la lucha del hombre por el poder*" (el énfasis es mío, *Buscón* 11). Sin embargo, las posibilidades positivas de esta celebración se trastornan en su inverso: la pérdida de prestigio ("poder" para Cros) por parte de Pablos. Cros acierta en este punto:

[C]uando Pablos se nos presenta como rey de gallos, montando en un caballo "mustio y ético", la representación producida por el texto entraña una doble

⁸Cuando los compañeros de Pablos lo insultan al decirle que su padre en realidad no lo es, él reacciona violentamente frente a esos que quieren reducirle a un *don nadie*. Al relatarle esto a su madre, ella sólo lo confirmará (11-12).

connotación, o mejor dicho, implica dos referentes de lo imaginario social contemporáneo: el primero nos remite, como advertencia liminar del relato, al destino de su padre, que muy posiblemente el mismo personaje tendrá que compartir, o sea, el paseo que como sentenciado dará por las calles públicas, montando en un asno y azotado por el verdugo; el segundo, a la naturaleza satánica de su madre y sus ocupaciones de bruja. El disfraz de Pablos cumple de esta forma una función tradicional; haciéndole asumir este papel, la instancia narrativa lo condena *ipso facto* a la exclusión social y a la muerte ritual. (Buscón 12-13)

Cuando el "caballo" que Pablos monta agarra el repollo de una mesa de verduras, su posición superior (a caballo), aunque simbólica, contrasta con su vergonzosa caída (también simbólica). La identidad provisional que adopta Pablos mediante las vestimentas que le ayudan a apropiarse ciertos signos de poder (daga, capa) y privilegio (sombrero con plumas) no le sirven durante este episodio, aunque el papel que desempeña está sancionado dentro del festejo carnavalesco. El brinco entre clases sociales que intenta Pablos al apropiarse de los signos de poder y prestigio de un rango superior al suyo sólo lo remite al fracaso. Aquí, el frenesí carnavalesco no logra el fin liberador bajtiniano⁹, sino lo contrario. Al caer sobre las heces delante de un público escandalizado, y habiendo sufrido la humillación de haber

sido confundido con sus padres, Pablos decide no volver más (15).

Otra posibilidad dentro de esta modalidad será la asimilación de un estado anímico provisional. Al dejar a sus padres, Pablos piensa que también podrá dejar la vida que había llevado en Segovia. Pero cuando llega a estar al servicio de su amigo, don Diego, se da cuenta de que este privilegio también tiene sus privaciones. Bajo el cargo del licenciado Cabras, don Diego y Pablos son separados de acuerdo a su rango social: el de amo y criado. Aquí los amos comerán primero un caldo "tan claro, que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente" (19). Cuando los criados van a comer, Pablos sólo ve unos pellejos y unos huesos (20). La miseria aquí estará igualmente repartida entre amo y criado.

Hambriento y débil, Pablos intenta remediar su situación recurriendo a lo que a lo largo de la narración llegará a ser una de sus tretas de encubrimiento predilectas: la mentira. Casi muriéndose de hambre bajo el cargo de Cabra, *fingen* estar enfermos, con el fin en mente de ser enviados con don Alonso, padre de Diego. Pero el artificio histriónico por parte de don Diego y de Pablos --su queja-- no va a tener el resultado esperado. Como remedio, Cabra pide una melecina:

Quedó el mozo dando gritos; vino Cabra y . . . dijo que me echasen a mí la otra. . . . Yo me resistía, pero no me valió, porque, teniéndome Cabra y los otros, me la echó la vieja, a la cual, de retorno, di con ella en toda la cara. (23-24)

El narrador convierte estos detalles en una hipérbole que reflejará la miseria como condición tanto del amo

⁹Para una discusión sobre el mercado y el carnaval véase Bakhtin 145-195.

como del criado. Al aparentar un estado anímico que no le corresponde, Pablos se enfrentará de nuevo con el fracaso: el mensaje emitido no ha cumplido su esperada función. Pablos entonces tendrá que mejorar el contenido y la forma de sus enunciados.

Al fallecer un muchacho bajo el cuidado de Cabra, el padre de don Diego llama a su hijo y éste parte hacia Alcalá con Pablos. En el colegio de Alcalá, Pablos encuentra que el mejoramiento de su estado tampoco se podrá efectuar mediante la educación, ya que sufre casi la misma derrota aquí que había sufrido en Segovia al caer sobre las heces: "[a]costéme y cubríme y torné a dormir; y como, entre sueños, me revolcase, cuando desperté halléme sucio hasta las trenzas" (37-38). Aquí Pablos piensa que la "suciedad" ha sido culpa suya. Pero después de su ensueño se da cuenta que todo ha sido el resultado de una broma jugada por parte de los compañeros. De aquí en adelante él se propondrá "hacer vida nueva", hecho que para Pablos implicará el refinamiento de sus tropos de encubrimiento (39).

Adiestrándose tras estas experiencias en el argot lingüístico (falsos enunciados, mentiras) y, más tarde, semiótico (vestimentas) de las apariencias, Pablos empieza a apropiarse de las herramientas sociales de control que lo habían definido y limitado como sujeto. Esto va a implicar un cambio esencial con respecto a la función lingüística de los enunciados que Pablos emite, sean éstos icónicos o verbales. Él va a pasar de un sistema lingüístico esencialmente connotativo (de, por ejemplo, quejarse de un agravio físico [falso] con el fin de *sugerirle* a Cabra que lo suelten) a uno de subversión denotativa (de *significar* y aparentar verdades sin

fundamentos verídicos tras el encubrimiento, la mentira, y el disfraz). Este es el caso del episodio con Cipriana, en donde Pablos intenta encubrir su hambre detrás de su falso catolicismo:

Sucedió que el ama criaba gallinas en el corral; yo tenía gana de comerla una. [Ella] comenzó a decir: -- "¡Pío, pío!"; y esto muchas veces. Yo oí el modo de llamar, comencé a dar voces, y dije: --- "¡Oh, cuerpo de Dios, ama, no hubiérades muerto un hombre o hurtado moneda de rey, cosa que yo pudiera callar, y no haber hecho lo que habéis hecho, que es imposible dejarlo decir! ¡Malaventurado de mí y de vos!". . . Yo no puedo dejar de dar parte a la Inquisición, porque, si no, estaré descomulgado." -- "¿Inquisición," dijo ella; y empezó a temblar. . . "¿No os acordáis que dijisteis a los pollos, *pío*, *pío*, y es Pío nombre de los papas, vicarios de Dios y cabezas de la iglesia? (44)

La Inquisición, todavía persiguiendo y ajusticiando por motivos de fé, adquiere connotaciones negativas como institución sancionada por la iglesia. Cuando Pablos denota, es decir, cuando revela, su (falsa) actitud reverente hacia la Inquisición, sus intereses personales son revelados: al pretender apoyar los mandatos institucionales del Santo Oficio, el personaje sólo afirma su disidencia, su incapacidad de reconocer la legitimidad de esta fuerza institucional y el cargo que ejerce el Santo Oficio dentro de la sociedad. El narrador, entonces, está creando un espacio de reflexión en el cual el narratorio tanto como el lector explícito pueden

poner las prácticas del Santo Oficio en tela de juicio mediante el tono jocoso del episodio.

4. La negación de su verdadera identidad a favor de otra más apetecible

La segunda fase del desarrollo de Pablos como sujeto va a ser marcada por la muerte de su padre y la herencia que éste le deja. Esta fase marcará, también, la necesidad de incrementar su repertorio de disfraces. En el segundo libro se matizará la necesidad de encontrar una identidad mucho más estable que las que él anteriormente había usado para lograr sus determinados propósitos, y don Toribio le servirá como modelo.

Don Toribio logra lo que Pablos sólo ha intentado: hacerse pasar por caballero. Al dar con don Toribio, Pablos piensa que éste "era algún caballero que dejaba atrás su coche; y así, emparejando, le saludé" (87). No obstante, pronto se da cuenta de su error: "Y espantóme lo que descubrí en el tocamiento, porque, por la parte de atrás, que cubría la capa, traía las cuchilladas con entretelas las nalgas pura" (88). Don Toribio, al darse cuenta del espanto de Pablos se dirige a éste diciendo: "Señor licenciado, no es oro todo lo que reluce. Debióle *parecer* a v. m., en *viendo* el cuello abierto y mi presencia, que era un conde de Irlos. *Como destas hojaldres cubren en el mundo lo que v. m. ha tentado.*" (el énfasis es mío, 88). Pablos entiende don Toribio ha podido desempeñar el papel de caballero, por lo menos inicialmente, gracias a sus vestimentas.

Con don Toribio, Pablos aprenderá que dentro de esta sociedad, las apariencias (los disfraces sociales) son tan importantes como la realidad. "En la corte", le dice don Toribio a Pablos, "hay unos géneros de gentes

como yo, que *no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la que decienden los tales*" (el énfasis es mío, 91). La posibilidad de borrar sus antecedentes va a seducir a Pablos. Por eso no podrá contentarse con la herencia de su padre, ya que la posibilidad de *hacerse pasar* por caballero será para él lo mismo que ser un caballero. Con esto Pablos está demostrando que la construcción de la identidad es el resultado de determinaciones sociales. La "verdad" respecto a la constitución íntegra de cualquier sujeto recae entonces sobre lo que se piensa sobre éste.

Pablos entonces se va a buscar la vida con arte, disfrazado con las vestimentas de un caballero. Sus nuevos amigos le "hicieron ropilla de luto de paño; y cortando el herreruelo, quedó bueno. Lo que sobró de paño trocaron a un sombrero viejo reteñido; pusieronle por toquilla unos algodones de tintero muy bien puestos" (103). Todo le irá bien hasta que se pone en evidencia que lo que lleva Pablos no es suyo: "[Y]endo a vender no sé que ropa y otras cosillas a una casa, conoció uno no sé que hacienda suya. Trujo un alguacil y agarráronme la viejo, que se llamaba la madre Labruscas. Confesó luego todo el caso" (116). Al apropiarse de la hacienda de otro, se repite de nuevo el fracaso iniciado con su caída durante el episodio del rey de gallos.

5. El reemplazo de la identidad por otra identidad idealizada

La posibilidad de mejorar su estado y poder ser caballero le atrae tanto que empleará todos los artificios a su disposición para lograr su fin. En el tercer libro, Pablos modifica sus tretas en tanto que ahora no sólo *niega* su identidad al *adoptar* la de un noble ficticio,

don Felipe Tristan, sino que pretende constituirse como sujeto mediante su deseo y su voluntad. Esto se manifiesta cuando que pretende pedir en matrimonio a Ana. Aunque había asumido identidades ficticias anteriormente para lograr un fin determinado, ahora necesita negar todo su pasado para efectuar su casamiento.

Lo absurdo de esta nueva propuesta sólo se hace evidente cuando se toma en cuenta que los intereses entre la madre y la tía de Ana y el mismo Pablos son esencialmente los mismos: mejorar su posición social. No obstante, cuando Pablos acude a la cita con éstas en la Casa de Campo, aparece el primo de Ana, don Diego: "[V]i venir a un caballero con dos criados, por la güerta adelante. Y cuando no me cato, conozco a mi buen don Diego Coronel" (140). Pablos ahora tendrá que mantener su disfraz a toda costa. Tan verosímil es la actuación de Pablos delante de don Diego, que don Diego acaba por pedirle perdón por haberle "confundido" con su antiguo criado, el hijo de un barbero (141). Sin embargo, la desmesurada necesidad por parte de Pablos de ostentar "galanterías", lo va a llevar de nuevo al fracaso cuando se cae --otra vez-- de un caballo, ahora enfrente de la casa de Ana.

Don Diego averigua la verdadera identidad de Pablos y planea lo que llegará a ser una venganza simbólica. Don Diego, le da su capa con la cual podrá ser identificado por sus "ajusticiadores". Irónicamente, Pablos recibe una doble paliza. Primero, porque es confundido con don Diego por la capa que lleva, y recibe el pago que iba dirigido a éste por sus tratos con ciertas prostitutas; después recibe la paliza que don Diego había

planificado como venganza (146). La cara de Pablos, su más útil y maleable disfraz, quedará tan desfigurada después de este incidente como su mismo proyecto de hacerse caballero.

La humillación completa de Pablos resulta de nuevo por intentar aparentar lo que no es. Curiosamente, en este episodio Pablos contrasta con quien para él había sido el modelo de todo un caballero, don Diego. Aunque Pablos recibe el pago por las relaciones ilícitas de don Diego con unas "mujercillas", se hace evidente la duplicidad de la clase social a la cual Pablos aspira tanto como los antecedentes judíos de los Coroneles¹⁰.

Una vez que ha agotado el conjunto de sus posibles disfraces y las combinaciones de éstos, Pablos pierde sus pretensiones aristocráticas: ha agotado las posibilidades para constituirse como sujeto. Ahora su identidad será moldeada según los imperativos que la sociedad ha establecido respecto a su rango social.

6. Observaciones

Si bien Pablos es por sus yerros algo responsable de sus degradantes fracasos, y de la mala conducta que le acarrearán estos daños, no todo es culpa suya, sino que gran parte de ella se recae en todo el ambiente social en que él se desenvuelve. La sociedad que aparece en el texto está representada por una serie de actantes-oponentes como los padres de Pablos, Cabra y todos los

¹⁰Johnson y Redondo han señalado que el nombre de familia Coronel, fue adoptado por una prominente familia de conversos (citado en Ifland xxi-xxii).

demás que obstaculizan el proyecto del actante-sujeto, Pablos.

Empero, en ningún momento olvida Pablos su ambición, pese al hambre, las miserias, las burlas, golpes y afrentas y dolores morales. Incluso, en el decurso diegético subyace un lenguaje denotativo que revela los intentos subversivos de una entidad dinámica que intenta reorganizar las jerarquías sociales que la limitan, apropiándose de los mismos instrumentos que la sociedad usa para limitar su posición como sujeto.

Al adiestrarse en el uso de los sistemas de significación que tiene a su disposición, Pablos desempeña todo un proyecto que pone en evidencia su ingenio en cuanto a cómo llevar a cabo lo que desea. Ya se ha señalado cómo Pablos se sirve de tres principales modalidades de encubrimiento que corresponden a las tres fases de su desarrollo como sujeto. Esta voluntad animadora, que lo impulsa hacia el travestismo social, muestra el límite de posibilidades dentro de su entorno social.

Debido al carácter reaccionario de la picaresca que ataca a ciertos segmentos de la sociedad que intentan mejorar su rango social, el proyecto de Pablos fracasa miserablemente. Sus intentos de inscribirse como sujeto en la sociedad tras el encubrimiento que sustentan sus variados disfraces, llegan a remitirle, en última instancia, al mismo plano escatológico del episodio del rey de gallos.

El Buscón muestra un orden social que depende de su apariencia (vestimentas y protocolos). Esta es una sociedad que ha consolidado estatutos de organización tan artificiales y elaborados que el terreno de la

apariencia se convierte en el único para la manifestación de toda mejora social. El sujeto, como miembro de su grupo, está obligado a someterse a aquella dinámica; debe renunciar, como Pablos, a la esperanza de ser un caballero, pues el orden social no admite transformaciones. El orden de la apariencia lo abarca ya todo. De allí la condena definitiva y hasta conservadora de Quevedo hacia Pablos.

OBRAS CITADAS

- Bajhtín, Mikhail. *Rablais and His World*, trad. de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gil, 1978.
- Cros, Edmond. *El Buscón, Historia de la vida del Buscón: ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Madrid: Taurus, 1988.
- . *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*. Madrid: Cuspa, 1980.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Harper Perennial, 1992.
- Mariscal, George. *Contradictory Subjects*. Ithaca: Cornell U P, 1991.
- Quevedo y Villegas, Francisco. *El Buscón*. James Iffland, ed. Newark, Delaware: Juan de Cuesta, 1988.
- Vigil, Mariló. "La importancia de la moda en el Barroco", en *Actas de las cuatro jornadas de investigación interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer, 1987: 187-200.

Silueta nocturna

Sueño la silueta de un zapato
 clavándose
 al filo de una orquídea que agoniza
 en su amorío
 sueño el ruido que murmuran
 no sé cuántos escombros la rotunda
 elevación de los astros terrenos
 cuando vuelan por los caminos
 y en los espejos solares se sueñan
 yo los sueño
 acertadamente rojo
 camino cuando una mano golpea líquidos
 de mansedumbre
 y se tiende como una península
 de helénicos contornos:
 restos oceánicos y metales heridos
 son lluvias de escamas fúnebres
 quemando el yerto rocío de los pasos
 transcurridos
 entonces sigo soñando la verdad
 amarrada a la tierra
 la sincera traición
 encerrada en las pestañas más largas

del océano
 que vienen y van como una alfombra
 de ámbar acuoso
 donde el bufeo resplandeciente
 fue encontrado dormido
 con encajes de muerte y un sabor
 de verde azucarado
 soñando soñando la tentación
 de una escarapela marina
 por adherirse al cielo
 de una gracia enmarañada
 pendiendo del cono de retinas rotas
 de mar adentro
 luego pasa renqueando la historia
 esa veterana sustancia
 que tiembla fuego en sus talones
 nocturnos
 sueño la eterna realidad
 la inútil causa de una lechuza derribada
 sobre la costra silvestre de un estanque
 entristecido sobre una lágrima explicativa
 escudada en un nombre indefenso lo sueño.

Miguel Angel Guzmán

La última noche de Ismena

Corina Rosenman

A QUI estoy a punto de morir, de ser enterrada viva porque a Antígona se le ocurrió que el alma inmortal merece descanso. Y quien le dijo eso, un padre ciego, un rey tirano. Pero ella muere por la tiranía y yo, yo por idiota. Sin embargo me siento extrañamente tranquila, extrañamente en paz. Siento que de alguna oscura manera en esta estúpida batalla conceptual entre Creonte y Antígona, yo soy la única que gané.

Desde el principio sabía lo que Antígona iba a hacer. Lo supe en el momento en que nos avisaron que habían muerto. Dos hermanos que apenas conozco, uno héroe y el otro traidor ¿Cuál? Y en el momento en que nos dieron la noticia, pude ver esa luz inhumana en los ojos de Antígona. De pronto no veía a nadie, su cuerpo se irguió como una estatua, estaba lista para el sacrificio, tan enaltecida, toda una antorcha, excitada como una caricia jamás había logrado hacerlo.

Tan distintas Antígona y yo. Para ella todo era siempre una tragedia, para mí un desastre temporario. No es que no me haya preocupado este asunto de que mi madre fuera mi abuela y mi padre, mi hermano. Pero qué remedio, después de todo, como iban a saber ellos. Ninguno de los dos lo tomó nada bien. Mamá va y se suicida, papá se arranca los ojos. Realmente lo de los

ojos me dejó bastante impresionada. Yo andaba llorando por todos los costados, pero Antígona tenía esa mirada de mármol, lista para tomar el lugar de alguna de las columnas del templo de Zeus. Callada, altiva, mirando a todo el mundo como si esta tragedia fuera solamente suya, como si el desastre familiar la enalteciera, le diera un poder ... si, un poder sobre la muerte, o un poder de muerte ¿no sé? Desde entonces fue bien difícil hablar con ella, siempre haciendo de lazarillo para un padre que no hacía más que lamentarse de su destino. Me sentí tan trivial entonces. Pero pronto encontré ocupación, cuidar la tierra, caminar por los mercados, hablar con los mercaderes. Las telas, el olor a pescado fresco, y cada tanto el aroma de las especias traídas de lugares misteriosos donde los monstruos reinan.

Y esa soledad que sentí cuando todos se escaparon horrorizados por algo que en definitiva no fue más que un triste error, me empezó a quedar cómoda. Ya no tenía que hacer grandes cosas, ya no era la hija de reyes. Sólo Ismena, la frívola Ismena que compraba a los fenicios, que escuchaba los chismes del mercado, que se pasaba horas en la cocina aprendiendo las canciones tontas de las esclavas, que escuchaba a los labradores contar de las cosechas arruinadas por las lluvias, la escarcha, o el sol. Por primera vez me sentí completamente feliz, finalmente contenta.

Y después volvió Antígona. Papá había muerto ... en Colono creo que fue. Por supuesto que me sentí triste, aunque llegué a conocerlo bien poco. Antígona venía cargada de grandes discursos. Hablaba constantemente del destino, de lo trágico que era el nuestro, de un círculo que tenía que cerrarse ... y de otras tantas

pavadas. Pero a mí nunca me vendió esa historia, yo sabía muy bien que estaba asustada. No del negro futuro que se cernía sobre nosotras, no, Antígona le tenía pánico a la trivialidad de la vida cotidiana. Me dio lástima, pero confieso que también me alegré, porque había allí otra vez una hermana. Carne y hueso, ojos negros enormes, tan asustados de la vida. La ayudé como pude, pero eso de pelar papas, de mancharse con salsas y aceites no le hacía ninguna gracia. Siempre fue difícil hacerla reír, pero estaba mejorando.

Y así y todo, pareciera que aquello del destino es cierto, al menos para quien lo busca. Cuando parecía que Antígona iba a conocer finalmente los placeres carnales de esta vida, esos dos imbéciles hermanos nuestros no tienen mejor idea que matarse mutuamente. Ciertamente esta familia mía ha quedado idiota por el incesto. Recuerdo la noche después de la proclama de Creonte. Antígona, vestida de luto (su color favorito por supuesto) vino a darme la oportunidad de mi vida según me dijo. Ibamos a probarle a todo el mundo que éramos dignas hijas de nuestros padres ¡Qué gracia! Como si nuestros padres hubieran estado enloquecidos de serlo. Traté de convencerla que era estúpido morir por un muerto, que si el alma de Poliknises o Etéocles (no recuerdo cual de los dos quedó para los cuervos), andaba sin descanso por allí bien merecido se lo tenía, y qué después de todo a él siempre le había gustado vagar. Pero Antígona no escuchó una palabra, me trató de traidora, me llamó mala hermana. Allí estaba otra vez, la vestal, pura, convertida en eterna por los ideales. Y lo más triste es que me venía a buscar no para que la acompañara, ella sabía que yo no quería hacerlo. En

ningún momento me miró realmente, no, ella sólo quería lavarse de la impureza a la que yo la había sometido haciéndola participar de todos los incómodos detalles de la vida. Y finalmente la descubrieron, claro que ella quería ser descubierta. Su grandeza no debía pasar desapercibida.

Todo esto es una verdadera estupidez, y sin embargo yo estoy aquí, esperando mi muerte. Yo que quiero sentirlo todo, y vivir cuanto pueda, incluso esta humedad, esta oscuridad que se me viene encima. Tengo miedo, tengo tantas ganas de vivir. Antígona tendrá su momento de gloria ¿Y yo? ¿Por qué estoy aquí ahora? He estado pensando en esto toda la noche. ¿Por qué abrí la boca cuando Creonte preguntó si yo la había ayudado? ¿Por qué? Si yo no había querido tener nada que ver, si a Antígona le importa bien poco mi compañía y probablemente la resiente. Pero, por un minuto, por un segundo, vi en sus ojos una chispa de vida, una luz de miedo ante esa muerte oscura. Y no pude más que saltar en su ayuda, esperando que a Creonte le pareciera un tanto exagerado condenarnos a las dos.

Pero no fue así, a pesar de que Antígona rechazó de plano mi confesión, Creonte decidió acabar de una buena vez con esta familia tan poco funcional. Y aquí estoy. Pero ya no tengo que probarle nada a nadie, ni que soy valiente, ni que soy cobarde, ni que sé sacrificarme por la alta moral de los dioses, o por Ya no importa, y a pesar del miedo estoy tranquila, porque he sabido estar viva, aunque más no fuera por unos años, y muero por esa pequeña hermana que todavía quiero. Y esta pequeña cosa que soy yo, muere viva.

Sensaciones

Las sensaciones
 más opacas
mediocres murmullos
 o polvo gris
 de los rincones
son tiempo
y así dejan discretamente
 sus marcas
en lo que recordamos
 apenas

Verónica Grossi

Ilusión del día

Me parece
 que el mundo se abre
pero nada se desborda
me vuelco inevitablemente
al mañana
futuro inmenso
y caigo
ilusa
contenida
en las horas estrechas del día

Verónica Grossi

*El montaje en las tres novelas vanguardistas de
Mariano Azuela: La Malhora, El
desquite y La Luciérnaga*

J. Patrick Duffey
The University of Texas at Austin

ANTES del descubrimiento de *Los de abajo* en 1925, Mariano Azuela fue, como se describió a sí mismo, un autor "sólo conocido en mi casa". Para mejorar esta situación, Azuela decidió cambiar su estilo: "Tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de la última hora" (Páginas 170). Escribió tres novelas vanguardistas, *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La Luciérnaga* (1926). El público, sin embargo, rechazó estas obras de originalidad extraordinaria. Después del éxito tremendo e inmediato de *Los de abajo*, los lectores no querían aceptar tanta innovación. A pesar de que estas obras fallaron económicamente, en el artículo "México y la cultura" de 1949 Azuela todavía consideró *La Luciérnaga* como su mejor novela: "Ha sido el mayor éxito literario que he tenido en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo" (Páginas 176).

Pocos críticos han estudiado estas tres novelas vanguardistas.¹ John S. Brushwood, por ejemplo, ni siquiera las menciona en su historia de la novela mexicana, *Mexico in Its Novel* de 1966. Durante los años más recientes, han recibido más atención crítica. En el estudio más definitivo de las obras de Azuela, Luis Leal dedica un capítulo entero a las obras experimentales.² En un libro muy útil de 1981, Eliud Martínez analiza varios aspectos de las tres novelas. En "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas" de 1989, Leal llega a concluir que con estas novelas Azuela "ya apunta hacia la novela de nuestros días" (865). Ambos Leal y Martínez contribuyen a una revalorización de las obras. Martínez señala los aspectos visuales de *La Malhora*, los cambios de punto de vista en *El desquite* y la perspectiva interior de *La Luciérnaga*. Según Leal, las tres novelas manifiestan muchas estructuras novedosas: "los tiempos superpuestos; la arbitrariedad en el desarrollo de la anécdota; los bruscos cambios temáticos; los flashbacks.." (865). Aunque estos dos críticos indican varias veces que el cine ha influido en las novelas vanguardistas de Azuela, no se concentran en este tema. Es el propósito del presente trabajo señalar algunos ejemplos de la influencia del cine en estas obras.

¹ Hay comentarios breves en Walter M. Langford, *The Mexican Novel Comes of Age* (Notre Dame: U of Notre Dame P, 1971) 26-33; Raymundo Ramos, "Prólogo", *3 Novelas de Mariano Azuela* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968); y Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México* (México: Botas, 1951) 164-70.

² Véase Mariano Azuela (New York: Twayne, 1971). Esta obra es una versión en inglés un poco más breve de su obra en español de 1961, *Mariano Azuela: Vida y obra* (México: Andrea).

El descubridor de *Los de abajo*, Francisco Monterde, ha subrayado ya el aspecto cinematográfico de la novela de la Revolución, en la que

el desarrollo es más bien lineal, los sucesos se acomodaron uno tras otro....Más que una cinta cinematográfica, que recoge el continuo proceso de la acción, puede compararse a una serie de cuadros que ilustran las acciones principales. (27)

Según el filmógrafo Aurelio de los Reyes, "las novelas de la Revolución no son como películas de argumento, sino como vistas cinematográficas que muestran escenas unidas por el montaje" (127). Mariano Azuela, como otros novelistas de la Revolución, experimentó la influencia del nuevo arte del cine mudo. Estas primeras películas mexicanas (con títulos como *El suplicio de Cuauhtémoc* y *La revolución en Chihuahua*) eran muy populares, especialmente en la Capital.³ Desde el principio de su carrera como escritor, Azuela concibió el proceso de escribir en términos cinematográficos. Por ejemplo, describe el método que utilizó cuando produjo su primera novela *María Luisa* en 1907:

Necesité únicamente de cierta habilidad para afocar con verosimilitud, claridad y precisión, ambiente, escenario y personajes....Todo lo tuve presente y la fidelidad con que pudiera captarlos y recrearlos estribaba sin duda alguna en la calidad de la cámara.... (44 Páginas)

La concepción expresada aquí--la habilidad de "afocar" como una "cámara"--no es solamente fotográfica. Más

³Para más información sobre la historia del cine mexicano, véase Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1988* (Berkeley: U of California P, 1982).

tarde en el mismo artículo de 1938, Azuela pone las fotografías en movimiento: "Puse de pie a los personajes de la primera novela que escribí y ahora voy a exhibirlos ya en movimiento" (50). Es interesante que Azuela también hable de su desarrollo como novelista en general como si estuviera describiendo una toma de cine que va desde lejos hasta muy cerca. Cuando empezó a escribir, comenzó a "percibir bultos, siluetas". Después podía distinguir "por fin figuras de contornos precisos" (84). Además de estas pruebas de la influencia del cine tomadas de textos autobiográficos, existe evidencia explícita en cada una de las novelas vanguardistas de Azuela.

La Malhora es una novela que retrata a una prostituta de quince años que se llama Altagracia, la Malhora. La protagonista casi siempre está en un estado de embriaguez. La novela, como la vida de la Malhora misma, se repite. Va en círculos, y no llega a ningún lado. Azuela compara su vida--y la novela de su vida--a una película que vuelve a mostarse infinitas veces: "Se repite el mismo film: una, dos, diez, cien, mil miles de veces" (II 962). *El desquite* es la historia de otra mujer alcohólica, Lupe, quien, con la ayuda de su cuñado, mata a su esposo, se casa con el cuñado, llega a ser alcohólica, y el esposo aparece en visiones para tormentarla. Azuela describe el ambiente de la novela con imágenes oscuras, a veces cinematográficas: "En la negrura del viento, fina lámina de bronce, un trueno musical; el cielo que se en fosca con rapidez de film" (II 1002). El fondo de la novela entera es como una película oscura. En *La Luciérnaga*, el cine también proporciona una imagen para representar la oscuridad y fatalismo del ambiente. De hecho, esta vez

Azuella combina el fatalismo del "film" de *La Malhora* con la oscuridad del "film" de *El desquite*. "Bajo las estrellas caídas de los cables, entre las estrellas ambulantes de gasolina, hormiguea la fatuidad del film eterno" (II 666). Estos ejemplos explícitos de la influencia del cine sólo son indicios de la gran cantidad de técnicas del cine utilizadas en las tres obras.

La técnica cinematográfica más común en estas novelas es el montaje. ¿Qué es el montaje? Según el filmógrafo Robert Gessner, es "a quick-cut assembly and/or superimposition of shots or sounds to convey an impression" (423). Era Sergei Eisenstein quien entendió primero que las imágenes podían ser yuxtapuestas para expresar una idea. Eisenstein formuló el concepto de esta manera: "each montage piece exists no longer as something unrelated, but as a given particular representation of the general theme that in equal measure penetrates all the shot-pieces (ctd. en Lodge 85). Ocurre un montaje interesante en *La Malhora*.

El primer ejemplo es especialmente notable, porque Leal cita el mismo pasaje en su análisis de 1971, pero no percibe el carácter cinematográfico de las imágenes. Es un párrafo de la primera sección de la novela que describe el ambiente horrible de Tepito en la Ciudad de México, donde vive Altagracia. La joven prostituta abre la puerta, y la luz de los focos eléctricos de afuera entra al cuarto y crea sombras cinematográficas en las paredes:

Abrió. Una franja de luz encendió los baches; estrecha cinta luminosa en el fango negro. Casas, muros, empedrados, el llanto de la noche, todo un mar de fango.

Entró una ráfaga helada, se agitaron las esferitas de colores y los focos eléctricos. En las paredes danzaron estrambóticas sombras chinescas. (II 954)

Para interpretar bien este pasaje, es necesario saber que "sombras chinescas" eran una forma primitiva del cine en el siglo XIX. Los personajes eran recortes proyectados en una pantalla. Aquí, los personajes son las imágenes de un montaje de la noche mexicana, la luz viene de los focos agitados, y las paredes sirven como pantalla.

Otra manera de crear un montaje se demuestra más tarde en *La Malhora* durante una de las visiones alcohólicas de Altagracia. Es interesante que el montaje se use con frecuencia en varias obras vanguardistas para expresar visiones que tienen que ver con enfermedades urbanas. Los antologistas de la vanguardia española, Buckley y Crispin, clasifican este tema como "neurastenia, mal del siglo", y identifican el origen de la enfermedad como "la inadaptación del hombre en la ajetreada vida de la ciudad" (325). Ambas *La Malhora* y *La Luciérnaga* son novelas de las enfermedades urbanas, de la neurastenia. Las dos utilizan montajes para retratarla. Las dos crean montajes por medio de visiones alcohólicas. Durante la visión de Altagracia, sus "ojos vagan por las ondulaciones acuminadas de la lona gris de una carpa". Una serie de sustantivos inconexos llenan la imaginación de la joven prostituta:

La anarquía de la línea y del plano en casetas, barracas y puestos arrojados al azar. Anarquía del color incoloro. Hormiguero de rostros hoscós y cansados, párpados de bayeta, piernas sopladadas,

cachuchas, un tejano sarnoso, toallas y sweaters imposibles. (II 971)

Asimismo, después de apurar el vino, Dionisio confunde los planos de su existencia en *La Luciérnaga*: "Fusión de planos en uno solo, turbio de abejorros borrachos de carne y de alcohol" (I 634).⁴

Otro tipo de montaje que Azuela utiliza es lo que se llama *crosscutting*. Gessner define *crosscutting* como un tipo de montaje por medio del cual "parallel time or space is created and the viewer can be in two or more times or places at once" (422). Las escenas alternan entre distintos tiempos o entre distintos lugares. Esto es precisamente lo que pasa durante un pasaje de *La Luciérnaga*.

La mayor parte del argumento de esta novela transcurre en la mente de Dionisio que vive en la Ciudad de México o en la de José María, su hermano, que vive en Cieneguilla, un pueblo provincial. A veces, Azuela lleva directamente al lector de la mente de aquél a la mente de éste por medio de *crosscutting*. Azuela elimina la transición tradicional que suele existir en un cambio de lugar. Por ejemplo, en el segundo capítulo, Dionisio está en México en un estado mental onírico, "absortos los ojos en los puntos suspensivos de la hora" (I 592). Dos párrafos después, estamos en Cieneguilla, en medio de un montaje en la mente de José María:

Al mismo tiempo, por un fenómeno de criptestesia, por una simple pesadilla quizá, José María, en su cama, en su casa,

⁴Para un análisis más extenso de este tema, véase Eliud Martínez, "La visión alcohólica de Dionisio de *La Luciérnaga* de Mariano Azuela" *Revista Universidad de Sonora* 3.2 Dic. 1972: 14-20.

en Cieneguilla, a trescientos kilómetros de México, tuvo una visión de líneas, planos y colores.... (I 593)

Aquí Azuela construye un montaje de *crosscutting* de espacio. Los dos párrafos yuxtaponen lugares muy distintos, pero están atados por un hilo casi telepático, un hilo de montaje. Aquí vemos un montaje espacial. En *El desquite*, ocurre uno temporal.

Azuela empieza *El desquite* con un montaje de *crosscutting* para crear un *flashback*. El narrador aquí alterna varias veces entre dos tiempos, uno del presente, otro del pasado. El narrador, un psiquiatra, viaja en tren. Una mujer se sienta a su lado, y su perfume le recuerda el pasado. Justo cuando el tren empieza a salir de la estación, el narrador comienza a narrar eventos del pasado. Sin embargo, con cada parada, el psiquiatra vuelve al presente. Esto pasa dos veces. El narrador regresa al presente, por ejemplo, al llegar a la "brusca parada en San Fernando" (II 978). El tren es como un vehículo temporal para el narrador, un vehículo que llega al pasado. Azuela también utiliza las ventanas del tren en esta escena como pantallas. Las imágenes fluyen a través de la ventanilla: "La enorme plancha de asfalto flanqueado de bosque, silbatos, arbotantes, ruedas, peatones, edificios" (I 978). Aquí Azuela emplea la técnica de *back projection* -es decir, la técnica por la cual una escena es proyectada en una pantalla detrás de los actores (frecuentemente detrás de una ventanilla de un tren o de un automóvil), para que parezca como si el vehículo estuviera en movimiento.

Hay un buen ejemplo de esta técnica más tarde en *El desquite*. De nuevo, Azuela combina tres técnicas

cinematográficas en esta escena: *crosscutting*, *flashback* y *back projection*. Primero, el narrador describe las imágenes que vuelan por la ventanilla:

Por la ventanilla, cerros trasquilados y en sus faldas casitas blancas rebrillantes por el baño nocturno; al fondo la serranía con su peluca de algodón cardado y removiente. Pasa un vasto campo de fragancia; bajo la alfombra de flores amarillas, cabezas y lomos de vacas, una charca inmensa. Lluvias de flores de oro y de plata en la escobilla y aceitilla ondulantes, nevadas y aterciopeladas. (II 1001)

Las imágenes se yuxtaponen como un montaje en una pantalla. Después --en el próximo párrafo-- el narrador viaja al pasado otra vez. Las imágenes del presente y del pasado se mezclan. La figura de la "madrecita" representa el pasado, mientras el "paisaje" representa el montaje del párrafo anterior: "Madrecita, paisaje, rumores, aromas y madrecita, paisaje, aromas, rumores y puro paisaje y nada" (II 1001). Aquí la relación entre tren y pasado está invertida en comparación con el montaje del principio de la novela: el tren llega al presente, y las imágenes que fluyen a través de la ventanilla tienen que ver con el pasado. Esta inversión es notable. En el primer montaje, el psiquiatra ve las imágenes de las paradas y regresa a sí mismo. En éste, ve la "alfombra de flores" y la "charca inmensa", y asocia estas cosas con la "madrecita", con el pasado. Lo que se debe subrayar aquí es que no hay duda que el cine tiene algo que ver con esta escena. Inmediatamente después del *crosscutting*, el narrador cierra el pasaje con una

descripción del cielo como una película, como algo que "se enfosca con rapidez de film" (II 1002).

El último aspecto de estas obras que quiero comentar es su relación con *Los de abajo*. ¿Las novelas vanguardistas de Azuela son tan "modernas" que no tienen nada en común con *Los de abajo*? ¿No hay nada en *Los de abajo* que prefigure las técnicas de *La Malhora*, *El desquite* y *La Luciérnaga*? Azuela mismo caracterizó las novelas vanguardistas como obras aparte, obras "que abren nuevos caminos" (178). Pero Leal percibe que no había tanta diferencia entre estas obras y *Los de abajo*:

This break with the novels of the revolution was not, however, as great as Azuela thought it was. The new novels represent, rather, a development of certain techniques which had already appeared in *Andrés Pérez*, *Los de abajo*, the first part of *Las tribulaciones* and, especially, in the short stories "Y ultimadamente" and "El caso López Romero". (Mariano 66)

El único problema es que Leal no define exactamente qué técnicas *Los de abajo* y las otras obras anteriores comparten con las obras vanguardistas. Sin embargo, del análisis que acabamos de hacer podemos derivar algunas posibilidades.

Primero, hemos notado la tendencia visual de las tres novelas. Los tres tipos de montaje demuestran la variedad de carácter visual. Ambos Leal y Martínez observan que esta visualidad resulta en obras que describen por medio de acciones visibles. Martínez menciona que estas obras de Azuela se caracterizan "en su movimiento por mostrar--en vez de decir--en dejar la novela hablar por sí misma" (68). Leal también nota

que Azuela suele describir a los personajes "por medio de las acciones" ("Mariano" 861). Podemos relacionar esta visualidad con lo que el crítico Seymour Chatman llama "descripción tácita". En su libro reciente *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Chatman define la clase de descripción que existe en el cine en términos semejantes a los que utilizan Leal y Martínez para caracterizar las novelas vanguardistas de Azuela:

Narrative film keeps characters and props persistently before our eyes and ears with virtually limitless sensory particularity....it is their nature to show--and to show continuously--a cornucopia of visual details. (39)

Como las películas, las novelas vanguardistas bombardean a sus lectores con imágenes sin cesar, para *mostrar* tácitamente en vez de indicar explícitamente. Quiero hacer hincapié aquí en el hecho de que una de las técnicas que la novela *Los de abajo* comparte con las novelas vanguardistas es esta descripción tácita. Por ejemplo, hay varias escenas de montaje en *Los de abajo* que muestran una realidad en vez de comentarla. Marta Portal cita el pasaje que sigue como ejemplo "de técnicas y estilos vanguardistas" (62):

El torbellino de polvo, prolongado a buen trecho a lo largo de la carretera, rompíase bruscamente en masas difusas y violentas, y se destacaban pechos hinchados, crines revueltas, narices trémulas, ojos ovoides, patas abiertas y como encogidas al impulso de la carretera. (171-2)

En vez de decirnos que hubo una lucha en la carretera, Azuela nos muestra sus resultados visuales en la forma

de un montaje, exactamente como lo hace en sus tres novelas vanguardistas.

En suma, no hay duda que las novelas vanguardistas de Mariano Azuela tienen rasgos cinematográficos, y que éstos nos ayudan a entender la relación de las tres novelas entre sí, su relación con otras obras de Azuela (especialmente *Los de abajo*). En las técnicas del cine que Azuela emplea en *La Malhora*, *El desquite* y *La Luciérnaga*, vemos otra razón para llamarlas, de acuerdo con la opinión de Luis Leal, precursoras de la nueva novela. Leal concluye en 1989 que "a pesar de los defectos que algunos críticos les encuentran, las novelas de Mariano Azuela ayudaron a crear no sólo una conciencia nacional, sino a preparar el terreno para la nueva novela hispanoamericana" (866).

OBRAS CITADAS

- Azueta, Mariano. *Obras completas*. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1958-1960.
 ---. *Páginas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
 Buckley, Ramón y John Crispin, eds. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973.
 Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

- Gessner, Robert. *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*. New York: E. P. Dutton, 1968.
- Leal, Luis. "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas". *Revista iberoamericana* 148-149 (1989): 859-67.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- Martínez, Eliud. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1981.
- Portal, Marta, ed. *Los de abajo* por Mariano Azuela. Madrid: Cátedra, 1971.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México: UNAM, 1983.

Nocturno

agua seca
colinda
con esta piel vetusta y quieta

llenando los poros
con tumbas perfumadas

algún tambor húmedo
alarga
sutilmente
su dúctil lengua alucinada
por el duro borde
del tiempo

Alberto Martínez

Vuelta al cero II

lejos del mar
el pez desdeña
la interperie

sin saber cómo
ha llegado ahí
confuso
y sucumbe

la sangre lo arrastra
sin escamas
hasta la última sombra
de un milígono

Alberto Martínez

Hora cero

los caracoles
se apagan
encima
del reloj

y
todas
las luciérnagas
comienzan
a
emigrar

Alberto Martínez

*El discurso esquizofrénico
en El apando de José Revueltas*

Guillermo B. Irizarry Díaz
The University of Texas at Austin

Culture, personality, and brain chemistry are the same, separated by the fences of each academic specialist.

Louis Lewin, *Phantastica*

EN el año 1969 y a causa de sus vínculos con el movimiento estudiantil del '68 en México, el escritor José Revueltas fue encarcelado en la temible prisión de Lecumberri. Durante su encierro en El Palacio Negro, Revueltas sufrió situaciones abyectas, mismas vivencias que lo confrontaron con el lado más vil de la realidad humana. Como fruto de ese contacto escribe un texto en el cual expone de forma innovadora la naturaleza enajenante y represiva del sistema de rehabilitación de su país. Quizás el aspecto más llamativo de la novela es el discurso anómalo, utilizado para patentizar la realidad caótica y enfermiza en la que habitan reos encaminados, supuestamente, hacia la corrección.

Concretamente, *El apando* relata las vicisitudes de tres reos, El Carajo, Polonio y Albino, que intentan introducir narcóticos a la penitenciaría escondiéndolos en la vagina de la madre del primero. Cómplices de la

transacción son Meche y La Chata, jóvenes amantes de Polonio y Albino, las cuales no portan la droga en sus vientres por el cateo consuetudinario al cual son sometidas antes de cada visita. La situación complicadora de la trama es el traslado de los tres prisioneros a un apando, celda especial donde se les separa del resto de la población penal y donde se les dificulta el traspaso del contrabando. El fluir de conciencia del verboso narrador omnisciente incide en las divagaciones y preocupaciones de los personajes y, a través de un constante cambio de perspectiva, nos ofrece la entreverada madeja de relaciones personales y conceptuales que afectan a los habitantes del apando. El lenguaje de *El apando* problematiza la relación escurridiza del signo y lo irracional del discurso que delimitan el nexo entre el significado y el significante. Durante el encierro de Revueltas, la falsedad del discurso hegemónico nacionalista en su país se hace más patente y la imposibilidad de comunicación no resulta una cuestión fantástica sino real y concreta. Su obra, por ende, rescata, a través de un lenguaje esquizoide, la confusión existente en su encierro símbolo del caos social del México del 1968.

La estructura lingüística de la narración es el vehículo central del tema y refleja un diseño que, para entender el mundo presentado por Revueltas, es imperante desenmarañar. Por tal razón, se analizarán tres similitudes entre el discurso narrativo en la novela y el lenguaje confuso de los esquizofrénicos. Los tres elementos a estudiar son: 1) la falta de cohesión discursiva, 2) la oscilación de perspectiva y 3) la serie lingüística.

La característica más significativa del lenguaje esquizofrénico es el rompimiento con las convenciones del habla que resulta en una fuente de incomprensión por parte del receptor común. Una de las pautas más necesarias para la comunicación es el acuerdo tácito entre el hablante y el receptor de incidir en un horizonte de expectativas que sea común a ambos. Dentro de dicho horizonte, el receptor, el lector en el caso de marras, espera crear una noción de coherencia confiando en la constancia del discurso. El esquizofrénico rompe con las expectativas del receptor y desanima el deseo de comunicación.

El apando destruye la cohesión textual al hacer uso de una complejidad referencial apoyada en la inversión de rango de grupos léxicos. La novela abre con la descripción de los carceleros, a los que llaman monos, y subordina a este vocablo una amalgama de grupos léxicos que aluden al encierro y entreveran el contexto de la novela:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de ese asunto, de ese asunto de ser monos . . . (11)

Este fragmento, por medio de la animalización de los guardias, otorga primordial importancia al carácter zoológico del texto cual si dirigiera hacia dicho orden su discurso. Sin comprender el significado de "mono" el receptor concibe erróneamente el punto de partida de la lectura y crea un desfase entre el fluir de la narración y

el ritmo errático de la recepción. Uno de los actos verbales más característicos del narrador es la introducción de grupos léxicos sin referente textual previo. Por ejemplo, cuando el narrador introduce a Polonio, comienza a describir su cabeza puesta como en una bandeja:

La cabeza hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo, Polonio los miraba desde lo alto con el ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua, cómo iban de un lado para otro del cajón, con el manojo de llaves que salía por debajo de la chaqueta de paño azul y golpeaba contra el muslo al balanceo de cada paso. (12)

La introducción de Polonio a la narración es, según la sintaxis, secundaria a la cabeza, la oreja, la plancha y el espacio que la circunda. Su importancia en la novela y su caracterización viene a concretarse de forma tangencial a digresiones de la narración. El descuido de la voz narrativa en la jerarquización de lo narrado caracteriza la desorganización del pensamiento del narrador. Esta inferencia resulta válida si se acepta que el discurso narrativo resulta desorganizado e incoherente, intencionalmente en el caso de *El apando*.

Existe una intención de crear un discurso entreverado, discurso que caracteriza la manera de hablar del narrador. La frustración inicial de las expectativas crea un nuevo horizonte de éstas que volverá a ser frustrado. No es hasta la mitad del relato donde se comprende el contexto y la problemática del trasiego de sustancias a la prisión. La importancia de los personajes, la jerarquía temática y la concreción de

referentes textuales nunca se aclaran y sólo pueden entenderse a través de la interpretación del lector.

A pesar de la dificultad de la recepción, hay una caracterización profunda del narrador que resulta evidente a partir de las primeras páginas. En cuanto a su habla, es fácil comprender un desorden del pensamiento manifiesto en la falta de jerarquía de los conceptos, que se podría clasificar de tipo esquizoide. Aunque hacer un diagnóstico no es el propósito de este ensayo, descubrimos en este discurso oscuro la cosmovisión de aquél a quien el autor otorgó el puesto de narrador. En la mente de este narrador se escenifica la concepción de una sociedad perversa que el autor desea presentar. Otra característica típica del habla de los esquizofrénicos es el cambio frecuente de perspectiva. En el comienzo de *El apando*, el narrador se muestra distanciado e impasivo con respecto al objeto narrado, hasta disfruta de cierto aire académico al hablar de los "monos":

No acertaba a dar el paso que pudiera hacerlos salir de la interespecie donde se movían, caminaban, copulaban, crueles y sin memoria . . . de la misma pelambre y del mismo sexo. (11)

El mismo narrador puede expresar con íntima empatía narrativa lo que El Carajo sentía por la droga:

de ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba...apropiandoselo encarnizadamente, con el más apremiante y ansioso de los fervores, cuando lograba poseerlo, meterse en él, acostarse en su abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría de la mano a través de los ríos de sangre,

igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos. (16)

La descripción del enfermizo prisionero ocurre como si el narrador tuviera una intimidad con éste, como si estuviera dentro de él, y los símiles rescatan lo que este personaje siente por el narcótico. Esta misma cercanía se crea cuando una de las celadoras hace una inspección vaginal a Meche, la novia de Albino, y su pensamiento divaga:

Desvestida ya de su ropa interior Meche presentía los próximos movimientos de la mano de la celadora, y le agitaban entonces, cosa que antes no ocurriera, extrañas e indiscernibles disposiciones de ánimo . . . pero en la cual se transparenteaba la presencia misma de Albino . . . con el recuerdo inédito . . . de curiosos detalles en los que jamás creyó haberse fijado. . . . (27)

Este recuerdo y los detalles de los más íntimos y lujuriosos pensamientos de Meche hacen pensar en un narrador cambiante, de personalidad traslapada con las de los seres de su narración. A fin de cuentas, los personajes son entes de la ficción creada por el narrador y es para él posible acercarse y violar los límites de sus egos. No obstante, al hacer esto, rompe con uno de los referentes primarios de persona, es decir, el yo se confunde con el él o el ella. Aún a este nivel básico, la cohesión textual se diluye para abundar en la forma del discurso y en la caracterización de la voz narrativa.

Se aprecia ampliamente que la obra es una relación arbitraria de sucesos y pensamientos pasados por el cedazo interpretativo de un narrador muy peculiar. Su rareza radica en la compenetración existente con su ambiente. Por esta falta de distancia con su derredor, el

narrador resulta idóneo para referir la incoherencia del presidio y, a la vez, compartir ese sentido de confusión y arrobo con el lector.

El lenguaje de *El apando* puede resultar difícil de comprender mas su lectura disfruta de un ritmo terso que, como extraño valor estético, invita a la lectura. Dentro de la cadenciosa sintaxis, encontramos el fenómeno de la serie lingüística muy común en los esquizofrénicos. Se trata de un encadenamiento de grupos léxicos por medio de una libre asociación sin rendir tributo a una temática central. Obsérvese el siguiente fragmento en que se describe el fluir de conciencia de Meche mientras la celadora la catea:

La celadora, pues, y sus manoseos, eran la fuente del doble, del triple, del cuádruple recuerdo que se encimaba y se mezclaba, sin que Meche pudiera contener, remediar, reprimir, una estúpida pero del todo inevitable actitud de aquiescencia, que la mona ya tomaba para sí con un temblor ansioso y un jadeo desacompañado--casi feroz y únicamente por la nariz, igual que Albino--, con lo que el propio vientre de Meche parecía transformarse--o se transformaba, en virtud de una sediciosa trasposición--en el vientre de aquél (ella, Dios mío, como si se dispusiera a funcionar en plan de macho respecto a la celadora) al filtrarse dentro de estas sensaciones la imagen de Albino, durante aquellas escenas de la primera vez, cuando a horcadas a la altura de sus ojos infundía esa vida espeluznante y prodigiosa a las figuras del tatuaje brahmánico, y ahora Meche imaginaba ser ella misma la que en estos momentos hacía danzar su vientre--idénticas, bien que secretas, invisibles oscilaciones--como instrumento de seducción dirigido a la mona y a sus ojos cercanos, en tanto que ésta no sólo no ofrecía resistencia, sino que, sin saberlo, a

impulsos del soplo misteriosos que hacía transcurrir de tal suerte (sustrayéndolas al azar y al hecho fortuito de no conocerse) las relaciones internas que de pronto se establecían entre Albino, Meche y la celadora. . . . (28-29)

La subordinación excesiva de cláusulas y la fragmentación de muchas de ellas crean un ritmo interno fluido y oscilante. Se incluye dentro de este patrón rítmico la repetición de elementos, como que, cual y durante, para introducir frases, y la aparición constante de sonidos sibilantes y líquidos. Resulta aún más obvia la capacidad que tiene el narrador para hilvanar conceptos dispares, por medio de asociaciones sueltas y accidentales. El narrador enlaza, en el fragmento anterior, la reacción de Meche al ser explorada con el recuerdo de los momentos de intimidad sexual con Albino. El recuerdo de la seducción se proyecta en la situación presente invirtiendo los papeles pues ahora es la celadora la seducida, por "virtud de una sediciosa trasposición" (28).

La transmutación del vientre de Meche en el vientre de Albino crea una reconfiguración de todos los elementos y el recuerdo pasa a ser parte del presente, y el objeto de arte es agente catalítico de esta incorporación. Este recuerdo doble, triple, cuádruple "que se encimaba y se mezclaba" configura una *summa*. En ésta, el vientre de Albino es el de Meche, los ojos de la celadora son los de Meche, la seducción de Meche es a la vez la de la celadora, y las "relaciones internas que de pronto se establecían entre Albino, Meche y la celadora" (28-29) se explican a la luz del "tatuaje brahmánico". Todos los seres humanos precisan de una armonía y una

simetría, de un ritmo, y de la creación de una *summa* que les permita ordenar coherentemente el universo accidentado que los rodea. Estas relaciones, entre los seres humanos normales, responden a una separación clara del tiempo y del espacio. La segregación temporal se explica por la categorización del tiempo en pasado, presente y futuro, y la separación espacial se da entre el aquí y el allá. Dicha diferenciación referencial desaparece en la mente de los esquizofrénicos, para dar paso a una percepción totalizadora del universo.

La metonimia es la imagen que mejor explica esta cosmovisión pues toda parte del cosmos es, al mismo tiempo, el todo. El lenguaje esquizofrénico disfruta, o sufre, según se perciba, de una relación sobrecargada entre el signo y el referente. Como ya se ha mencionado la relación entre el significante y el mundo real es arbitraria y ocurre mediante una relación indirecta donde el significado sirve de intermediario. El significante para el esquizofrénico tiene un sinnúmero de referentes y un referente puede tener un sinnúmero de significantes; es decir, hay una carga excesiva del referente y del significante. *El apando* comienza con la aseveración "Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono. . . los dos, en su jaula" (11). El signo "monos" se refiere a un mono y una mona, pero éstos son, a la vez, dos entes de la misma especie. Luego se añade que "mona y mono" eran "idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo" sin embargo de ser "mono y mona"(11). La relación entre el referente y el significante crea una interpretación conflictiva e imposible, dentro de la lógica cartesiana que rige nuestra lengua. La relación se complica pues los

monos referidos son los carceleros que vigilan constantemente a los carcelarios. Se indica en un principio que están "en su jaula. . . . presos en cualquier sentido que se los mirara"(11). El signo "monos" se carga aún más de significado; se refiere a los carcelarios pero, a la vez, a seres enjaulados cuya existencia se constituye al margen de la humanidad. El concepto carcelero se invierte para equipararse al concepto encarcelado.

El ser humano "normal" vive rodeado de signos y su capacidad de escoger entre ellos le da un respiro al poder categorizar y diferenciar los mensajes pertinentes a su existencia: "The schizophrenic does not experience this kind of respite, because he resides in the very focus of the onset of signs which pulse with their meaning" (Wróbel 103). La confusión que resulta de esta recarga conceptual y signal crea una red de significados que se entrecruza con la realidad total y es tan fortuita como la realidad en sí. Escoger una retórica de esta naturaleza crea una expansión descifradora del signo y la entrelaza de manera directa con la misma realidad. El signo mono que a la vez se refiere a mono y mona, carcelero y carcelario, y animal y ser humano, tiene por virtud enlazar simbólicamente el contexto dado en los límites del relato con la realidad misma, sobretodo al abrir la lectura con esta complicación.

El propósito de este análisis no ha sido, como se mencionó en un principio, psicoanalizar al narrador sino encontrar una concomitancia entre el discurso del narrador y el discurso de los esquizofrénicos. La negación de la lógica regidora del sistema lingüístico general es reveladora de la compleja y falsificante

visión del mundo que implica la relación restrictiva entre el signo y el referente. La focalización desvaría de los referentes textuales para desenmascarar la valencia referencial que se otorga al encierro de personas no gratas a la sociedad.

Para el psicoanalista Jacques Lacan, como ya se comentó, sólo se conoce el significado por referencia a otro significado. Si se acepta esta aseveración, hay que conceder que la capacidad de comunicación que tiene el lenguaje resulta de una arbitrariedad, acordada entre los hablantes, para limitar el valor semántico de los símbolos. Nuestro sistema lingüístico limita, por necesidad, la polisemia del signo y crea una lógica de pensamiento que da forma coherente al universo accidental que nos rodea. Ya se comentó anteriormente que el esquizofrénico carece de la capacidad para discernir la pertinencia semántica de los signos y, como consecuencia, les otorga el valor polisémico que tienen por naturaleza. El discurso del esquizofrénico aparenta ser incoherente y engañoso. No obstante, dicho discurso tiene la virtud de restablecer el poder referencial de los signos que en el habla coloquial han perdido. Para los seres humanos "normales", el cedazo discursivo limita el poder referencial de la palabra y establece una distancia entre el mundo real y su interpretación generalizada. El narrador de *El apando* salva esta distancia y crea un nexo directo con el mundo real y con el lenguaje, nexo que pretende ser tan fortuito como lo es la realidad. La problemática del ego hace que el narrador se funda directamente con el mundo del presidio y con el mundo de los presidiarios. Se rescata la complejidad social que rige el encierro, y, al enredar la simbología de este

mundo con la del externo, se hace del apando una ventana al caos que estructura la sociedad so apariencia de orden y justicia. Los monos-carceleros-carcelarios, la charola de Salomé, el tatuaje indostano, y el trasiego de drogas en el vientre de la madre son símbolos recargados de significado. Son el centro de una cadena metonímica que, por virtud de un discurso caótico, reflejan el caos que permea nuestro orden cósmico.

Nuestro lenguaje, diría Bahktin, "shot through with centuries and millenia of error-false links between good material words, and authentically human ideas"(169). El único lenguaje que carece de intencionalidad ideológica es aquél que permite el influjo del signo y de su poder de expansión referencial. Al injertar un discurso esquizofrénico, se rompe este lazo equívoco, y de carga ideológica, que simplifica la realidad para dominar, abusar y crear un orden, para concretar un poder hegemónico.

OBRAS CITADAS

- Bahktin, Mikail. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.
- O'Brien, Patrick. *The Disordered Mind*. New Jersey: Prentice-Hall, 1978.
- Rochester, Sherry, y J.R. Martin. *Crazy Talk: Cognition and Language*. New York: Plenum, 1979.
- Revueltas, José. *El apando*. México, D.F.: Era, 1969.
- Wróbel, Janusz. *Language and Schizophrenia*. Amsterdam: John Benjamin, 1990.

Ni Dios

Nadie sabe que he andado
entre ciegos,
pegado a ellos
como un niño asustado.

Nadie sabe que sigo inmóvil los pasos
de un hombre sin camisa,
de brazos cruzados,
sin atreverme a destejer
esta ropa de rodar chueco.

Nadie sabe que basta mirarse
una sola vez en el espejo
para poder peinarse todos los días.

Nadie sabe que sueño
al vaivén de los jadeos
de parturientas.

Nadie sabe que otro jadeo
me empapa
y su rocío acre
sabe a mis propias
traiciones.

Nadie sabe que una virgen
lloró en mis brazos
y yo en los brazos
de ninguna.

Nadie sabe que guardo
una fidelidad estéril,
un hermetismo cabal.

Nadie sabe que sondeo mi vientre
y el eco breve
me niega hijos.

Nadie sabe que la lucidez de mi terror
palpa la llaga tallada
con suma delicadez,
huella del aborto.

Nadie sabe que veo bailar
cual duende cruel
en las crestas
de las olas
mi hijo multiplicado en mil.

Nadie sabe que érase una vez
que vivía incognita y muerta
una mosca en el dorso
de una hoja de una planta
artificial.

Ni Yo.

Miguel Manay

Datos biográficos de autores: Dactylus XIII

Raul Bañuelos (Guadalajara, México, 1954). Investigador y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara. Entre otros libros de poesía ha publicado: *Puertas de la mañana* (1983); *De tres en tres* (1988); y *Cantar de Forastero* (1988).

J Patrick Duffey (Dallas, Texas, 1963). Entre otros artículos ha publicado: "Las técnicas cinematográficas en la prosa vanguardista española, 1927 a 1932: el paso lento y el primer plano" en *West Virginia University Philological Papers* (1993). Se doctoró en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin con la tesis: "*Como texto para pantalla: la influencia del cine en la novela mexicana del siglo XX*".

Lydia M. Gil (Puerto Rico). Licenciada en Francés y Estudios Europeos Occidentales por parte de la Universidad Americana en Washington D.C. Actualmente estudia la maestría en Literatura Comparada en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo.

Miguel González-Gerth (México, México). Poeta, ensayista y crítico literario. Se doctoró en la Universidad de Princeton. Actualmente es profesor de literatura española y latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Ha publicado: *Desert sequence* (1956); *En vísperas del olvido*

(1967); *Ausencia infinita* (1984); *Palabras inútiles* (1988); y *The Musicians and Others Poems* (1991). Sus poesías también se han publicado en *Vuelta* y *Revista de la Universidad de México*.

Verónica Grossi (México, México, 1963). Formó parte del grupo de teatro EQUIS. Estudió pintura con José Fors. Hizo estudios de literatura en el Claustro de Sor Juana en la Ciudad de México y en la Universidad de Guadalajara. Ha publicado crítica literaria y poesía en México y Estados Unidos. Actualmente escribe su disertación para obtener el doctorado en literatura hispanoamericana por parte de la Universidad de Texas en Austin.

León Guillermo Gutiérrez (San Julián, Jalisco, México). Es licenciado en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente escribe su tesis para obtener la maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Ha colaborado en revistas y suplementos culturales de Estados Unidos, México y Venezuela. Ha publicado los libros de poesía: *Donde la Ausencia* (1990); *Salmos del Peregrino* (1991); y *Los dardos de Dios* (1994).

Miguel Angel Guzmán (Lima, Perú, 1968). Estudió Lengua y Literatura en la Universidad "Inca Garcilaso de la Vega" donde también obtuvo el Primer Premio de Poesía en los Juegos Florales de 1990. Su poesía aparece en la antología *Poesía del*

fin del mundo y Generación del '90. Ha publicado: *Collage de un adiós* (1990).

Guillermo B. Irizarri Díaz (Trujillo Alto, Puerto Rico, 1963). Obtuvo su maestría en Teatro en la Universidad del Estado de Florida. Actualmente estudia el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Lázaro Lima (Cuba, 1965). Ha publicado estudios críticos sobre Martí en revistas especializadas de E.U.A. y el libro *Mosáico Cultural* en coedición con Harry Rosser y Karina Fajardo (1994). Estudia el doctorado en literatura y lenguas romances en Boston College.

Alberto Martínez (Bayamón, Puerto Rico, 1966). Actualmente estudia el doctorado en estudios comparados en la Universidad de Nueva York. Los poemas que aparecen aquí publicados pertenecen al libro inédito *Las formas del vértigo*.

Michael J. Regan "Manay" (Chicago, Estados Unidos, 1967). Estudiante de maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Corina Rosenman (Viena, Austria, 1912) De madre italiana, Corina Rosenman inmigró a la Argentina a los catorce años donde reside actualmente. Se sabe poco acerca de su obra literaria, siendo "La última noche de Ismena" el primer cuento que ha podido

ser publicado con su autorización. Cuento que expresa la polifonía de su multicultural experiencia. Prefiere permanecer, si no anónima al menos poco visible, no obstante su estrecha relación con Borges y Bioy Casares.

Ma. Teresa Sanhueza (Concepción, Chile, 1962). Estudiante del doctorado en literatura y lenguas romances en la Universidad de Michigan. Ha publicado: "La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt" en *Acta Literaria* (1993).

George D. Schade (Portland, Estados Unidos). Se doctoró en la Universidad de California en Berkeley. Actualmente es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Tradujo al inglés *El llano en llamas* de Juan Rulfo y *Confabulario* de Juan José Arreola. Entre otros libros ha publicado: *La literatura española contemporánea* (1965); *Costumbrismo y novela sentimental* (1979); *La segunda generación modernista* (1979); y *Trece relatos hispánicos* (1959).

Ida Vitale (Montevideo, Uruguay). Poeta, traductora, ensayista y crítica literaria. Recibió el Premio Nacional de Letras del Uruguay. Como poeta ha publicado: *La luz de esta memoria* (1949); *Palabra dada* (1953); *Cada uno en su noche* (1960); *Jardín de sílice* (1980); *Oidor andante* (1982) y *Sueños de la constancia* (1988).