

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL QUINTO SIMPOSIO DE ESPAÑOL
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2015)**

**La muerte del otro: Autoficción, otredad y muerte en
Juegos de espejos de Pedro Luis Alarcón**
Javier Ignacio Alarcón

El espacio y el individuo en *El viajero de Praga*. Hacia una lectura de Javier Vásquez.
Sara Fernández Polo

El valor negativo de lo europeo en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier
Sergio García García

La identidad antillana en los cuentos de Ana Lydia Vega
Jorge García Izquierdo

El papel secundario en *La Regenta* a partir del ascenso social de doña Paula Raíces
Laura García Sánchez

**Análisis comparado de la deixis personal entre español y chino desde la
perspectiva de la comunicación política**
Yunjie Gong

**La mujer nacionalcatólica en *Los gatos* de Agustín Gómez Arcos
y otras “viejas difíciles” del teatro español de la Generación Realista**
Marta Olivas

**La teoría del caos como paradigma integrador: Una aproximación caológica a la
variación lingüística**
Israel Salas Llanas

**El temblor del secreto, la tragedia del sinsentido. Una lectura de “La insignia” de Julio
Ramón Ribeyro**
Francisca Sánchez Martínez

Influencia del realismo mágico en la narrativa contemporánea china
Yushu Yuan

El reloj de cuco dice “NO”. La palabra desintegrada en la poesía de Alejandra Pizarnik
Alfonso Zuriaga del Castillo

**La muerte del otro: Autoficción, otredad y muerte en
Juegos de espejos de Pedro Luis Alarcón**

Javier Ignacio Alarcón

Universidad de Alcalá

RESUMEN: La autoficción puede ser considerada un género híbrido, situado entre la autobiografía y la ficción. En consecuencia, distintos investigadores suponen que, para entender el texto autoficcional, se lo debe confrontar con referentes extratextuales para establecer qué es verdad y qué es mentira, así como para entender la manera en la cual se construye una obra autoficcional. En contraste, la pregunta por una autoficción que se sostenga sobre sí misma, sin necesidad de paratextos (biografías del autor, entrevistas, etc.) puede resultar bizantina. Para empezar, porque parece inconcebible: en la era de la comunicación en masa, la figura del autor se construye desde los paratextos. Partiendo de este punto, Pedro Luis Alarcón, en *Juegos de espejos*, nos permite acercarnos a la cuestión desde una perspectiva diferente. En tanto que es un autor casi desconocido, los elementos paratextuales que rodean al texto son escasos. Esto nos permite interrogar algunos de sus relatos, de corte autobiográfico y/o autoficcional, sin apelar a una biografía del autor, por ejemplo. Por lo tanto, podemos retomar la cuestión inicial y preguntarnos si dentro de la obra de Pedro Luis Alarcón existe una autoficción que se construye sin referencias paratextuales.

Palabras clave: autoficción, autoficción especular, *autofiction spéculaire*, paratextos, *Juegos de espejos*, Pedro Luis Alarcón

ABSTRACT: The *autofiction* can be described as a hybrid, placed between an autobiography and a work of fiction. Therefore, most researchers suppose that to understand an autofictional text, you must confront it with paratexts as a way to determine what is true and what isn't, and to understand how the autofiction is created. Hence, the question about whether or not an autofiction can stand for itself without the need of any paratext (biographies, interviews, etc.)

could seem pointless. First and foremost, the idea seems inconceivable: in the era of the mass media, the perception we have of an author is built from paratexts. Taking this as a premise, Pedro Luis Alarcón, in his book *Juegos de espejos*, allows us to formulate the question from a different perspective. Being an almost unknown author, we have very few paratextual references about his books. This allows us to analyze his short stories without appealing to a biography, for example. This way we may reformulate the initial question and ask if we can read Pedro Luis Alarcón's book as an autofiction that doesn't need any paratextual references.

Keywords: autofiction, *autofiction spéculaire*, paratext, *Juegos de espejos*, Pedro Luis Alarcón

¿Qué es un autor? Esta pregunta, que se enuncia de manera sencilla, es incapaz de contener toda la complejidad que implica su formulación. Bastaría con referirnos al texto de Foucault que lleva por título esta cuestión, *¿Qué es un autor?* (1969), o a la propuesta que realiza Barthes en *La mort de l'auteur* (1967) para empezar a entrever las dificultades que enfrentamos. Sin embargo, cuando hablamos de autoficción, las nociones que se suelen manejar en torno a la figura autor se alejan de las propuestas de estos dos teóricos franceses. Partiendo de la definición que da Manuel Alberca, en "Las Novelas del Yo" (texto sobre el que profundizaremos más adelante), podemos decir que: una novela autoficcional es una obra en la cual el autor mezcla su vida con la ficción, la verdad con la mentira. Si bien esta definición resulta demasiado somera, nos permite empezar a entender qué es un autor para la autoficción. Solo si aceptamos que el autor es más que una figura discursiva que habita los márgenes del texto, como sugiere Foucault en el texto referido arriba (Foucault 20), y que es una persona cuya identidad se construye y relaciona con una vida, podemos decir que este introduce su biografía dentro de la novela.

Profundicemos. Si aceptamos la definición previa, entonces el autor se debe entender como una biografía o, si queremos darnos mayor libertad, como una vida. El lector común, incluso gran parte de los críticos, tienen acceso a esta vida a través de biografías, autobiografías, entrevistas al autor y a sus conocidos, etc. Dicho de otro modo, el yo del autor, su identidad y su vida, nos llega a través del universo textual que se forma desde su obra y en torno a esta. En consecuencia, incluso si queremos ver en el escritor algo más que una mera figura discursiva, no por esto deja de ser un ente que, para el lector, existe solo dentro de un cosmos textual. Por lo tanto, para la autoficción resulta esencial lo que Gerard Genette llamó, en *Palimpsestos* (1982), paratextos:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces a un comentario oficial y oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette 11-12)

En resumen, nos acercamos a lo que Jérôme Meizoz denomina, en *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), la postura literaria: la imagen que se produce del autor en el campo literario, imagen que se construye desde sus obras, por un lado, pero también desde su forma de ser, su *ethos*, al que tenemos acceso a través de entrevistas, fotografías, comentarios de conocidos del autor y cualquier otro tipo de aparición pública (Meizoz 12). En pocas palabras, la figura sobre la cual se construye la obra autoficticia es una imagen formada dentro del campo literario a partir de los elementos paratextuales que existen en torno a una obra.

Partiendo de estas premisas, podemos formular la pregunta que guiará nuestras reflexiones: ¿es posible leer una autoficción sin hacer referencia a estos elementos

extratextuales, sea porque hablamos de un lector ingenuo o de un escritor desconocido? ¿Puede existir un yo-autor que habite exclusivamente en la obra autoficticia y que, sin hacer referencia a los paratextos, presente la situación paradójica que formulamos en la primera definición que hicimos del neologismo?

Pedro Luis Alarcón construye un yo figurado en *Juegos de espejos* (1995) que nos permite plantear esta cuestión. Con una obra limitada a dos textos –un poemario, titulado *Cuerpos fantasmas & el suelo subterráneo* (1991), y la colección de relatos que analizaremos- y una carrera truncada por su fallecimiento, las referencias paratextuales que tenemos de este escritor venezolano de los noventa son escasas, casi nulas. Aun así, y esta es la tesis que defenderemos a continuación, es posible leer algunos de sus relatos como autoficticios. De los siete que conforman *Juegos de espejos*, nos centraremos en tres: “Entonces la biblioteca”, “La cara de José Vicente” y “New York Blues”. Estos textos se aproximan a la figura autor desde distintas perspectivas, algunas más cercanas a la autoficción que otras, y construyen dentro de la obra, como conjunto y unidad, un Yo que se ubica en el punto paradójico que señala el término.

Volvamos a la noción inicial, la autoficción, y tratemos de enmarcar una definición más certera del término, entendiendo que no será definitiva, ni siquiera, dentro de nuestro análisis. Con la vista puesta en este objetivo, revisemos con cuidado lo que afirma Manuel Alberca en “Las Novelas del Yo”:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’.

(Alberca 145)

A pesar del amplio debate que existe en torno a este concepto, creemos que, como punto de partida, la definición de Alberca resulta iluminadora: apunta a la ambigüedad, nos recuerda que no hablamos de una autobiografía, sino de una obra que aparenta ser autobiográfica, una “pseudo-autobiografía”. Dándonos cierta libertad, podemos decir que cualquier texto que plantee esa ambigüedad, que problematice el límite entre la verdad y la mentira desde la perspectiva de un Yo aparentemente autobiográfico, puede entrar dentro de esta categoría.

La homonimia o coincidencia nominal entre el autor y el protagonista de una ficción, es una de las estrategias que genera esta ambigüedad de manera más clara: el nombre propio señala a una persona, a una identidad, y por lo tanto, al ver que el protagonista de una novela –que es en principio una ficción- lleva el mismo nombre que el autor, el lector se inclina a pensar que son la misma persona (véase Alberca 145).

Pero la autoficción ha encontrado otros mecanismos para producir este efecto paradójico: construir un narrador que se mezcla con la figura autor o establecer relaciones metaficcionales dentro del marco diegético y también fuera este, con elementos paratextuales como el título o el nombre del autor, pueden ser algunos ejemplos. Estas estrategias pueden existir en obras en las cuales el narrador no sea el protagonista de la ficción o que no presenten la homonimia. Revisemos algunas en los relatos de Alarcón.

Comencemos con “Entonces la biblioteca”, segundo relato del libro: se nos narra la historia de un hombre que, para poder escribir con tranquilidad, se refugia en la casa de un individuo misterioso, que permanece prácticamente ignoto hasta las últimas páginas del relato. A medida que avanza la narración, el protagonista empieza a notar hechos extraños (pesadillas y visiones fantásticas). Los únicos espacios a los que tiene acceso son la biblioteca, el comedor y su habitación, el resto de la casa es un laberinto impenetrable, un espacio, en cierto sentido, imposible. Poco a poco el protagonista se siente morir y empieza a sospechar del carácter monstruoso del dueño de la biblioteca. Confirma su sospecha cuando encuentra a su anfitrión en un ataúd: es un vampiro que le ha estado succionando la sangre y

la vida. El relato concluye cuando el vampiro, a través de una carta, confiesa su identidad y promete iniciar al narrador en una nueva vida (Alarcón 23-31).

En una lectura descuidada, podríamos inclinarnos a pensar que el protagonista, un escritor que narra en primera persona su experiencia, es quien más se acerca al autor; sobre todo si sumamos el carácter fantástico del otro personaje. Sin embargo, la firma que leemos en la carta del vampiro es un anagrama del nombre del autor: Ordep Siul Nocrala (Pedro Luis Alarcón, invirtiendo las letras de nombres y apellido). Encontramos, por lo tanto, una homonimia parcial que nos permite preguntarnos por la autoficción.

Pero, ¿podemos hablar de relato autoficticio cuando lo narrado es evidentemente irreal, cuando la referencia que el autor hace de sí mismo es tan ínfima? Vincent Colonna, en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), nos brinda una visión amplia de la autoficción que nos puede dar luces sobre el segundo relato de *Juegos de espejos*. Presenta cuatro propuestas para hablar del neologismo, cada una con características particulares. La primera da un marco en el cual insertar “Entonces la biblioteca”, la que Colonna llama “autoficción fantástica”: el yo del autor, que podemos reconocer, generalmente, gracias a la homonimia, se inserta en una narración fantástica, esto significa, para Colonna, cualquier texto que narre una historia “irreal” (incluidas obras de corte grotesco o contrafactual, entre otras.); en consecuencia, la línea que separa lo real de lo ficticio es evidente (Colonna 85).

Cuando revisamos el texto de Alarcón a través de este lente, no es difícil leerlo como una autoficción: al igual que hace con su propio nombre, el autor invierte su realidad y se transforma a sí mismo, a través de la ficción, en un ser imposible, en un vampiro sobre el que pesa la inmortalidad que lo ha acompañado durante siglos. El espejo que se construye produce un reflejo irreconocible: su especularidad consiste en la ausencia de reflejo, como un vampiro.

Pregunta Jacques Derrida: “¿En qué se reconoce un fantasma? En que no se reconoce en un espejo” (Derrida 175). El pensador francés apunta a la autonomización que ocurre

cuando una idea es alienada de la cosa de la cual proviene: deviene de esta y, al mismo tiempo, la refleja y la niega. Siguiendo el análisis de Martina Wagner Egelhaaf en “La autoficción y el fantasma”, podemos decir que en la autoficción ocurre el mismo proceso: el yo que habita el texto adquiere autonomía y, aunque refleje al “yo real” que lo creó, también lo niega en tanto que es ficción; el yo figurado es un reflejo irreconocible. Afirma la autora: “porque el terror que desata esta figura proviene del hecho de que la tranquilizadora conciencia de saber que nos hallamos ante una ilusión o un espejismo nos lleva a cuestionar la fiabilidad de lo que estamos leyendo” (Wagner Egelhaaf 239).

En el texto de Alarcón podemos apreciar este proceso llevado al extremo: el reflejo que se produce en el relato está tan deformado, que resulta casi irreconocible. El cuestionamiento de lo real, o del límite de la ficción, se da en el momento que el autor deviene en un ser imposible, un monstruo que, además, hace filosofía de su condición: “Esa es la condena de la inmortalidad: cada día, cada hora, cada minuto es igual al anterior y al que le sucede. No tarda uno en descubrirlo: el tiempo es sólo una ilusión, como la realidad, como usted y yo” (Alarcón 27). Para hacer más profundo el cuestionamiento a los límites de la ficción, Alarcón hace que el vampiro señale en su propia existencia la negación de lo real.

Hay en “Entonces la biblioteca” un Yo que se narra y se pierde a sí mismo en un cosmos imposible: el narrador. Mientras, el “otro” aparece como un monstruo que le va quitando la vida. Más allá, la otredad encarna en todo el universo que consume al protagonista: la biblioteca, los laberínticos pasillos, las creaturas fantásticas, las pesadillas, todo parece ser parte de ese “otro” extraño que mata lentamente al protagonista. Pero esta otredad es el mismo autor, invertido, que ocupa un espacio ambiguo entre la verdad y la mentira, propio de la autoficción. No parece ser un hecho casual que el vampiro sea un “no-muerto”, un ser que habita dos espacios contradictorios como el relato autoficcional.

Avancemos al tercer relato del libro, “La cara de José Vicente”. Este nos muestra una propuesta más matizada. Es, además, el único relato que podemos reconocer como

autobiográfico, gracias a un comentario del prologuista de *Juegos de espejos*, Peter Soehlke (Soehlke 13). En consecuencia, nos acercamos a la definición de autoficción que revisamos al iniciar y que Vincent Colonna también incluye dentro de su tesis, denominándola “autoficción autobiográfica”: “el escritor sigue siendo protagonista de su historia, el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (Colonna 95).

Se narra la historia de José Vicente, un inadaptado que crece excluido del agresivo mundo del bachillerato: con gestos afeminados, sometido por una matriarca impositiva, obsesionado con la muerte, este personaje vive en una soledad irremediable. Desde el principio, está condenado a muerte: “José Vicente tenía la muerte pintada en la cara” (Alarcón 35). Así comienza y termina el relato: el narrador encuentra en el periódico la noticia del fallecimiento de quien fue su amigo en el colegio. Simultáneamente, este narrador nos cuenta su propia historia, su breve amistad con José Vicente y la manera en que se identifica y, posteriormente, se distancia de él:

Ya yo iba para solitario, el mundo me importaba de una manera muy distinta que a mis compañeros de clase y él [José Vicente] ya era un ermitaño consumado. Dos islas en ese mundo despiadado donde los preadolescentes deciden quien SI y quien NO [sic]. Y nosotros cargábamos un NO de neón intermitente e insoslayable. (Alarcón 35-36)

Más adelante, el mismo narrador nos habla de la distancia irreparable que se forma entre él y José Vicente: “El asunto es que en segundo año volví a la sección A, sólo que yo era de los que SI y el [sic] seguía con su NO de neón intermitente en el pecho que hizo imposible cualquier acercamiento” (Alarcón 37). Este narrador, un Yo que sabemos autobiográfico gracias al prologuista del libro, se ve en el otro. La muerte se vuelve un elemento central de su identidad, para empezar, por la obsesión que confiesa. Por otro lado, este Yo se narra a

través de un “otro” extraño con el cual se identifica, pero al que termina traicionando — traicionándose, al mismo tiempo, a sí mismo— (véase Alarcón 37). José Vicente es un espejo que refleja al protagonista: en contraste con “Entonces la Biblioteca”, en este relato sí hay especularidad, pero el protagonista la niega en una doble traición que realiza contra el “otro” y contra su propio Yo.

En principio, la autoficción se sugiere, no desde el autor, sino desde el prologuista, que nos abre un campo de interpretación amplio en el que no sabemos qué tanto del relato es verdad y qué tanto es mentira. En este caso, la existencia de los elementos paratextuales es determinante y nos acercamos, por lo tanto, a la propuesta teórica de Alberca que revisamos al iniciar el análisis (véase Alberca 128).

Sin embargo, también se nos presenta un Yo que, sin ser claramente autobiográfico, juega con la ambigüedad de la primera persona y nos invita a pensar en una identidad “real” que se comparte con nosotros. La recepción de este narrador parece estar determinada por lo que Foucault llamó, en *¿Qué es un autor?*, la función-autor: una figura discursiva que, desde los márgenes, determina la lectura del texto:

Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser reemplazado por un pronombre, etc.); ejerce un determinado papel en relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí. (Foucault 20)

Por lo tanto, el nombre del autor, aunque se puede considerar un elemento paratextual, guarda una relación íntima con el texto: afecta la lectura que hacemos de éste, es una presencia constante que, desde los márgenes, altera nuestra percepción de la obra. En “La cara de José Vicente”, tenemos un narrador en primera persona que se mezcla con esta figura marginal. El efecto que se produce es el siguiente: sabemos que alguien escribió el relato y no podemos

dejar de preguntarnos si no es ese alguien quien nos habla. Como veremos más adelante, este mecanismo se fortalece con la constante presencia de este narrador, que se repite en distintos relatos del libro, aumentando la ambigüedad en torno a la función-autor.

Es necesaria una aclaratoria: la lectura que hemos realizado, hasta ahora, está determinada por los escasos elementos paratextuales a los que sí tenemos acceso en la obra de Alarcón. En “Entonces la biblioteca”, el nombre del autor es lo que nos permite reconocer la homonimia. Si bien Foucault señala la omnipresencia de la figura-autor en cualquier texto, el nombre del autor no deja de ser un elemento extratextual. Por otro lado, aunque el narrador juegue un papel esencial en la lectura autoficcional de “La cara de José Vicente”, el comentario del prologuista, un elemento claramente paratextual, contribuye de manera definitiva con el carácter autoficcional del relato. Por lo tanto, nuestra tesis todavía no termina de cuajar. Será en “New York Blues” donde podremos apreciar una autoficción que se levanta sobre su propia textualidad: los narradores que hemos leído en los dos relatos analizados previamente y los juegos metaficcionales, construyen una ambigüedad en torno a la figura-autor que no requiere de elementos ajenos al texto para generar la ambigüedad propia de la autoficción.

En este relato, el último de *Juegos de espejos*, el problema se agudiza: la ambigüedad en torno al “Yo” y su “otro” se hace mayor, aunque más sutil. El relato narra a un hombre enfermo de cáncer que está viajando a Nueva York para recibir el tratamiento que, quizá, le salve la vida. La conciencia de la muerte es absoluta desde el primer párrafo:

Después de diez años, temprano en la mañana, tomé el avión para volver a Nueva York con mi mujer. Esta vez el viaje no era de placer. Iba con la muerte instalada en la cuarta vértebra cervical. Tumor metastásico de primario desconocido (Osteoblastic carcinoma of primary unknown), fue el diagnóstico definitivo. (Alarcón 61)

En este mismo párrafo, el narrador nos introduce un metarrelato que inserta en la obra, entre otras cosas, la otredad: “En ese vuelo fue que empecé a tener la paradójica fantasía de un enfermo de cáncer que moría en un accidente de aviación cuando se dirigía, o regresaba, de un control médico en el New York Memorial Hospital” (Alarcón 61). El relato se convierte en un diálogo entre la narración metadieética y la diégesis inicial. Dos voces de un mismo narrador –de un mismo Yo- que se narra a sí mismo y, simultáneamente, que deviene en una ficción dentro de la ficción. Ambas voces poseen diferencias importantes. El narrador inicial se ubica en la primera persona y nos hace volver al que leímos en “La cara de José Vicente”; que es, como indicamos arriba, una constante en *Juegos de espejos* (también lo podemos leer en otros relatos del libro como “Anamaria” e “Ivan Ulansky”, por ejemplo) y que nos recuerda, resulta relevante tomarlo en cuenta, al que narra “Entonces la biblioteca”.

La metaficción nos presenta, en cambio, un narrador mucho más complejo. Una voz polifónica que alterna el castellano con el inglés y que, al cambiar de idioma, cambia también la perspectiva del narrador. Citemos un fragmento a manera de ejemplo:

Era divertido. Como la última vez que vine de viaje de bodas con mi mujer.
Un escritor desconocido y oliendo a nuevo que no tenía collarín. Seguía siendo un escritor desconocido e intentaba la ebriedad en el sonido del agua, una fuente con una cruz de antigüedad alucinada. He was thinking about the gray bald people with loose eyes he'd seen walking by the hospital's corridors and halls. He was to be one of them (Alarcón 63-64)

Además de lo señalado arriba, podemos ver cómo el monólogo interior, las reflexiones en torno a la condición de enfermo, son el motor que guía la narración del metapersonaje.

¿Estamos frente a una autoficción? Si volvemos a la tesis de Colonna, encontramos una definición que nos permite dar una respuesta afirmativa a esta pregunta. La tercera propuesta del autor francés nos acerca a una forma peculiar de autoficción, la “especular” (*autofiction spéculaire*):

Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la invención del yo recuerda la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro. Puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra que refleje su presencia como lo haría un espejo. (Colonna 103)

Esta propuesta se centra en dos estrategias. Por un lado, la metalepsis: “transgresión de la frontera ontológica entre el mundo real y el mundo narrado” (Colonna 109). Por el otro, la *mise en abyme*: “[que consiste] en engastar un texto dentro de otro texto: la misma obra se duplica a sí misma” (Colonna 113-114). Lo que sugiere Colonna, en resumen, es que esta forma autoficcional, a través de la ruptura de los límites de la ficción y de una duplicación del proceso de ficcionalización, produce una ambigüedad que va más allá de la biografía del autor, pero que gira en torno al Yo que el lector percibe como yo-autor. Dicho de otro modo, se produce un reflejo aparente que nos hace pensar que el Yo del autor ha transgredido la frontera que separa lo real de lo ficticio. Podemos ir más lejos y sugerir que toda autoficción parte de este principio: en el momento en que el autor “se introduce” en la ficción ocurre una metalepsis y genera, además, un reflejo de sí mismo dentro de la obra.

Esto es exactamente lo que ocurre en “New York Blues”. Tenemos un personaje que produce un relato intradieгético, una *mise en abyme*. Pero este metarrelato no es casual, el narrador se duplica en un personaje ficticio: ambos, los protagonistas de la diégesis y del metarrelato, tienen cáncer, ambos van a Nueva York, ambos estuvieron previamente en esta ciudad en sus viajes de bodas. El parecido es tan evidente que es sencillo confundir los marcos dieгéticos. Por lo tanto, podemos pensar que ocurre una metalepsis del narrador dieгético. ¿“New York Blues” es un relato autobiográfico? Imposible determinarlo. Pero, siguiendo la tesis de Colonna, podemos decir que es un texto autoficcional: se produce, a

través de la especularidad, una ambigüedad en torno al Yo del narrador que se duplica a sí mismo.

Manteniendo una relación clara con los otros relatos, y los demás narradores del libro, en “New York Blues” la muerte vuelve a ser el tema central. Esta vez, el protagonista tiene que lidiar con ella de una manera más personal, el cáncer que está instalado en su cuerpo hace de la muerte algo tangible. Una vez más, sin embargo, aparece un “otro” como herramienta para lidiar con este tema: el Yo deviene ficción y se ve a sí mismo como un extraño. A diferencia de los relatos anteriores, en los que vemos un reflejo ausente y uno traicionado, este yo construye su propia especularidad a través de las estrategias metaficcionales que señaló Colonna. La autoficción se presenta, más allá de la homonimia y de la biografía del autor, como un cuestionamiento a los límites mismos de la ficción.

Volvamos, para concluir, a la postura literaria de la que nos habla Meizoz. Como vimos al empezar, este teórico francés señala que el *ethos* del escritor se percibe, entre otros elementos, a través de su obra. ¿No podemos pensar que Alarcón construye, en sus relatos, una postura literaria que el lector es capaz de percibir y, por lo tanto, que la realidad del autor se mezcla con su ficción? Dar una respuesta afirmativa parece demasiado aventurado. Mas, sí tenemos algunos elementos que nos permiten aproximarnos a la cuestión. Primero, los relatos se sugieren en varias ocasiones como autoficcionales y autobiográficos. Segundo, ciertos temas y ciertos narradores construyen una identidad que se confunde con lo que percibimos como “el autor”: una voz obsesionada con la muerte, que constantemente busca en un “otro” su propia identidad y que, en tanto que se repite a lo largo del libro, nos hace pensar que es la voz de quién escribe el libro. Quizá no tenga nada que ver con el Pedro Luís Alarcón concreto, pero este es un problema que enfrentamos en cualquier autoficción y/o autobiografía. Por lo tanto, ¿no se construye a lo largo de los relatos, a través de los distintos narradores, de sus similitudes y sus diferencias, una identidad que traspasa de la ficción a la

realidad del lector? Para responder esta pregunta, volvemos a Foucault, que se preguntaba si no era el texto el que producía al autor (Foucault 14).

Fiel a la tesis que propusimos al iniciar, hemos evitado hacer referencias a la vida de Alarcón. Hemos mirado exclusivamente el texto analizado, dejando por fuera hasta el poemario que mencionamos al iniciar. Quizá, pensando en la honestidad del investigador, debamos reconocer antes de terminar que este análisis está determinado por un conocimiento personal del autor y de sus familiares y amigos. Resolver las ambigüedades en torno a los aspectos biográficos de los relatos podría resultar, en ese sentido, sencillo. Pero la biografía de este escritor venezolano permanece fuera del campo literario. Irónicamente, un trabajo como el que hemos realizado, que parta desde la misma premisa, ya no será posible, porque esta ponencia agrega un nuevo elemento paratextual que con su sola existencia altera, aunque de manera humilde, la lectura de la obra de Alarcón. Es por eso que no nos atrevemos a dar respuestas definitivas a la pregunta sobre la identidad de este escritor, porque es una cuestión que, como la ambigüedad de la autoficción, se mantiene abierta a nuevas interpretaciones.

Obras citadas

Alarcón, Pedro Luis. *Juegos de espejos*. Caracas: Edición Universidad Simón Bolívar, 1995.

Impreso.

Alberca, Manuel. “Las novelas del yo”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Casas,

Ana. Madrid: Arco/Libros, 2012. 129-149. Impreso.

Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

Impreso.

---. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción.*

Reflexiones teóricas. Comp. Casas, Ana. Madrid: Arco/Libros, 2012. 85-122.

Impreso.

Derrida, Jacques. *Los espectros de Marx*. Valladolid: Editorial Trotta, 1995. Impreso.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: Ediciones literarias, 2010. Impreso.

Meizoz, Jérôme). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Éditions Slatkine, 2007. Impreso.

Soehlke, Peter. “Alarcón o la pasión de la inconformidad”. *Juegos de espejos*. Autor, Pedro Luis Alarcón. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1995. 11-13. Impreso.

Wagner Egelhaaf, Martina. “La autoficción y el fantasma”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Casas, Ana. Madrid: Arco/Libros, 2012. 237-258. Impreso.

El espacio y el individuo en *El viajero de Praga*. Hacia una lectura de Javier Vázquez.

Sara Fernández Polo

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Si el individuo permanece constantemente vinculado al espacio que habita y al tiempo al que circula esa realidad que lo rodea, el individuo migrante es aquel que se desplaza por un tiempo que avanza en un espacio físico, social y cultural que no le pertenece. Así, el objetivo de este estudio será considerar los procesos económicos y sociales por los cuales el espacio urbano es transformado en este tiempo de contemporaneidad y el concepto de sujeto migrante que se construye a partir de estos. A continuación, y teniendo como referente esta base teórica, pasaremos a analizar al sujeto migrante Kronz, el protagonista de la ficción *El viajero de Praga* escrita por Javier Vázquez, que exiliado de Praga, inicia un viaje a través de las ciudades de Barcelona y Londres para finalmente establecer su vida en Quito donde aceptará su destino de extranjero.

Palabras clave: Sujeto migrante, extranjero, espacio urbano, Doctor Kronz, Javier Vázquez

ABSTRACT: If the individual stays permanently linked to the space where he or she lives and, at the same time, to the space where the surrounding reality flows, the migrant individual is one who moves through a time that passes in a physical, social and cultural space not belonging to him or her. Therefore, the goal of this research is to consider the economical and social processes for which the urban space is transformed in this time of contemporaneity and the concept of migrant individual that is built from these. Then, and considering this theoretical background, we will analyze the migrant individual Kronz, the main character in the fiction *The Travel of Prague* written by Javier Vázquez who, after being exiled from Prague, starts a journey through Barcelona and London before establishing his life in Quito, the place where he accepts his foreign destiny.

Keywords: migrant individual, foreigner, urban space, Doctor Kronz, Javier Vázquez

Por un momento, tuve la sensación de que viviría por siempre en la frontera: a punto de partir, pero permaneciendo. Acaso ese no sea un mal estado.

Andrés Neuman

1. CONCEPTOS PREVIOS. ESPACIO, GLOBALIDAD, FRONTERA Y EXILIO

No en vano sugiere Edward Said que “lo novedoso de la época en que vivimos [...] es que haya tantos individuos que hayan experimentado el desarraigo y los desplazamientos que los han convertido en expatriados y exiliados” (*Reflexiones* 18). Si la literatura perteneciente al conocido boom latinoamericano estaba arraigada a un determinado espacio, el espacio de América Latina, con los noventa se inaugura una nueva narrativa cuyo suelo no es ya ni el exótico y mágico de Macondo ni el común de un McDonald’s o un Starbucks cualquiera (Montoya y Esteban). Esta necesidad de reivindicar un nuevo espacio responde a la necesidad de verter sobre la realidad esos procesos globalizadores que protagonizan la época de la contemporaneidad donde la imagen del sujeto migrante se convierte en primordial. La cultura moderna se ubica en un entorno de inestabilidad donde la fugacidad, el cambio, la potencia del hacer y el deshacer, los flujos migratorios y las experiencias multiculturales se hacen más radicales configurando lo que Daniel Noemí denomina ‘velocidad total’. Esta aceleración supone una desorganización constante de los ritmos temporales y espaciales y tiene como misión “producir nuevos sentidos para un espacio y un tiempo en un mundo de lo efímero y la transformación” (Harvey 241). Lo global, lo universal, conquistan el terreno de lo nacional, lo particular, lo propio, creando una nueva imagen del mundo anclada a un espacio que avanza hacia la diversidad y la pluralidad y donde lo territorial queda desprestigiado. Así, la literatura se recrea en un marco que va más allá de la nación desterritorializando los espacios y creando contextos multiculturales y globales. El crítico George Steiner propone que “la literatura del siglo XX es extraterritorial, una literatura hecha por exiliados y sobre los exilios, y que simboliza la era del refugiado” (*Reflexiones* 179) en un tiempo de

inmigración masiva y de individuos desplazados, de sujetos que poseen una identidad profundamente fragmentada, híbrida y fronteriza cuya esencia es la imposibilidad de pertenecer.

En medio de este declive de lo local por lo global, la literatura de Javier Vásconez se vincula a una literatura de raíz contemporánea, de condición global y urbana, suponiendo una propuesta singular dentro de la tradición literaria ecuatoriana, donde predomina una línea más rural y nacional. Su obra “arraiga en el intento de demostrar las limitaciones de esa visión nacionalista, o incluso localista, de la literatura que ha funcionado como máquina explicativa abusivamente presente de la tradición latinoamericana” (Becerra 157). Y es que, como veníamos anotando, a partir de los años noventa asistimos a una desvinculación de la literatura latinoamericana del espacio propiamente latinoamericano como consecuencia de una contemporaneidad en la cual la globalización y el cosmopolitismo invaden por un lado los espacios, desterritorializándolos y dotándolos de fronteridad (metrópolis deshumanizadas, no lugares...) y, por otro lado, las identidades, asignándoles hibridez, movilidad y desarraigo. Esta ausencia de lugar y esta identidad extranjera y desplazada constituirá a su vez el marco en el que se inserten estos nuevos narradores de la frontera estableciendo lo que Francisca Noguero l llama ‘literatura de la frontera’, donde la localización de espacios concretos se vuelve difusa. Tal es el caso del propio Vásconez, nacido en Quito y cuya vida ha concurrido entre Ecuador y los espacios de Madrid, Inglaterra, Roma y Estados Unidos entre otros. La movilidad y el nomadismo que trae consigo la era global tendrá como resultado la creación de identidades desarraigadas ya de los lugares natales y establecidos: “Imaginamos nuestros lugares de pertenencia residiendo y viajando, dentro de la ciudad y entre ciudades” (Canclini 54). Consecuentemente, la pertenencia a un espacio determinado se vuelve indeterminada y convierte en necesaria la reconstrucción de la identidad “partiendo de las distorsiones y discontinuidades del exilio” (*Reflexiones* 185).

“¿Por qué, si podemos darnos el lujo de vivir en diferentes edades y culturas, nos vamos a restringir al presente, a lo local?”, se pregunta Jencks (127). Pues bien, en los espacios fragmentados de la ciudad contemporánea divergen y confluyen diferentes culturas, dando lugar a mundos plurales en los que los individuos vagan extraviados y, por qué no, sin una noción clara del lugar, llegando a preguntarse “¿en qué mundo estoy, cuál de mis personalidades estoy desempeñando?” (MacHale 1987, ctd. en Harvey 333). En esta ciudad contemporánea los espacios provenientes de mundos muy diversos parecen derrumbarse unos sobre otros. Del mismo modo que las mercancías se exhiben juntas en los supermercados, las culturas se yuxtaponen “y todos los espacios divergentes del mundo se juntan por la noche como un *collage* de imágenes en la pantalla televisiva” (Harvey 334).

Dentro de este marco, Simmel, en su “Digresión sobre el extranjero” (1986), sostiene que la noción de extranjero se establece al asociarla al espacio, pues el extranjero es “una figura, por definición, ambigua y móvil en la cual convergen la vinculación y la no vinculación a un espacio (emigración/sedentarismo), entendido este como determinación fundamental de la condición y del sentido de las relaciones con el hombre” (Penchaszadeh 56). La cuestión del extranjero, por lo tanto, somete al individuo al espacio del “afuera”, quedando este dentro del rol social de la exterioridad cuya identidad será lograda a través de la diferencia determinada por la no pertenencia y la exclusión. Por su parte, Edward Said en su obra *Orientalismo* observa que la distinción entre lo “nuestro” y lo “suyo” es aquella que construye las fronteras, instaurando una construcción de la identidad individual basada en la territorialidad (87). Por lo tanto, el sujeto migrante es aquel que cruza esas fronteras, esas líneas que separan.

Inserto en este mundo de inquilinos, el individuo, de esencia social y migrante, se verá inmerso en un proceso de personificación con el fin de construir una identidad arraigada al espacio al que alternativamente pertenece. La identidad de lugar se convierte en una meta fundamental porque cada persona busca su lugar de individualización (un cuerpo, una

habitación, una casa, una comunidad, una nación) y, según Harvey, “la forma en que nos individualizamos configura la identidad” (334). La asignación de identidad individual y espacial en esta lógica global, universal y multicultural, donde la pertenencia sugiere cuanto menos la fragmentación, produce a su vez una ruptura entre el cuerpo y el espacio exterior:

La transformación del espacio postmoderno ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable.(Jameson 97)

Los habitantes de esta ciudad apátrida y arraigada a la ausencia de lugar la van a concebir como “una máquina o instrumento cuya misión es proporcionar comodidades y ventajas”, como si se tratara de un “distribuidor de servicios” (Ledrut 37).

2. LOS ESPACIOS FRONTERIZOS DE *EL VIAJERO DE PRAGA*

El objetivo de este apartado será analizar cómo se configuran los espacios de la globalización en la novela *El viajero de Praga* (1996) de Javier Vásconez (1946), autor que supone una apuesta innovadora dentro de la literatura ecuatoriana al desintegrar la ciudad rural y barroca de Quito y fusionarla con los espacios globales de la lógica universal. Cuentista, novelista y editor, su primera aparición en el mundo narrativo se produce en 1980 al presentar a concurso su relato “Angelote, amor mío”. Entre sus obras más importantes se encuentran sus libros de cuentos *Ciudad lejana* (1982), *El hombre de la mirada oblicua* (1989), *Un extraño en el puerto* (1998) e *Invitados de honor* (2004) y sus novelas *El viajero de Praga* (1996), *La sombra del apostador* (1999), *El retorno de las moscas* (2005), *Jardín Capelo* (2009), *La piel del miedo* (2010) y *La otra muerte del doctor* (2012).

Vásconez convierte la experiencia de la migración, materializada en la figura del personaje protagonista de su obra, el Doctor Kronz, en motor de la narración de la mayoría de

sus ficciones. Kronz es un médico judío checo que se exilia de Praga y reivindica su patria móvil por las ciudades de Barcelona, Londres, Quito y Nueva York. Las ficciones urbanas del autor suponen un rechazo a la vinculación a una tradición única y encarnada en ese estereotipo de tierra rural, mágica y exótica del legendario Macondo. Esos esquemas y modelos nacionales de “lo latinoamericano” han quedado atrás y se han visto superados por una universalidad que apela a la diversidad más que a lo homogéneo. Así, resultará relevante fijar la mirada en el modo en que se construyen los espacios en la narrativa de Vásconez y cómo se integra en ellos el personaje de Kronz creando una identidad fragmentaria vinculada al desplazamiento y a la no pertenencia. A pesar de esta desterritorialización ficcional, el sujeto permanecerá condenado al espacio abstracto y este se concretará al pisar el suelo de ciertas ciudades desdibujadas pero materializadas ya que como afirma Robert Park “si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, también es aquel en el que a partir de entonces está obligado a vivir. Así, indirectamente, y sin una sensación clara de la naturaleza de su tarea, al hacer la ciudad se ha rehecho a sí mismo” (ctd. en Harvey 19).

Desvinculada de la tradición de la literatura ecuatoriana, *El viajero de Praga* se inserta en un marco de raíces renovadoras. Siguiendo la idea que propone Mercedes Mafla acerca del ‘distanciamiento’ desde el que la novela es narrada, se pone de manifiesto la imagen del *outsider*, de alguien que se coloca en los márgenes para desde esa posición oblicua mirar y narrar el mundo (97-98). Fernando Aínsa considera la automarginación como un “individualismo crispado [...] donde seres desamparados cargan su individualidad como un peso difícil de asumir” (23) y a estos individuos como

personajes frustrados, antihéroes anónimos, disconformes y desarraigados que se niegan a desarrollar las cualidades de sensatez práctica requeridas para sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización, seres que miran hacia donde yace la incertidumbre y comprueban que, una vez que la han contemplado, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar que era. (23)

Hilando con la idea anterior, este distanciamiento narrativo sugiere una nueva disyuntiva para la comprensión y composición de la realidad.

El carácter fragmentario de la novela manifiesta esa desintegración caótica de la realidad poniendo de manifiesto la ruptura con un realismo ya gastado que esconde una conducta pesimista y metafísica ante el mundo. El realismo estancado de la ciudad de Quito, barroca, aristócrata y criollista, en un intento de ser superado por la diversidad de la modernidad, difumina sus fronteras en pos de una ciudad abstracta que podría convertirse en una metáfora de cualquier ciudad del mundo. Entre estas dos orillas, como veremos, naufraga la realidad andina de Vásconez.

Pese a la carencia de referencias temporales concretas, trataremos de poner claridad en la sucesión cronológica de las acciones. La historia se desarrolla en dos unidades que al permanecer vinculadas al espacio en el que se ubican facilitan su delimitación: la primera, compuesta por los ocho primeros artículos, es narrada desde un presente en el que Kronz ha establecido su vida en Ecuador, ha abierto una consulta médica y se dispone a pasar unas vacaciones de verano la sierra de Capelo, en Quito. Y precisamente será a Quito a donde volveremos en los últimos capítulos de la novela para descubrir cómo llegó a esta ciudad en la que definitivamente decide quedarse. La segunda unidad narrativa será que la que abre un dilatado paréntesis que nos cuenta las aventuras de Kronz antes de llegar a Ecuador: su salida de Praga, la estancia en Barcelona, Londres como estación de tránsito y, finalmente, la llegada a Quito.

2.1 Praga: la memoria como condena del exiliado

Desfragmentando el orden cronológico fragmentado por Vásconez en la narración de la ficción, nos situaremos en el inicio del viaje de Kronz y no en el de la novela para desarrollar el estudio. Vásconez construye Praga a través de la memoria desdibujada y difusa de Kronz marcando una distancia entre el presente narrativo y este evocado pasado que se

diluye en una atmósfera de extrañamiento y distanciamiento: ‘No podía situarse sobre su pasado, en los días en que trabajaba en un hospital de Praga. Pero cuando regresaba al presente, las cosas cobraban otra dimensión’ (Vásconez 283). La ciudad de Praga se convierte en una referencia directa a su infancia y un recuerdo de su juventud:

Bruscamente había comenzado a retroceder hacia el pasado, reviviendo lo que ya había olvidado. De niño había jugado a las orillas del Moldava con otros chicos. Paseando con su madre por la ciudad vieja, recordaba con gratitud el olor a chocolate que salía de aquella tienda donde su padre compraba tabaco.
(57)

Su pasado está marcado por la relación con sus padres, traumática tras el suicidio de su madre que se arroja al río Moldava, por su relación amorosa con Olga y por las constantes apariciones de un personaje enigmático llamado Franz Lowell que la crítica ha vinculado con el espectro de Kafka.

Lejos de la intención de constituir una novela comprometida, Vásconez difumina en esta atmósfera de recuerdos de la infancia lo que podría haber sido una referencia directa a las condiciones políticas de la Checoslovaquia del momento y, pese a que desconocemos el momento histórico en el que toma la decisión de emigrar de Praga, el relato registra que Kronz llega a Quito en 1967, es decir, un periodo marcado por la invasión de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia. Así, pese al trasfondo político que puede esconderse tras cualquier acto de exilio, el de Kronz no está marcado por las condiciones políticas del contexto en el que se ubica ni es un perseguido por el régimen político, sino que es un exiliado por el azar de su vida:

Corría el año sesenta y siete. Hacía tiempo que el tedio definía la vida del doctor: una incipiente calvicie enturbiaba su relación con las mujeres, ya empezaba a envejecer. Según Kronz, venía huyendo de la historia, no por razones muy concretas sino porque había intervenido el azar. (67)

Así, la ciudad que ha dado al individuo su identidad es la que al abandonarla lo convertirá en un extranjero.

2.2 Barcelona: un viaje identitario a la aventura de la modernidad

Su estancia en Barcelona se encuentra vinculada a su condición de médico cuando es aceptado como voluntario en un seminario en el hospital de esta ciudad. La mirada del extranjero que se encuentra temporalmente en una ciudad ajena será la que caracterice aquí a Kronz. Barcelona supondrá la puesta a prueba de su identidad (una identidad que se diluye poco a poco) y la resignación a su condición de exiliado. El viajero de Vásconez aglutina la visión del hombre que abandona su patria (Ulises) y que observa el mundo desde los márgenes del hombre solitario, casi del excéntrico, que reflexiona constantemente, pero siempre en silencio, sobre ese mundo que mira. A su vez, los lugares donde se va a refugiar se convierten en espacios inciertos, tales como El Hotel Oriente y más tarde la Pensión Gerona. En Barcelona Kronz se abandona más que nunca al ritmo que marca la ciudad. Vaga por innumerables cafés, el Zurich, el London, y por un gran número de calles de Barcelona: la Plaza Cataluña, el Barrio Chino, las Ramblas, el Paseo Colón. La transformación de Kronz en un flâneur se produce en su primer paseo desde el hospital hasta el hotel. Camina la ciudad tratando de esquivar a la multitud, “evitando así el tumulto de gente que se arremolinaba junto al metro y que a esa hora salía desbandada del Corte Inglés” (86). En contraposición a esa sociedad de masas y de consumo a la cual observa detenidamente manteniendo una distancia tanto física como ideológica, Kronz trata de refugiarse en un pequeño café pero al entrar “le costaba creer que en ese espacio más bien reducido se pudiera reunir tanta gente para hablar todos al mismo tiempo” (86). Así, se creará una dicotomía entre el mundo exterior que rodea al personaje y su conciencia que está siempre alerta y le obliga a un vaivén constante entre la vital ciudad que mira y sus pensamientos atribulados y, al mismo tiempo, lúcidos. En medio del bullicio de los cafés, Kronz se sabe al margen, “Se dijo que siempre

sería un extraño, dondequiera que fuera. ¿Es que tendría siempre la sensación de estar en la orilla equivocada?” (87). Esa confirmación de su destino de exiliado, en un afán de olvidarse de sí mismo, de su identidad y de perderse de esa muchedumbre, le lleva a interiorizar su mirada y a contemplarse en toda su soledad: “De pronto se había convertido en un testigo alucinado y servil de sí mismo” (109). Esta soledad al final es aceptada como único destino posible ya que para él el vacío había llegado a ser una forma de vivir. Solo alguien que entiende la vida como una mudanza puede hacer esta pregunta: “¿El mundo era un hotel?” (142).

La libertad que siente el viajero en esta ciudad le lleva a dar la espalda momentáneamente a su trabajo de médico y sustituirlo por el de un dependiente en una tienda de pájaros exóticos. Este imprevisto en su vida le permite desplazamientos sorprendentes por Barcelona. Conoce el Barrio Chino y allí se enamora de La Roja, una borracha prostituta gallega. El trabajo en la siniestra pajarería conducirá a Kronz a convertirse en un espía y a participar en un fallido tráfico de aves tropicales. Esas particulares condiciones que llevan a Kronz a decidir no regresar a su patria, lo convierten en un hombre que huye y que, por tanto, debe esconderse. Su relación con la ciudad cambia en el momento en que se convierte en un perseguido por la ley. La Pensión Gerona de la señora Encarna en la que se aloja termina siendo un sórdido hotel donde ocultarse de la policía y su billete a Londres la única opción para recuperar su vida en otra ciudad. Kronz vino libremente a esta ciudad y ahora la abandona inmerso en la decepción de su vida y en una frustración que le acompañará siempre, la de no haber sido capaz de continuar una vida inventada con una identidad que él mismo ha elegido, sin imposiciones biológicas o sociales: El fracaso que conlleva tratar de vivir otra vida distinta a la que le han dado. Así, Kronz decide tirar todos los disfraces con los cuales se había escondido en Barcelona y trasladarse a Ecuador, “a una ciudad donde todavía había perros y gallinas merodeando por el aeropuerto” (66). Y al llegar allí y descubrir que

“era el vacío total: apenas una aldea, con edificios y casas colonias, que presumía de ciudad”, decidió quedarse (67).

2.3. Quito: esa línea imaginaria que se mueve entre dos épocas

Antes de llegar a la ciudad de Quito, Kronz pasa un periodo de tiempo en el páramo andino. La mirada de Kronz se fija en el entorno; ve una región del páramo sin recursos en la que apenas había una escuela y un dispensario médico: una región montañosa, agreste y dominada por una docena de familias que practicaban el incesto para vivir sin mezclarse con los indios y conservar la pureza de la sangre. Esta sociedad mantiene intacta la unidad de sus haciendas, formando grupos autónomos e indivisibles, sin más autoridad que la dictada por ellos mismos. En medio de este páramo misterioso y amenazante, Kronz se convierte en testigo de la historia de violencia e injusticia que ha marcado la región. Su conciencia se distancia y apacigua cuando reflexiona sobre los protagonistas de la guerra milenaria: por un lado los indios sumisos y aterrorizados y, por otro, los terratenientes incestuosos y expoliadores.

La estancia de Kronz en ese lugar, su solitaria espera de los pacientes que nunca vienen y la compañía del vodka, desequilibran por completo al médico. Su intensa meditación sobre el mundo le impide observarlo sin que este lo trastorne. Ahora no solo constatará el conflicto social y cultural de los otros, sino que lo presenciara como su propio mal en el mundo.

La vida de Kronz en este periodo en el páramo andino le reduce a la nada. Se vuelve viejo y agotado y el pelo se le cubre de blanco, se desatiende y sus camisas están siempre sucias. Sabe que tiene que escapar de esta situación que acaba con su individuo: “Yo no soy nadie”, piensa (160). Se alimenta únicamente de café, de trozos de pan seco y de vodka y su mundo se reduce a la contemplación: “De no haber sido por las vacas o por algunos borregos

que él veía pastar cada mañana desde la ventana, se habría sentido más solo y perdido que nunca” (159).

Ya en la ciudad, sus primeros actos son contrarios a los de Barcelona. Lo más importante ahora para Kronz es tener su situación en regla. Ha decidido dejar de esconderse y, en este sentido, la llegada a Ecuador es la aceptación de su destino: Kronz es médico y es extranjero y no se niega a reconocerlo. El titubeo que, como veíamos, ha vivido en Barcelona, ciudad en la que escondía su identidad, ha quedado atrás. De ahí que Kronz decida, por un lado, convalidar su título de doctor para montar una consulta médica y ganarse la vida honradamente trabajando y, por otro, acudir a la oficina de inmigración para asegurar la legalidad de su estancia. A través del narrador ejemplificaremos esta condición a la que tiene la obligación de someterse:

De no haber sido por su sentido del deber, por ciertas condiciones impuestas por la realidad de un mundo donde se cotiza y valora la existencia de un hombre mediante un sello, un tiempo y la firma al pie de un documento, donde una hoja determina el grado de honorabilidad, la estatura o la raza de un hombre, Kronz no se habría acercado jamás a las oficinas de inmigración.
(163)

El interior del espacio de la oficina de migración lo abrumea. Se siente asfixiado por ese aire cerrado del recinto burocrático. El realismo de la escena se modifica paulatinamente hasta desembocar en un clima de absurdo. El trámite para legalizar su situación se convierte en un calvario lleno de secretarías ineptas y una multitud de desesperados usuarios, seres anónimos, sin identidad que iban en busca de un pasaporte o de un carnet y que esperan ser atendidos.

En medio del laberinto burocrático, “Kronz se sintió un tanto desorientado. Iba por esas oficinas y pasillos con la vaga promesa de hacer un trámite y tuvo la impresión de ser él también un legajo de papeles” (165). Sin embargo, la identidad de Kronz no puede depender

ni de sellos ni de firmas, sino de una atadura que el doctor mantiene con su pasado y consigo mismo.

Recientemente llegado a la ciudad de Quito, Kronz se convierte en un extranjero ante los ojos del resto de habitantes, un mero forastero que cruza la plaza mientras es observado con indiscreción por los viejos del lugar que tratan de resolver el enigma que se les escapa sobre el destino de aquel hombre. “¡Caramba, es usted un viajero!”, dicen (69).

La mirada de Kronz se pone en el paisaje del sur de la ciudad, en el corazón mismo de la mugre: “Baches y charcos, algunas calles sin asfaltos, plazoletas donde los monumentos de los héroes o ciertos generales vaciados en bronce tenían lágrimas de lluvia en los ojos, cines pobremente iluminados, iglesias y monumentos fantasmales” (9-10). Frente a un escenario histórico-geográfico donde se encuentra una ciudad adormecida y desolada en la cual hasta las figuras de los antiguos héroes lloran, interviene el pensamiento de Kronz. Así, ante la contemplación del mundo ajeno y exterior, se incorpora el mundo íntimo de sus sensaciones con las que juzga todo aquello que lo rodea:

Esta ciudad se avergüenza de su pasado indio y español, pensaba el doctor. ¿Para ocultar así la culpa? ¿O por un exceso de pudor? No, no digas nunca de dónde provienes. O por el contrario proclama a los cuatro vientos tu origen familiar. Este parece ser el lema, la gastada consigna de sus habitantes. Pues desde hace algunos años la ciudad se identifica con el terciopelo negro, aldeano, musical de la mediocridad. (10)

La relación de Kronz con el Ecuador, con esa línea imaginaria, está signada por un amor-odio constante. El verano que pasa en el valle de la cordillera andina permite al viajero un reposo que se torna plácido gracias a la contemplación casi mística que Kronz hace del paisaje natural. No se trata de la observación de un extranjero y de su consecuente extrañamiento ante el paisaje natural, ni de la observación desapegada de alguien que está de paso, sino la interiorización de alguien perteneciente a ese terreno. Desde el primer contacto

con el valle, el estado interior de Kronz, ya lejos de la ciudad asfixiante, de la lluvia monótona y de la enfermedad que lo cubre todo, se nota radiante: “El día era tan luminoso y las partículas de luz se agitaban con tal intensidad sobre el parabrisas del Mercury, que daban la impresión de ser mariposas atrapadas en refulgentes bandas de luz” (14). Así, Kronz pese a su condición de solitario no realiza ya ningún discurso sobre el pesimismo o sobre el vacío de la experiencia humana, sino por lo contrario es capaz de amar y de sentirse conmovido ante la belleza andina que lo rodea:

Poco a poco el paisaje se había ido transformando. Desde lo más recóndito de su conciencia el doctor había empezado a valorar aquel espacio infinito, lleno de libertad, esas laderas bañadas por el sol y el perfume de los eucaliptos, vio relucir algunos pencos junto al camino y, a medida que se internaba por un sendero lleno de curvas, sus sentidos se fueron abriendo al aroma de los guantos que crecen por los alrededores de Capelo. (15)

Antes de su llegada a la ciudad de Quito, Kronz era un viajero que buscaba su destino, quizás su lugar en la vida. Su exilio voluntario a la ciudad de Quito le hace dejar de buscar. Kronz no es un gran viajero, pues se ha movido muy poco, de Praga a Barcelona, y luego, pasando por Londres, a la ciudad eternamente lluviosa de los Andes ecuatoriales. Sus viajes posteriores a la llegada a la ciudad de Quito se restringen a sus vacaciones a la sierra en verano. Al hablar del exilio que sufre Kronz hay que tener en cuenta que se ha arrastrado a un lugar donde al parecer se ha paralizado la historia, inmersa en el pasado, un mundo abigarrado, quieto en una temporalidad premoderna. Desde el inicio es una figura que expresa el exilio intelectual, no es un viajero ni un aventurero. Es un hombre que encuentra su lugar en una ciudad que para los ojos del resto resulta abrumadora, irrespirable y opresiva. Su figura no encaja ni en la historia europea reciente, de la que huye, ni en la historia premoderna de los Andes, que es un mundo ajeno a él. Un hombre, como dice Iván Carvajal,

“que vive escondido entre la imposibilidad de integrarse socialmente y la imposibilidad de escaparse” (55).

Siguiendo la acertada reflexión de Mercedes Mafla, el significado general de la novela es desvelar la condición del hombre contemporáneo:

Su soledad más profunda, resultado de la incapacidad de comunicarse con el mundo, y su desconfianza en los absolutos (Dios, la revolución), en definitiva, su exilio de la felicidad concebida como conquista permanente. Pero como una novela no expone ideas abstractas, sino que estas se asoman por entre las acciones, los espacios, el tiempo de un personaje, Kronz no hace un discurso sobre el pesimismo o el vacío de la experiencia humana, sino, por el contrario es capaz de amar y comprometerse, aunque, y ahí radica su lucidez, sepa de antemano que siempre debería volver a su soledad, a su exilio interminable.(101)

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. “Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista”, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Esteban, Ángel, Montoya, Jesús (eds.), Madrid: Iberoamericana, 2009. 19-38.
- Becerra, Eduardo. “La narrativa de Javier Vásconez: Ecos desde el corazón de la ciudad”, *Apuesta. Los juegos de Vásconez*, Quito: Grupo Santillana, S.A, 2007. 156-159.
- Carvajal, Iván. “El pathos del exilio en *El viajero de Praga*” *Apuesta. Los juegos de Vásconez*, Estrella, Francisco (compilador), Quito, Alfaguara, Santillana, S.A. 2007. 45-56.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012.

- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2008.
- Jencks, C. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1984.
- Ledrut, Raymond. “La imagen de la ciudad”. *La significación del entorno*, Barcelona: A.T.E, 1972.
- Mafla, Mercedes. “El exilio interminable”, *El exilio interminable. Váscenez ante la crítica*, Michelena, Xavier (Ed.), Quito: Paradiso Editores, 2002. 45-133.
- Montoya, Jesús y Ángel Esteban. “¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?”, *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), Madrid: Iberoamericana, Nexos y diferencias, 2008.
- Noemí, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Noguerol, Francisca. “Narrar sin fronteras”, *Entre lo local y lo global La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (eds.), Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Penchaszadeh, Ana Paula. “La cuestión del extranjero desde Simmel”, *Revista Colombiana de Sociología*, nº 31, Bogotá, Universidad de Buenos Aires, 2008. 51-67.
- Said, Edward. *Orientalismo*, Barcelona: Mondadori, 2004. 87.
- , *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Debate, 2005.
- Simmel, Georg. *Sociología I y II, Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Váscenez, Javier. *El viajero de Praga*, México: Alfaguara, Santillana S.A. 1996.

El valor negativo de lo europeo en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier

Sergio García García

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Una de las características fundamentales del relato *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier es el tratamiento negativo de todo aquello procedente de Europa, frente al tratamiento positivo que recibe lo americano. Este estudio tiene como objetivo principal describir y localizar en el texto aquellos elementos que conforman la ideología antieuropea del autor en varios ámbitos de la obra, como la onomástica, la toponimia y los personajes, tanto principales como secundarios; asimismo, pretende situar el origen (el París de Breton y su grupo surrealista) y las influencias (el nuevo interés por Hispanoamérica en el primer tercio del s. XX y la tesis de Oswald Spengler sobre la decadencia del mundo occidental) de esta actitud carpenteriana.

Palabras clave: Carpentier, El reino de este mundo, Europa, Occidente, América, surrealismo, Spengler.

ABSTRACT: A fundamental aspect of the story *El reino de este mundo* by Alejo Carpentier is the negative treatment of everything European, in opposition to the positive treatment of everything American. The main goal of this study is to describe and find in the text every element that makes up the author's antieuropean ideology in several fields of the text, such as the onomastics, the toponymy and the main and secondary characters. Additionally, it tries to locate the origin (Breton's Paris and his surrealistic group) and the influences (the new interest in Spanish America during the first thirty years of the 20th century and the thesis by Oswald Spengler about the decay of the western world) of this Carpentierian attitude.

Keywords: Carpentier, El reino de este mundo, Europe, west, America, surrealism, Spengler

“Día a día se hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida”. Con estas palabras

Octavio Paz (*La búsqueda del comienzo* 7) resume el profundo desencanto por todo lo occidental que experimentaron los primeros surrealistas franceses, y que heredaron la mayor parte de los artistas que posteriormente se fueron adhiriendo al grupo, a partir de 1918, año en que el fin de la 1ª Guerra Mundial dejó en todo el continente europeo un espacio de desolación racional y artística:

Breton, Éluard, Aragon, Péret y Soupault quedaron profundamente marcados por la guerra. Salen de ella asqueados; no quieren tener nada en común con una civilización que ha cedido su razón de ser, y el nihilismo radical que les anima no se extiende únicamente al arte, sino a todas las manifestaciones de esta civilización. (Nadeau 15-16)

El ambiente que experimentará Europa en los años siguientes al término de la Gran Guerra supuso “una negación necesaria de Occidente” (Paz, *La búsqueda del comienzo* 49) por parte del grupo de Breton, lo cual inició, volviendo a las palabras iniciales de Paz, la búsqueda y la atracción por otros espacios, otros mundos, otras culturas (Paz, *Los hijos del limo* 158); así, a mediados de la década de los 20, esta mirada se posa, en un primer momento, en Oriente. El número 3 de la revista *La Révolution surréaliste* está prácticamente dedicado a este nuevo espacio para el desarrollo de lo artístico; asimismo, Robert Desnos en una “Carta a los Rectores de las universidades europeas” afirma que “el remedio está en Asia, «ciudadela de todas las esperanzas»” (Nadeau 97-98), y en 1929, en la “Carta a las videntes”, el propio André Breton, padre del grupo surrealista, establece que

desde el instante en que, en cuanto a mí respecta, se trata de ir a la China, y no a París o a América del Sur, por ejemplo, me traslado mediante el pensamiento a la China con muchas más facilidad que a cualquier otro lugar [...]. Contrariamente, diríase que se han abierto las puertas del Oriente, que hasta mí llega el eco de una agitación avasalladora, que un soplo, que bien podría

ser el de la Libertad, hace resonar de repente la vieja caja de Europa, sobre la que me había dormido. (Breton 252)

Pero si inicialmente el nuevo espacio que encontraron los surrealistas fue el Oriente de Buda y del Dalai Lama, en pocos años su mirada y sus esperanzas se situaron en la otra parte del mundo: América Latina. Es preciso destacar que en este momento el paulatino ascenso del fascismo italiano y del nazismo alemán en Europa, “que acabarían derrocando los viejos pilares del Razonamiento y la Inteligencia” (Velayos 75), fomentó el ya patente descrédito hacia la civilización occidental, lo cual, entre otras razones, convirtió el espacio latinoamericano en un nuevo lugar donde los surrealistas alcanzarían el desarrollo definitivo de sus propuestas, como bien muestran los resultados de la encuesta “Conocimiento de América Latina”, donde los escritores encuestados, “situados ante el mundo latinoamericano [...] adoptaban en su mayoría «una actitud francamente antieuropea»” (Fernández 18-19). Aunque estos escritores en su mayoría no habían viajado al continente americano, sus expectativas fueron confirmadas por Breton cuando viajó a México en 1938 y descubrió “una realidad surrealista por su relieve, por su flora, por el dinamismo derivado de su complejidad radical, por su pasado mítico todavía activo” (Fernández 26). Y es en este contexto de acercamiento hacia lo americano donde debe situarse a Alejo Carpentier.

En 1928 Carpentier llega desde La Habana al París de Breton y su grupo “con la ayuda del poeta surrealista francés Robert Desnos, que se encontraba en La Habana en marzo de este año con motivo de un congreso de periodistas, y que le cedió su pasaporte”, y del poeta cubano Mariano Brull, quien trabajaba en la embajada de Cuba en Francia (Millares 19). Allí rápidamente se integra entre los escritores surrealistas, llegando incluso a participar en el manifiesto *Un cadavre* que algunos miembros del grupo redactaron “para denunciar la actitud dictatorial de Breton” (Fernández 18), y adquirió no solo una intensa y variada formación, sino que llegó a asumir muchos de los principios marcados por el movimiento

surrealista, entre ellos el desencanto por el mundo occidental y la nueva mirada hacia América:

El grupo de escritores surrealistas que Carpentier encuentra en París, cansados de la cultura occidental [...] , incitan a Carpentier a trasladar la técnica surrealista, a aplicar los nuevos medios de expresión a una América virgen, a su paisaje, a sus gentes, a su historia, ... a una realidad interior, diferente de la visión folklorista [*sic*] hasta ahora utilizada. (Cantero 228)

La situación de malestar económico y social que asola a la Europa de principios de la década de los 30, así como la revolución cubana de 1933 son los factores principales que mueven a Carpentier a tomar la decisión de regresar a Cuba, y, “si bien en 1936 realiza una visita fugaz a La Habana, invadido por la nostalgia, a pesar del clima de represión, corrupción y malestar social” (Millares 22), no consigue salir de Francia hasta 1939. Durante este periodo de tiempo, el escritor cubano Leonardo Padura establece que se conforman “el cuadro de influencias que [...] llevarán [a Carpentier] a su madurez como escritor: la desintegración del surrealismo, la Guerra Civil española” y la ya mencionada situación política y moral europea (93). Los hechos acontecidos en Europa “reafirmaron en el cubano la idea de una decadencia europea [...], en contraposición al florecimiento americano, mundo nuevo cuyas potencialidades apenas comenzaban ya a explorarse” (Padura 97). No solo el desencanto del mundo occidental, sino la mirada hacia lo americano en el pensamiento carpenteriano tienen su origen, según algunos críticos, en las tesis expuestas por Oswald Spengler en su obra *La decadencia de Occidente* (1918 y 1923) (Padura 97-101; Millares 105; Fernández 48). Aunque la influencia splengleriana en la obra de Carpentier aún sea una cuestión a debatir en determinados círculos (Padura 96), Padura afirma que los seis reportajes titulados “El ocaso de Europa” publicados por Carpentier entre el 16 de noviembre y el 21 de diciembre de 1941 en *Carteles*, son una “innegable paráfrasis de *La decadencia de Occidente*” (95-96). Por otro lado, continúa Padura su afirmación estableciendo que

Carpentier compartía con evidente entusiasmo americanista la tesis del alemán sobre los ciclos históricos que se suceden a través de civilizaciones (y no de formaciones socioeconómicas, como habría dicho un marxista que debió haber visto en aquella guerra un reflejo de la crisis general del capitalismo), (102 y 103)

como claramente se aprecia en su relato *Semejante a la noche*, publicado en 1952.

En 1949, ya lejos de Europa, Alejo Carpentier publica en México *El reino de este mundo*, un “relato” (Fernández 44) ambientado en la isla de Haití, durante “el periodo que va de 1757, año en que tiene lugar la insurrección de Mackandal, al 1820, en que las dos naciones son reunificadas por Jean Pierre Boyer” (Velayos 28), y en el cual el gusto e interés por lo americano y el absoluto rechazo por lo europeo, dos características ya identificadas en los párrafos anteriores con una herencia surrealista, constituyen la base del texto carpenteriano.

Siete años antes de la publicación de *El reino de este mundo*, Carpentier visitó “el reino de Henri Christophe” y “la todavía normanda ciudad del Cabo —el Cap Français de la antigua colonia—” (159)¹. Con estas palabras el propio autor describió brevemente a Ramón Chao su viaje a Haití:

Vino [Louis] Jovet a Cuba a finales de 1942 con su compañía [de teatro]. Le invitaron a dar algunas representaciones en Puerto Príncipe y nos animó, a mi esposa y a mí, a ir con ellos. Así descubrí ese mundo maravilloso de la Ciudad del Cabo; descubrí también al personaje extraordinario de Mackandal. (Chao 137)

¹ Todas las alusiones a pasajes y las citas extraídas directamente del libro de Carpentier corresponden a la edición de *El reino de este mundo* preparada por Teodosio Fernández (2014). De ahora en adelante, únicamente se mencionará la página correspondiente en dicho texto.

Este viaje fue el origen del relato donde Carpentier expresa un marcado rechazo hacia Europa, dotando así a la mayoría de los elementos pertenecientes o relacionados con la civilización europea de un valor absolutamente negativo:

Todo un mundo que se desmorona, desgastado por el tiempo y la acción del hombre, va a aparecer continuamente reflejado en *El reino de este mundo*: la sociedad decadente de Santo Domingo, el poderío de los colonos, la rebelión de los esclavos, el gobierno de Leclerc y Paulina Bonaparte y, especialmente, el reinado inverosímil, la arrogante y vertiginosa tiranía de Henri Christophe. (Cantero 229)

Pero el valor negativo de lo europeo no solo se encuentra en el tratamiento de estos elementos, sino en las historias de algunos personajes del texto, como el colono Monsieur Lenormand de Mezy, el rey Henri Christophe o el esclavo Solimán, que estuvieron vinculados, bien por origen, bien por deseo u obligación, con el mundo occidental. Asimismo, aunque de manera muy escasa, en *El reino de este mundo* se narran algunos pasajes y se mencionan algunos elementos que tienen su origen en la civilización occidental, y que reciben un tratamiento positivo: el semental normando que elige Ti Noel (168), al cual se abraza llorando por la desaparición de Mackandal (183); la llegada de la Navidad, que traía consigo los aguinaldos y el relajamiento de la disciplina que debían mostrar los esclavos (195); la abolición de la esclavitud en Francia, “pero que los ricos propietarios del Cabo, que eran todos unos hideputas monárquicos, se negaban a obedecer” (212); algunos europeos que apoyan a los negros, como el abate de la Haya, “el sacerdote voltariano que daba muestras de inequívocas simpatías por los negros”, quien ayudó a los esclavos a sublevarse en las revueltas de Bouckman (213-214), o como los españoles y los colonos jacobinos que apoyaban la causa de los esclavos negros (226); la sensación de “un calor de vodú” en las iglesias españolas que encuentra Ti Noel (229-230); el elogio de la ciudad del Cabo por parte de Ti Noel a su vuelta de los trabajos forzosos en la Ciudadela La Ferrière

(262); el recuerdo de la Revolución Francesa (277), y los objetos que rescata Ti Noel de Sans-Souci y que le sirven para su día a día: “una mesa de Boule frente a la chimenea cubierta de paja que le servía de alcoba”; “un pez luna embalsamado, regalo de la Real Sociedad Científica de Londres al príncipe Víctor”; “una muñeca vestida de pastora, una butaca con su cojín de tapicería y tres tomos de la Gran Enciclopedia, sobre los cuales solía sentarse para comer caña de azúcar”, y “una casaca de Henri Christophe, de seda verde, con puños de encaje salmón, que lucía a todas horas” (289-290).

El valor negativo de lo europeo se aprecia, en primer lugar, en los nombres de algunos personajes y la toponimia; asimismo, Carpentier en ningún momento menciona el nombre propio de Mackandal, *François*, de claro origen francés, la lengua de los colonos y la colonia, y traduce al castellano la mayor parte de los nombres de los lugares más importantes de la narración, como la Llanura del Norte (*Plaine de Nord*) y el Gorro del Obispo (*Le Bonnet à l'Évêque*). También, otros nombres franceses solo se emplean en castellano, como San Trastorno (*Saint-Bouleversé*), los Padres de la Sabana (*pères-savanes*) y los Bombones Reales (*Royal-Bonbons*).

En segundo lugar, las alusiones negativas a todo aquello vinculado con Europa, sobre todo aquello que tiene alguna relación con la colonia (la destrucción y desolación que dejan las revueltas de Bouckman en todo el territorio colonial [220-221]; la actitud que los habitantes a causa del veneno de Mackandal, quienes “se daban al aguardiente y al juego, maleados por una forzada convivencia con la soldadesca”, mientras elogiaban hazañas de famosos piratas [191-192], y el modo de vida de los colonos y de los cubanos afrancesados en Santiago de Cuba, donde “un viento de licencia, de fantasía, de desorden, soplabá en la ciudad” [225-227]), son constantes en la narración de Carpentier: Ti Noel se divierte imaginando que las cabezas de los colonos compartían la mesa con las cabezas de los terneros (168-169), y no comprende los grabados que representan al rey de Francia y su corte, que le resultan ridículos (169-170), lo cual lleva al esclavo a comparar a los reyes europeos

con los reyes africanos, que eran “reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y solo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón” (171-172), y a tararear una antigua copla donde “se echaban mierdas al rey de Inglaterra” (173). Este pasaje recuerda al elogio que, más adelante en el relato, Mackandal realiza de los territorios africanos, y Ti Noel “comprendía, al oírlo, que el Cabo Francés, con sus campanarios, sus edificios de cantería, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados, era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea” (175-176). Carpentier, como sucede en los casos anteriores, pone en boca de Ti Noel otras muchas críticas a elementos relacionados con Europa: “Ti Noel le explicó que los animales venidos de países lejanos solían equivocarse en cuanto al pasto que comían, tomando a veces por sabrosas briznas ciertos retoños que les emponzoñaba la sangre” (185). Otras críticas las sitúa el autor en las palabras de otros personajes, como es el caso de Bouckman, quien en un pasaje grita a la multitud lo siguiente:

¡El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!; (212)

y otras residen en la propia voz narrativa², como la ridiculización de las actrices francesas, quienes “escandían noblemente los alejandrinos trágicos, secándose el sudor al marcar un hemistiquio” (206), o la descripción absolutamente negativa de Roma: “Aquel lugar era elegido, a veces, por una prostituta callejera para ejercer su oficio con algún seminarista”

² Respecto a la voz narrativa en *El reino de este mundo*, Cantero afirma que Carpentier narra algunos pasajes “desde la perspectiva blanca, europea”, como es el caso del episodio dedicado a Paulina Bonaparte, “puesto que le es prácticamente imposible desembarazarse del todo de la influencia europea”, olvidándose el propio autor del punto de vista americano que domina a lo largo de casi toda la narración (231).

(282-284). Y además, la visión negativa de Occidente no solo se reduce a las críticas realizadas por los personajes negros o por la voz del narrador, sino que el desarrollo de la estancia haitiana de algunos personajes y su posterior final trágico, normalmente la muerte, suponen un símbolo del fortísimo rechazo hacia lo europeo; este es el caso del general francés Leclerc, marido de Paulina Bonaparte, quien acude a la colonia con fines gubernativos y fallece al poco tiempo a causa de la fiebre amarilla (240). Curiosamente, en este pasaje dedicado al paso de Paulina Bonaparte por las Antillas, la hermana de Napoleón, a pesar de su origen y modo de vida franceses, sin contar con la actitud vital un tanto promiscua y provocadora, consigue salvarse de la muerte debido a la aceptación de las prácticas del vodú que descubre gracias a su esclavo Solimán, hecho que en sí mismo recoge una profunda crítica hacia lo occidental; como establece Román Cantero Pérez, el vodú que practica Paulina “es todo un símbolo del resquebrajamiento de la cultura europea, del abandono del culto a la razón, del desengaño de los valores de Occidente” (234).

Así pues, y en tercer lugar, la crítica de la civilización occidental a través de la vida y el final de un personaje, como sucede con Leclerc, supone un recurso carpenteriano que claramente se refleja en tres personajes ya mencionados: Lenormand de Mezy, Henri Christophe y Solimán. El primero de ellos, señor francés de la hacienda donde son esclavos Ti Noel y Mackandal, es presentado como un colono calvo (172), racista (201) y a quien le gusta encamarse con las criadas negras (185 y 207). En *El reino de este mundo* Lenormand de Mezy contrae tres veces matrimonio y enviuda otras tres veces: la primera, “una Mademoiselle de la Martinière” (185), muere a causa del veneno de Mackandal (188); la segunda, “una viuda rica, coja y devota” (195), fallece por causas que no se mencionan en el relato (205), y la tercera, “una Mademoiselle Floridor”, que Lenormand de Mezy se había traído de París, “mala interprete de confidentes, siempre relegada a las colas de reparto, pero hábil como pocas en artes falatorias” (206-207), y que, cuando se emborrachaba y les cantaba a los negros, estos “habían llegado a creer que aquella señora debía haber cometido muchos

delitos en otros tiempos y que estaba probablemente en la colonia por escapar de la policía de París, como tantas prostitutas del Cabo, que tenían cuentas pendientes en la metrópoli” (208), es violada y asesinada por Ti Noel (218-219). Además, la hacienda del colono francés es destruida por las revueltas encabezadas por Bouckman (217-220) y, una vez vencidas las revueltas por los colonos, se retira a Santiago de Cuba, donde “empezó a compartir el tiempo entre los naipes y la oración” (228) y donde muere “en la mayor miseria”, después de haber perdido a su esclavo Ti Noel en una partida de mus (246).

El segundo personaje es el rey Henri Christophe I de Haití, una de las figuras clave de *El reino de este mundo*. Henri Christophe aparece por primera vez en el relato en la ciudad del Cabo, como cocinero y nuevo dueño del albergue *La Corona* (206), negocio que abandonará “para vestir el uniforme de artillero colonial” (223). Cuando Christophe vuelve a aparecer en el relato, ya ha sido coronado rey de Haití y supervisa en ese momento las obras de la Ciudadela La Ferrière, que avanzan a pasos de gigante por el constante trabajo de esclavos tan negros como el propio rey –“Centenares de hombres trabajaban en las entrañas de aquella inmensa construcción, siempre espiados por el látigo y el fusil, rematando obras que solo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias de Piranesi” (257): la esclavitud que presencia Ti Noel en el Gorro del Obispo es “tan abominable como la que había conocido en la hacienda Monsieur Lenormand de Mezy” (256-259), y, más adelante, el esclavo negro, anciano ya, vuelve a recordar la canción que ofendía al rey de Inglaterra, pero esta vez pensando en el nuevo rey negro (264). Henri Christophe, en torno a su persona y al palacio de Sans-Souci, “imitación clara de la cultura europea” (Cantero 236), había creado una corte al estilo de las casas reales de Occidente (251-253), muy influenciada, eso sí, por la cultura francesa: los soldados de Christophe que ve Ti Noel por primera vez le recuerdan a los soldados napoleónicos (250), la cabeza del rey la cubre un bicornio napoleónico (258) y el capellán lee al príncipe Víctor las *Vidas paralelas* de Plutarco, una de las lecturas preferidas del propio Napoleón (253). Pero la vida de Henri Christophe, como la

de Lenormand de Mezy, acaba con un final trágico: una nueva revuelta de esclavos destruye el palacio de Sans-Souci (269-274); “Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos”, por lo que se termina suicidando con un disparo al verse abandonado por la mayoría de sus súbditos (274). La mayor parte de su cuerpo acaba sepultado en los cimientos de la Ciudadela (277), construcción que solo serviría para eso, como dijo el propio Carpentier (Chao 138), salvo uno de sus dedos meñiques que la reina María Luisa se lleva consigo a Roma (295). La caída del rey Henri Christophe es la más significativa de todo el relato, pues el personaje paga por sus pecados viendo cómo todo aquello que había construido desaparece en cuestión de horas. Oscar L. Velayos establece que

la gran contradicción de Christophe es que, habiendo luchado contra el colonialismo político y la dependencia económica, se somete después voluntariamente a la colonización cultural, espiritual. Tal error sería una de las causas determinantes de su caída, que no puedo evitar a pesar de sus extremas precauciones (33).

Y por último, aunque de menor importancia que los dos personajes anteriormente analizados, está Solimán, esclavo negro que, en un primer momento, se encuentra al servicio de Paulina Bonaparte, por quien siente un profundo deseo (235) y a quien inicia en el vodú por miedo a la fiebre amarilla (238 y 239), y más adelante aparece como lacayo de Henri Christophe (270). Con la caída del rey, Solimán huye de Haití con la viuda y las hijas de Christophe (275), y con ellas llega a Roma (282), donde adquiere bastante fama al hacerse pasar por un sobrino del primer rey de Haití y por su color de piel (283). Allí, en la ciudad italiana, concretamente en el Palacio Borghese, una noche Solimán descubre la *Venus victoriosa* de Antonio Canova, retrato escultórico de Paulina Bonaparte, y, creyendo que la estatua era el cadáver de su antigua ama, enloquece y enferma de paludismo (284-286). Solimán es tratado por el doctor Antommarchi, “el que había sido médico de Napoleón en

Santa Elena”, pero su locura le impide pensar en algo más allá de los dioses de su tierra (287).

Los desdichados finales del colono Monsieur Lenormand de Mezy, del rey negro Henri Christophe y del esclavo Solimán, quienes profesan un profundo gusto por lo europeo en los dos primeros casos, y un gran interés y relación con ello en el segundo, así como las numerosas críticas a la colonia y al mundo francés expuestas en los párrafos anteriores, son muestras del fuerte sentimiento antieuropeo de Carpentier, herencia, sobre todo, del movimiento surrealista con el que convivió durante sus años parisinos, de las tesis de Oswald Spengler expuestas en la obra *La decadencia de Occidente* y del nuevo interés por el territorio latinoamericano. Occidente pasa a ser un antónimo de América en *El reino de este mundo*, obra que, en palabras de Teodosio Fernández, “dice más sobre su autor y sobre el tiempo en que fue escrita que sobre la época y los personajes recreados en ella” (50).

Obras citadas

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Impreso.

Cantero Pérez, Román. “Huellas surrealistas en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier”.

Anales de la Universidad de Murcia. Letras. 14, 1-2, 1985: 227-246. Impreso.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Ed. Teodosio Fernández. Madrid: Akal, 2014.

Impreso.

Chao, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

Impreso.

Fernández, Teodosio. “Estudio preliminar”. Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*. Ed.

Teodosio Fernández. Madrid: Akal, 2014. 5-57. Impreso.

Millares, Selena. *Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. Impreso.

Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Trad. Juan-Ramón Capella. Barcelona: Ariel,

1972. Impreso.

Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. Impreso.

---. *Los hijos del limo*. Chile: Tajamar Editores, 2008. Impreso.

Velayos Zurdo, Oscar L. *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992. Impreso.

La identidad antillana en los cuentos de Ana Lydia Vega

Jorge García Izquierdo

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El presente artículo analiza la relación entre el pensamiento político, social y cultural de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega y sus cuentos. El análisis del texto gira en torno a tres ejes: la identidad antillana, el lenguaje y el feminismo. Tanto en sus cuentos como en sus ensayos, Ana Lydia Vega opina que la identidad antillana sufre problemáticas de muy diferente índole: la desunión de los pueblos del Caribe, la pérdida cultural de los diferentes países de la región pero también la sumisión del lenguaje al inglés y el sufrimiento de las mujeres caribeñas por un patriarcado que, según sus textos, beneficia a Estados Unidos y perjudica a la cultura común antillana y latinoamericana.

Palabras clave: identidad antillana, Ana Lydia Vega, pensamiento político, lenguaje, feminismo

ABSTRACT: This article analyzes the relationship between the political, social and cultural thought of Ana Lydia Vega and her short stories. The analysis of the text is divided into three focal points: Antillean identity, language, and feminism. In her short stories as well as her essays, Ana Lydia Vega thinks that Antillean identity suffers from an array of difficulties: the lack of unity of the Caribbean people; the cultural loss of different countries in the region; the submissiveness of their language to English; and the suffering of Caribbean women under a patriarchy that, according to her texts, benefits the United States and damages Latin American and Antillean common culture.

Keywords: Antillean identity, Ana Lydia Vega, political thought, language, feminism

La identidad latinoamericana se ha enfrentado y se sigue enfrentando con diferentes muros a lo largo de su extensa historia. Ana Lydia Vega (1946, Santurce, Puerto Rico), narradora puertorriqueña, no abandona ninguna de esas problemáticas en sus cuentos aunque

es cierto que encauza con especial atención, la influencia de Estados Unidos en el devenir de los antillanos en la segunda mitad del siglo XX. En los cuentos, la autora nos muestra una sociedad antillana dividida entre razas y entre pueblos pero con problemas comunes como la emigración, la colonización o el patriarcado.

Especialmente me he centrado en tres de sus cuentos: “Trabajando pal inglés” (1976), “Pollito chicken” (1977) y “Puerto Príncipe abajo” (1978), que aparecen en la antología de cuentos titulada *Virgenes y Mártires* que Ana Lydia Vega realiza junto con Carmen Lugo Filippi (1983). En cada uno de ellos recibe el protagonismo un país distinto de la región antillana: en “Trabajando pal inglés” aparece el relato de una emigrante cubana tras la Revolución de 1959, en el cual Ana Lydia Vega nos muestra con humor las hiperbólicas informaciones que se reprodujeron sobre tal revolución y las brechas regionales que tales informaciones provocaron; en “Pollito chicken” se trata de una emigrante puertorriqueña, que regresa a la capital de su país diez años después de que ella y su madre tomaran rumbo a New York y acabaran despojándose de toda identidad antillana y puertorriqueña y comportándose como una estadounidense más. En “Puerto Príncipe abajo”, nos encontramos, en este caso, con una turista puertorriqueña que viaja a la capital de Haití y que muestra cierta superioridad con respecto a los haitianos tanto por su pobreza, como por su raza y por las diferencias en las normatividades estéticas.

UNIDAD ANTILLANA

“Unidos, formaremos un frente resistente, de fuerza capaz de imposibilitar a nuestros enemigos en su acción”, así sentencia Batances en 1872 acerca de la unidad regional antillana (*El tramo* 258). Esta es, en mi opinión, una idea central en la obra de Ana Lydia Vega: la construcción y la recuperación de una identidad y unidad antillana propias, a través de la denuncia de la colonización de otros países en las islas antillanas y de las diferentes problemáticas que hacen de las islas antillanas un lugar débil sometido a otras culturas y a

otros pueblos. La cita la incluye la misma Ana Lydia Vega en su ensayo “Textimonio para estrenar el año (con coro)”, perteneciente a la colección de ensayos *El tramo ancla: ensayos puertorriqueños de hoy*.

La significación política de la escritora Ana Lydia Vega es clara no sólo en sus textos sino también en el activismo político que ha ido desarrollando a lo largo de su vida; especialmente sonado fue su apoyo y firma a lo que se llamó la ‘Proclama de Panamá’, en la que pedía la independencia de Puerto Rico junto a otros intelectuales. También queda claro su pensamiento político en sus diferentes textos ensayísticos, muy especialmente los incluidos en *El tramo ancla* que, aunque escrito muchos años después de la publicación de los tres cuentos mencionados arriba, reproducen un claro hilo argumentario sobre el que se pueden leer estos cuentos, así como muchos otros de la autora.

Las razones por las que Ana Lydia Vega apoya esta idea de la antillanía como identidad cultural propia, lo que ella misma llama “Confederación Antillana” (*El tramo* 299) son muy variadas y obligan a complejizar este argumentario ideológico de su literatura en muy diferentes vertientes³. Sin duda alguna, su mayor denuncia versa sobre la colonización, a

³ El principal problema histórico en el que subyace esta idea de independencia de Puerto Rico- una independencia no sólo formal sino también real- es la colonización que la mayoría de pueblos de lo que Ana Lydia Vega llama “Confederación Antillana” han ido sufriendo a lo largo de la historia: el argumentario se complejiza en la medida en que la actual situación neocolonial viene precedida de otro estado colonial por parte de la metrópoli española, al igual que otras islas del Caribe con la metrópoli francesa- Martinica sigue perteneciendo al territorio francés-, por lo tanto, la búsqueda de una identidad cultural propia no puede proceder de la historia anterior a la pertenencia de Puerto Rico a Estados Unidos, sino a esa parte de la historia desarrollada al margen o de manera autónoma a las diferentes metrópolis y que, en la medida de lo posible, suponga un ente común al resto de países antillanos (el creol, los diferentes tipos de músicas y bailes, etc.). En cuanto a las negatividades de la situación actual sobre la que apoya su tesis política, en sus textos aparecen denuncias de diferentes tipos: falta de derechos humanos, falta de democracia y soberanía, pérdida de la historia y de la cultura puertorriqueña y, en general, antillana, alineación social y desunión de los pueblos del Caribe.

veces no expresa, que Estados Unidos realiza sobre los países de dicha región, dice, que aparece en muchos aspectos de la vida social antillana y, concretamente puertorriqueña. En su primer ensayo de *El tramo ancla* relata cómo esta situación de neocolonización pudo llegar a afectar al tratamiento de los derechos humanos con respecto a la llegada del millón de migrantes haitianos a Puerto Rico que se saldó con la encarcelación de los migrantes y algunos suicidios y muertes extrañas; de esta manera, Ana Lydia Vega expone al lector una situación dramática que puede legitimar su posición ideológica desde el punto de vista en que ella lo argumenta en estos textos ensayísticos. Esta situación neocolonial también conlleva otros perjuicios sociales como una pérdida de la identidad cultural de cada nación antillana, especialmente cuando las producciones culturales reproducen ideas incómodas para Estados Unidos tales como la independencia puertorriqueña o el desarrollo de este mismo argumentario⁴; esta pérdida de la identidad cultural de los diferentes países de la región antillana también se produce por un desconocimiento de la propia historia⁵ y todo esto se traduce en una sociedad alineada culturalmente, con problemáticas para la pluralidad y para los colectivos minoritarios de cualquier tipo, que supone en último término mayor capacidad de control sobre la ciudadanía. Por último, Ana Lydia Vega retrata el estado actual de los pueblos del Caribe como una situación en la que los diferentes pueblos están separados, tanto

⁴ De esta problemática habla el ensayo perteneciente a *El tramo ancla* titulado *Gimnasia para una noche en vela*: destaca el vacío crítico – en este ensayo concretamente habla de la crítica literaria, pero en otros textos trata sobre otro tipo de críticas- que, según palabras textuales “padece este paisito subdesarrolladito”, y también se queja de la sociedad puertorriqueña, como una sociedad alineada y acrítica. La denuncia más grave acusa de una censura encubierta por parte de Estados Unidos, por la dificultad de publicar en su país si lo que se publica no es del agrado de los mercados y de los centros de poder estadounidenses.

⁵ En el ensayo *Madera y pajilla*, también inserto en *El tramo ancla*, se insertan varias historias de generaciones anteriores a la de la autora a través de la historia del gran éxodo que se produjo de las zonas rurales a las urbanas, construyendo, así una identidad propia puertorriqueña.

“Pollito chicken”, como “Puerto Príncipe abajo” o “*Trabajando pal inglés*” relatan situaciones en la que cubanos, haitianos y, sobre todo, puertorriqueños se autorrepresentan como distanciados entre sí por situaciones de raza- en “Puerto Príncipe abajo” una puertorriqueña desprecia el color de piel de los haitianos- pero, sobre todo, por un mayor alejamiento o no de la cultura hegemónica estadounidense.

Sin embargo, el tratamiento de esta cuestión en los textos de Ana Lydia Vega no es sólo el de significación política, también el de la performatividad de sus propios textos en la (re)construcción de esta identidad perdida. Latinoamérica aparece como patria grande en todos sus ensayos; uno de los ensayos insertos en *El tramo ancla* más claros en este sentido es “Para pelarte mejor: Memorias del desarrollo”:

La nostalgia de “acá” (que entonces era “allá”) nos juntaba a menudo en el cuartito de algún paisano latinoamericano.

Al son de nostálgicas canciones unitarias se echan al olvido las mil cabronerías de nuestras respectivas y lejanas patrias. (*El tramo* 275-279)

En dicho ensayo se habla de dominicanos, venezolanos, brasileños, guatemaltecos, peruanos, mexicanos y colombianos son tratados por ella como miembros de una misma patria, como “paisanos”, tal y como expresa la cita. Además, esta reconstrucción no sólo enumera e incluye a los diferentes pueblos latinoamericanos como miembros de una misma patria, sino que también enumera e incluye diferencias culturales con Europa y con Estados Unidos; ejemplo de ello es la diferencia que establece entre la izquierda latinoamericana y la europea: “Para terminar esta historia de nunca acabarse, déjenme decirles que el bembé intercultural no se dio sólo en el plano material, Marx me libre. Fue una visita de médico, es verdad. Pero de médico brujo.” (*El tramo* 260).⁶

⁶ Esta afirmación de la autora se incluye al final del ensayo *Textimonios para estrenar el año (con Coro)*, es más, su activismo en estos textos se diferencia siempre del europeo por tener siempre como

EL LENGUAJE

Uno de los elementos que primero salta a la vista de los lectores en estos cuentos es la utilización del lenguaje como un instrumento que muestra tanto las problemáticas neocoloniales de las Antillas, como los diferentes colores locales que se pueden apreciar en el léxico. En cualquiera de los tres cuentos, además, el lenguaje es de carácter oral, colocando al propio país por delante de los personajes y del narrador y al país como principal protagonista de la historia.

El inglés aparece en los textos como una forma de agresión a la unidad regional y, especialmente, a las propias unidades nacionales. En “Puerto Príncipe abajo” la turista puertorriqueña destaca, a pesar de la crítica continua a los habitantes de Haití, la virtud *culta* de que hablen francés; más característico es el caso de la protagonista de “Pollito chicken”, Suzie Bermúdez, que, a pesar de ser puertorriqueña y hablar perfectamente español, fingía no serlo y no hablar español con los trabajadores y habitantes de San Juan. A pesar de esta muestra lingüística colonizadora, el léxico cubano, haitiano y puertorriqueño aparecen también en “Trabajando pal inglés”, en “Puerto Príncipe abajo” y en “Pollito chicken” respectivamente.

La sumisión a los idiomas de las metrópolis se dibuja en sus ensayos como parte del colonialismo (*El tramo*) que afecta a las islas; así, Ana Lydia Vega nos dibuja una jerarquía social de los diferentes idiomas: mientras que el inglés, en cuentos como “Pollito chicken”, o el francés, en cuentos como “Puerto Príncipe abajo” aparecen como idiomas cultos — “tan cultos que hasta francés hablan” (Lugo Filippi y Vega 91) —, el mismo idioma español y

vertebrador principal la solidaridad entre los diferentes pueblos latinoamericanos y no tanto una solidaridad de clase. No obstante, Ana Lydia Vega no olvida la tradición marxista y, más adelante, en el ensayo titulado *La Gurúa Talía: Correo de San Valentín* utiliza de modo irónico la referencia de Marx.

otras lenguas locales como el creol (*El tramo* 299) se encuentran marginados en la hegemonía cultural imperante. No se trata sólo, sin embargo, de la preponderancia de una lengua sobre otra, sino de la progresiva sustitución cultural de una lengua a otra: “En el lugar de mi antiguo hábitat, un p rking operado por dos simpáticos dominicanos saca hoy de apuros a pacientes y visitantes del Doctors Hospital, ex-Hospital Santa Ana.” (*El tramo* 293). Como en el caso de la *identidad antillana*, en estos textos también subvierte la cultura imperante, en este caso con la utilización continua de un lenguaje completamente oral y popular, frente a lo académico y lo hegemónico. Frente al imperante francés en lugares como Martinica o Haití, Ana Lydia Vega utiliza el creol para confeccionar el título del último de sus ensayos pertenecientes a *El tramo ancla*: “Washa-Biw !: Martinica y Puerto Rico en concierto” (*El tramo* 297). En este último ensayo cuenta, además, un hecho histórico que sucedió con la misma intención de subvertir la hegemonía cultural neocolonialista que tiene, en mi opinión, Ana Lydia Vega al colocar este título: un grupo de artistas y poetas de Martinica actuaron en Puerto Rico utilizando muchos de ellos el creol: “El que ahora venga a decir que no entendió un divino está basilando, por no decir que es un paquetero de primera” (*El tramo* 299). La importancia no sólo reside en la utilización de un idioma diferente, sino, especialmente, en la solidaridad que la autora puertorriqueña ofrece a un país vecino, una solidaridad antillana que aparece en el primero de sus ensayos insertos en *El tramo ancla*, al relatar como numerosos activistas puertorriqueños ayudaron a los haitianos ante las dificultades que les puso el gobierno puertorriqueño.

EL FEMINISMO

El problema del patriarcado también aparece como una cuestión relacionada con la emigración y, por tanto, con la pérdida de esta identidad antillana y latinoamericana. La crítica de Ana Lydia Vega no es sólo externa, sino también interna: en los cuentos, el

patriarcado cosifica, controla y crea una serie de normatividades estéticas que hacen de las islas lugares donde las mujeres tienen la necesidad de huir y borrar, así, una parte (la mitad de la población) de la identidad que aportaban al continente.

Las críticas feministas de Ana Lydia Vega abarcan diversos aspectos: celos, amor romántico, roles de género o el mito de la virginidad. En cada uno de los textos en los que se incide en alguna de estas problemáticas, el sistema patriarcal aparece como aliado de la colonización. Esto último destaca especialmente en el ensayo “La Garúa Talía. Correo de San Valentín”, en el cual una mujer se queja de un marido con una alta actividad de militancia por la independencia puertorriqueña: disfrazando sus imposiciones de “servicio patriótico” (*El tramo* 264), el marido impone un rol social de madre y de ama de casa a su mujer, y enseguida comienzan a aparecer por su parte los celos bajo un control reproducido a través de prohibiciones como “salir del mirador y aun sentarme en el balcón en ausencia suya” o “los lápices de labios y desgarrar a dentelladas los mahones” (*El tramo* 263); sin embargo, ella tan sólo reacciona enviando una carta bajo el pseudónimo de “Desdémona la Sufrida” cuando se da cuenta que él ha roto sus propias normas y ha estado con otras mujeres, es decir, cuando es consciente de que, desde mi punto de vista, los roles de género impuestos, los celos y las prohibiciones supusieron unos privilegios para él que la dejaban en una posición débil (*El tramo* 266).

El otro de los ensayos que también trata el tema feminista, por supuesto desde un punto de vista de lucha anticolonial, es “Wilkins o el enchufe original”. En este ensayo critica las letras de las canciones de un popular cantante puertorriqueño de la década de 1960 llamado Wilkins, marcadas por completo por un amor romántico que incluyen afirmaciones como “Cuando el silencio llene tus días y te enamoren para que olvides que fuiste mía” o “Si tú intentaras volver conmigo, te mataría...”, que giran en torno a la temática del “crimen pasional” (*El tramo* 289). También introduce en este ensayo una crítica directa al mito de la virginidad, Ana Lydia Vega apunta a la “reactualización del mito de la virginidad en “El

sucesor”, donde se afirma que el primero no es el que llega a la piel sino el que llega al corazón” (*El tramo* 289); esta última crítica se puede relacionar directamente con el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” (Lugo Filippi y Vega), en la que se trata la temática del mito de la virginidad⁷.

Es también interesante señalar que en el ensayo “Para Pelarte Mejor: Memorias del Desarrollo” las diferencias con los estudiantes franceses relativas a un mayor conservadurismo (*El tramo* 278): “De mono-kini al principio y de todo-kini después, el exhibicionismo galo escandalizaba deliciosamente al puto oficial latinoamericano.”

Obras citadas

Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas, ed. María

M. Sola, Río Piedras, Ediciones Huracan, 1996.

El tramo ancla: ensayos puertorriqueños de hoy, ed. Ana Lydia Vega, Río Piedras,

Universidad de Puerto Rico, 1991.

Lugo Filippi, Carmen y Ana Lydia Vega, *Virgenes y mártires*, Río Piedras, Antillana, 1983.

⁷ Este cuento critica tanto el mito de la virginidad como los roles de género en el proceso de la seducción y la conquista entre un hombre y una mujer. La mujer entra en un motel con el primer hombre que la mira porque aún es virgen y eso le supone una losa social que ha de quitarse.

El papel secundario en *La Regenta* a partir del ascenso social de doña Paula Raíces

Laura García Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: A partir de una reconstrucción basada en los escasos estudios críticos dedicados a la madre del Magistral y en la lectura de la obra, el presente artículo tratará de mostrar la influencia y la capital importancia del personaje secundario de doña Paula Raíces en la configuración de la trama argumental de *La Regenta* y en la compleja construcción de la personalidad de Fermín de Pas, protagonista de la novela clariniana junto a Ana Ozores.

Palabras clave: *La Regenta*, Clarín, Magistral, personaje secundario, Paula Raíces

ABSTRACT: From a reconstruction based on the few critical studies dedicated to the Magistral's mother and the reading of the work itself, this article will attempt to show the influence and the crucial importance of Mrs. Paula Raíces, a secondary character, in the setting of the plot of *La Regenta* and the complex construction of Fermín de Pas's personality, one of the protagonists in Clarín's novel.

Key words: *La Regenta*, Clarín, Magistral, secondary character, Paula Raíces

La figura de Fermín de Pas, Magistral de Vetusta y protagonista indiscutible de *La Regenta* junto a Ana Ozores, ha sido tratada por numerosos estudios críticos a lo largo de los últimos treinta años. Cabe destacar que, en la mayor parte de ellos, la personalidad y el comportamiento del clérigo no se explican sin hacer alusión a su madre, doña Paula Raíces, encargada de cuidar de la hacienda y de la reputación de su vástago hasta límites dictatoriales. Esta influencia materna fue considerada por José Ortega como un problema de alienación al que el Magistral se enfrenta de manera consciente en los compases finales de la novela (Ortega 204-219). De la misma manera, Benito Pérez Galdós advirtió en su prólogo a la segunda edición de *La Regenta* (1901) la relevancia de este personaje secundario en la obra

en relación con el clérigo, encontrando en su comportamiento un paralelismo con la protección materna del mundo animal y destacando la violencia del mismo:

[...] y con él hace gallarda pareja la vigorosa figura de su madre, modelada en arcilla grosera, con formas impresas a puñetazos. Las páginas en que esta mujer medio salvaje dirige a su cría por el camino de la posición con un cariño tan rudo como intenso y una voluntad feroz, son de las más bellas de la obra.
(Galdós 316)

No obstante, y como veremos de modo detenido en este estudio, el De Pas niño y canónigo va rebelándose poco a poco contra la protección y el afecto de doña Paula, movido por el hombre que Ana Ozores despierta en él. Este enfrentamiento —pese a la evolución psicológica que puede observarse en don Fermín a lo largo de la obra— no llega a su culmen y se ve interrumpido por los constantes remordimientos del hijo, ocasionados por los reproches y la defensa impertérrita de su progenitora, capaz de controlar a toda la curia vetustense por la información que de ella maneja. A estos efectos, el pasado de doña Paula Raíces resulta clave para comprender el poder de la madre dentro y fuera de su hogar. Gracias a la amplia biografía que de ella nos aporta el en el decimoquinto capítulo de la obra podemos conocer el afán de medro y la habilidad de la madre del Magistral. Así, mediante algunos recursos como la recopilación de secretos, las alianzas estratégicas o el chantaje hacia sus amos, Paula obtuvo en el pasado los beneficios sociales deseados, si bien el ascenso no será culminado por la propia Raíces, sino por las aspiraciones eclesiásticas que esta vuelca en el pequeño Fermín desde su nacimiento.

Antes de detenernos en la evolución e importancia de la señora Raíces durante el desarrollo de la novela, hemos de precisar algunos de los antecedentes históricos y literarios que la crítica ha atribuido a la construcción de este personaje femenino. Luis López Jiménez señala que parte de los denominados “actantes” de la novela clariniana son tomados de *La conquête de Plassans* de Zola (López Jiménez 537-547). De esta forma, el personaje de doña

Paula Raíces encontraría su correspondencia en el de Madame Faujas, madre del clérigo Faujas y cuya influencia en su hijo “mediante la palabra y la acción tentadoras” (López Jiménez 540) es determinante en la configuración de la figura de este. En esta misma línea, López Jiménez no duda en plantear la existencia de un fuerte carácter simbólico en la elección del nombre y apellido de la madre del Magistral, de modo que Paula vendría a significar “terreno pantanoso, encenagado” (con el fin de evocar las acciones reprobables y el pasado oscuro del personaje), mientras que el apellido Raíces aludiría, probablemente, al apego de esta “hacia los bienes terrenos” (541). A este antecedente literario, Clarín podría haber unido la referencia de un personaje real del Oviedo de finales del siglo XIX. Así las cosas, Luis Miravalles Rodríguez, a partir de la investigación de la correlación existente entre José María de Cos y Macho (Magistral de Oviedo que ocupó el cargo hasta 1886) y el ficticio Fermín de Pas, apuntó también a la existencia de la madre de este, a la que “se la llegó a conocer, por su dureza e inflexibilidad como “la Magistrala”” (Miravalles Rodríguez 654). Al igual que el Magistral vetustense, Cos y Macho vivió con su madre y con las distintas criadas que esta disponía. Los distintos testimonios de los que Miravalles se hace eco en su artículo dan cuenta así de “la presencia permanente de la madre dominante” (654) en el personaje histórico ovetense.

Las filiaciones literarias e históricas que estos críticos han señalado para la configuración del personaje de doña Paula pueden completarse si tenemos en cuenta la propia construcción de la novela. A estos efectos, cabe señalar la labor que Juan Oleza lleva a cabo en la introducción a su edición de *La Regenta* mediante el recuento de una serie de pares de personajes que presentan paralelismos entre sí. De esta suerte, la madre del Magistral queda emparentada con Camila (Oleza, “Estudio preliminar” 81-82). Dicha vinculación de Paula Raíces y Camila, pese a que no es explicada por Oleza —quien se limita solo a plantearla—, encontraría su razón de ser en la tiranía ejercida por ambas mujeres durante las infancias de Fermín y Ana respectivamente. Así pues, tanto la madre como la institutriz se erigen —a

causa de la férrea disciplina impuesta a los pequeños— como elementos fundamentales en la formación de la personalidad del Provisor y la Regenta, determinando así la futura conexión espiritual de ambos.

Por otro lado, hemos de recoger el paralelismo que Francisco Caudet observó entre el afán de medro de las criadas Petra y Teresina y el de la propia doña Paula, reflejado sobre todo en la falta de reparos que las tres demuestran a la hora de conseguir sus fines (Caudet 208-209). Concretamente, podemos matizar que es con la criada de los Ozores con quien doña Paula parece mostrar mayores similitudes: ambas, aldeanas de baja clase social en sus orígenes, ven en la Iglesia la manera más eficaz de mejorar su condición y, para ello, no escatiman en ejercer un dominio feroz sobre todos sus amos. Como resultado de este deseo compartido, la simbología eclesiástica de sus nombres, Petra y Paula (en relación con los apóstoles Pedro y Pablo), sería otra de las pruebas posibles para determinar la analogía entre estas dos mujeres. Petra es así el reflejo de lo que doña Paula fue en su pasado, pues ambiciona entrar al servicio del clérigo más influyente de Vetusta, tal y como hizo Paula en su Matarelejo natal. Esta estrecha relación entre Raíces y las sirvientas es también producto de la política de criadas que la madre del Magistral lleva a cabo para satisfacer los instintos de su hijo y evitar con ello un posible escándalo del “hombre”. A este respecto, cabe destacar el artículo de Gonzalo Sobejano, “Semblantes de la servidumbre en La Regenta”. En él, encontramos algunas de las claves acerca del servicio doméstico en los ambientes de la aristocracia de la época que se ajustan, en buena medida, a la visión del ámbito de la servidumbre en la novela:

El servicio doméstico (“la servidumbre”, solía decirse en tiempos de Clarín) lo constituyen trabajadores del hogar, asalariados, que ni son en rigor proletariado obrero ni pertenecen propiamente a la familia a la que sirven. Como mediatos herederos de la esclavitud, pueden los criados resignarse a su condición, o aspirar al medro (mejorar de amos, de salario, de trato, pero

permaneciendo criados) o, en fin, emanciparse (dejar de servir, cambiar su empleo por otro de mayor provecho y menor dependencia). (Sobejano 519)

Adentrándonos ya en el análisis de la configuración del personaje de doña Paula en el desarrollo de la trama argumental, debemos precisar que las primeras alusiones a la madre del Magistral las encontramos en el undécimo capítulo, dedicado fundamentalmente a la descripción de la figura del canónigo en el espacio de la intimidad. Estas primeras alusiones a la figura de doña Paula Raíces nos vienen dadas a partir de los juicios de uno de los personajes más destacados en el mundo eclesiástico vetustense, el Arcipreste Ripamilán:

—Entre su madre y él, puede que no gasten doce mil reales al año —decía muy serio Ripamilán, el venerable Arcipreste—. Él viste bien, eso sí, con elegancia, hasta con lujo, pero conserva mucho tiempo la ropa, la cuida, la cepilla bien, y esta partida del presupuesto viene a ser insignificante [...] Y en lo demás, ¿qué gastan? Doña Paula con su hábito negro de Santa Rita, total estameña, su mantón apretado a la espalda, y su pañuelo de seda para la cabeza, bien pegado a las sienes, ya está vestida para todo el año. ¿Y comer? Yo no les he visto comer, pero todo se sabe [...]. (Alas I 473-474)

El pasaje elegido permite al atento lector percibir (a partir de otro personaje secundario que parece conocer bien los hábitos y el modo de vida del clérigo) alguno de los rasgos que conformarán la personalidad y los actos de Paula Raíces. De esta manera, Fermín y su madre son concebidos por los ambientes eclesiásticos de la ciudad como parte de un mismo ser: el Magistral de Vetusta. Esta construcción del Magistral se basa, tal y como nos deja adivinar Ripamilán, en las apariencias: mientras el canónigo que sale al exterior —encarnado por Fermín— da muestras de elegancia y ostentación, su otro yo —situado en la intimidad del hogar y representado por la madre— tiene en la austeridad y en el ahorro sus principios fundamentales. La conexión de Raíces con el mundo material queda ligada, por consiguiente, con uno de los grandes principios de la novela realista recogidos por Sergio

Beser en “Espacio y objetos en La Regenta”, esto es, “la correspondencia entre el personaje y el medio, y la consiguiente necesidad de conceder una importante atención al mundo físico que rodea a los personajes” (Beser 47). Por ende, la parte exterior del Magistral y el respeto que su impecable atuendo transmite no serían posibles sin la sobriedad de ese otro yo —doña Paula— encargado de la administración de los bienes. Por su parte, la descripción del atuendo inalterable de doña Paula Raíces nos da la pista sobre una de las máximas preocupaciones de esta mujer: el dinero. Poco después, en este mismo capítulo, el propio Fermín de Pas, a través del recurso del estilo indirecto libre, nos da a conocer sus ansias de independencia con respecto al control de su progenitora. Sin embargo, estas ansias se ven frustradas por lo material: “¡Oh, si yo echase a volar mi dinero...! Pero mi dinero es de mi madre [...]” (Alas I 487), dejando de manifiesto que los asuntos económicos y los bienes materiales que ambos poseen se encuentran bajo el dominio de Raíces. Parece así la fortuna amasada por la ahorradora administración de doña Paula una de las cinchas que inmovilizan al Magistral. Aunque nada se dice aún de los turbios negocios de madre e hijo, la debacle social del Provisor —que se produce en la segunda parte de la obra con la muerte de Santos Barinaga— tiene como principal responsable la codicia de la mujer, dedicada en la intimidad del hogar al negocio de *La Cruz Roja*, comercio de cálices y velas con el que obtiene grandes beneficios económicos a costa de la ruina de don Santos. Este negocio es sostenido, en parte, por la existencia de una auténtica red de esbirros como el presbítero Campillo o su empleado Froilán Zapico, ambos al servicio directo de Paula —Richmond ya señaló en “La Regenta, mirada y vista” la multiplicidad de perspectivas que se generan en la novela a partir de una Vetusta “llena de testigos y personas vigiladas” (352)—. De tal manera, como apunta Caudet en relación con el patrimonio oculto de la familia De Pas, “su autoproclamado espiritualismo tiene ese innominado materialismo” (Caudet 227).

Otra de las cinchas de las que doña Paula se sirve para controlar al Fermín “hombre” es presentada también en este undécimo capítulo: Teresina. Como venimos adelantando

desde el principio de este estudio, la cómplice relación entre nuestro personaje y las distintas muchachas que se encuentran a su servicio no es casual. En la intimidad del hogar, Paula Raíces convierte al respetable canónigo en el “señorito”, lo que explica, en gran medida, la contención que este demuestra ante los ojos de Vetusta. Esta variación en el tratamiento del hijo, así como la inclinación favorable hacia la servidumbre es, asimismo, una buena prueba de las ansias de reconocimiento social y del recuerdo de su pasado en Matারেlejo:

A doña Paula, que no siempre había sido *señora*, le sonaba mejor *el señorito* que un usía. Las doncellas de doña Paula venían siempre de su aldea; las escogía ella cuando iba por el verano al campo. Las conservaba mucho tiempo. La condición de dormir cerca del señorito, por si llamaba, se les imponía con una naturalidad edemíaca. [...] por los ojos se le conocía que no toleraba que se pusiese en tela de juicio la pureza de costumbres de su hijo [...]. (Alas I 489)

La sexualidad contenida de Fermín y su discreta satisfacción por medio de las doncellas suponen un valioso instrumento en la red de apariencias creada bajo el control de doña Paula. No obstante, la irrupción de Ana Ozores en la vida del Provisor rompe con el arraigo hasta entonces imperturbable de este hacia la protección materna. Por tanto, no es de extrañar que el Fermo adulto pretenda alejarse de la mirada inquisitorial de la madre al recibir correspondencia por parte de la Regenta. De esta manera, se genera en él el deseo de intimidad y de secreto característico en los adolescentes, por lo que, a partir de este momento, se sucederán múltiples reflexiones en las que el Magistral dará cuenta de la opresión a la que se siente sometido por la autoridad de su madre. En este sentido, el narrador se prodiga en emplear términos como “tirano” para dar cuenta del comportamiento de doña Paula Raíces que, lejos de reflejar la preocupación de una madre, parece responder más bien a la crueldad y a la disciplina de un gobierno dictatorial. Esta tiranía queda reflejada igualmente en la figura alta y desgarbada de la mujer, semejante a la de un hombre por su fuerte complexión,

su dureza en la voz y su aspecto huesudo. Queda así doña Paula Raíces enmarcada en el amplio catálogo de personajes femeninos clarinianos, tal y como observó Carolyn Richmond:

[...] encontramos en los escritos de Clarín una galería de tipos femeninos que reaparecen con cierta frecuencia: la beata, la esposa déspota y mandona, la literata, la coqueta, la adúltera, la poliándrica... —o sea, las *malas*— y, del otro lado, la virgen hermosa, la perfecta casada, la joven e idealizada madre — las *buenas*— [...] Dichos tipos están tratados casi siempre desde un punto de vista unilateral y plano: o bien con ironía, sarcasmo, desdén, o bien con una especie de admiración a la distancia, matizada, sin embargo, por una cierta reticencia. (Richmond 343)

Con estos ingredientes, la carta de Ana Ozores recibida en este capítulo provoca la inmediata reacción desfavorable de doña Paula, cuyo objetivo a partir de la observación de la actitud recelosa de su hijo será la conservación de la imagen intachable del clérigo a toda costa. Por todo ello, es el undécimo capítulo de la obra el punto de partida de los desencuentros que se producirán más adelante entre madre e hijo, así como la fuente de la tensión implícita entre uno y otro.

La introducción del personaje de doña Paula Raíces culmina verdaderamente en el último capítulo de la primera parte de la obra. En él, el narrador recurre al procedimiento de la anagnórisis para dar a conocer al lector el pasado de Fermín de Pas, al igual que hizo con Ana Ozores en el cuarto capítulo o con Álvaro Mesía en el octavo. Sin embargo, este recuerdo del pasado del Magistral es, en realidad, el de los sacrificios que su madre tuvo que llevar a cabo a fin de lograr el éxito en la carrera religiosa del hijo. En pos de resaltar los orígenes humildes del clérigo, Clarín se remonta a la niñez de Paula con el objetivo de que el lector comprenda cada uno de los pasos que la madre del clérigo ha dado en la carrera del medro social.

La propia estructuración del capítulo nos da el indicio de que la verdadera protagonista de él no es otra que Paula Raíces. Así, la escena inicial de este se encuentra presidida por la fantasmagórica figura de la madre aguardando al hijo que llega tarde tras la puerta, con la palmatoria en la mano. Ante el fracaso de su enfrentamiento con Fermín en el undécimo capítulo, en esta ocasión, la matriarca opta por emplear el recurso del victimismo mediante las habituales jaquecas que padece. Este hecho, unido a la aparente preocupación de la que hace gala doña Paula y al estado de embriaguez en el que el Magistral ha regresado de su improvisada visita al Vivero, propician los remordimientos por parte del hijo y, con ello, la evocación de los padecimientos de la madre hasta llegar al bienestar del que ambos disfrutaban ahora, puesto que “ella le había hecho hombre, es decir, cura” (Alas I 636).

Podemos así reconstruir la trayectoria social de la pequeña Paula Raíces, que “tenía los ojos casi blancos de puro claros, y en el alma, desde que tuvo uso de razón, toda la codicia del pueblo junta” (Alas I 636). Los vicios del padre, minero en Matarelejo, harían que la niña pronto viera en la Iglesia la solución a la miseria que imperaba en su entorno. De esta manera, comenzó a frecuentar la iglesia, algo que en su juventud le sirvió para entrar al servicio del joven párroco del pueblo. El aspecto hombruno de la muchacha, sin embargo, no impidió la debilidad del sacerdote una madrugada. Si bien la hábil Paula supo esquivarlo, aquel suceso aislado fue el inicio de la trayectoria manipuladora de la aldeana, capaz de dominar al clérigo a través del secreto. No obstante, la irrupción en su vida del militar Francisco de Pas, padre de Fermín, constituye el único obstáculo en la carrera fulgurante de Raíces, pues “Paula, que había dominado a dos curas, y estaba dispuesta a dominar el mundo, no podía con su marido” (Alas I 642). Tras la muerte del marido y la ruina ocasionada por el carácter derrochador del difunto, comienza el capítulo más oscuro en la vida de doña Paula y aquel que el Fermín hijo recuerda con más ternura y agradecimiento hacia la madre: el de la taberna regentada en Matarelejo y la resistencia sexual de la aldeana ante el empuje de los clientes cada noche. Este sacrificio materno obliga al adolescente a elegir el único camino

posible para la satisfacción de Paula: el sacerdocio. Finalmente, el poder tiránico de la madre sobre el párroco de Matarelejo y el afecto de este hacia el Fermín seminarista logran que madre e hijo den el salto definitivo hacia Vetusta. Así pues, doña Paula consigue el puesto de ama de llaves de don Fortunato Camoirán quien, debido a la presión de esta, acepta a regañadientes el Obispado de Vetusta. El resto es producto de la inteligencia de Fermín y de la alargada sombra de doña Paula.

Así las cosas, la reminiscencia de todos estos episodios sirven para reconciliar, momentáneamente, a Fermín con la figura de la madre capaz de soportarlo todo por el hijo. A cambio, él debe procurar la conservación de su honra y de su autoridad social y eclesiástica ante la heroica ciudad.

Avanzando en la trama argumental, la actuación de Paula Raíces en la segunda parte de la obra se limita a atajar los distintos escándalos de los que Fermín acaba siendo protagonista. Por un lado, el ya referido negocio de *La Cruz Roja* y la agonía y muerte de Santos Barinaga hundien la imagen del Magistral en un profundo socavón del que solo los sabios consejos y los contactos de la madre podrán rescatarlo. Es entonces cuando la madre del Provisor despliega su red de influencias en la curia vetustense, encargándose de mantener el dominio sobre Camoirán y utilizando la ayuda de espías como El Chato dentro de la misma. Por otro lado, las crecientes murmuraciones de Vetusta acerca de la estrecha relación entre Ana Ozores y el clérigo se convierten también en motivo de desasosiego para Raíces. En este punto, cabe destacar que doña Paula considera a la Regenta —y a la rivalidad de Álvaro Mesía con su hijo en aras de obtener el favor de la de Ozores— la causante de todas las críticas hacia la autoridad del canónigo, por lo que la recuperación del honor de Fermín pasa por conseguir el descrédito de la mujer que ha ocasionado su ruina:

La madre de don Fermín vivía en perpetua zozobra; pero no desmayaba.

“Ya que él quería perderse, allí estaba ella para salvarle”. Era lo principal

visitar al Obispo, conseguir que la murmuración, la calumnia o lo que fuese, no llegara a Su Ilustrísima. [...]

Doña Paula y don Fermín hablaban poco; se defendían por acuerdo tácito; empleaban el mismo sistema de resistencia sin comunicárselo. Estaba la madre irritada. “Su hijo la engañaba, la perdía. Para ella doña Ana Ozores, la dichosa Regenta, era ya *barragana* [...] de su Fermo. Por allí iba a romper la soga; por allí hacía agua el barco. Si se hablaba tanto de los abusos de la curia eclesiástica, de *La Cruz Roja* y de don Santos, era porque el *otro negocio*, el más escandaloso, el de las *faldas* traía consigo todo lo demás”. (Alas II 222)

Todos estos movimientos de Paula Raíces son desconocidos por Fermín, completamente imbuido por su pasión sacrílega hacia Ana. A pesar de ello, ambos siguen comportándose como parte de un mismo personaje: el Magistral de Vetusta. Así lo corroboran los juicios vertidos por la ciudad vetustense, cuyas estructuras lingüísticas —en las que se antepone a Paula Raíces como agente de la acción— manifiestan la culpabilidad de la madre del Magistral y el papel determinante de esta en la ruina de don Santos: “Don Santos, el rival mercantil de La Cruz Roja, la víctima del monopolio ilegal y escandaloso de doña Paula y su hijo” (Alas II 299). Sin embargo, además de los temores por la posible pérdida de la hacienda y el prestigio social, puede percibirse en doña Paula el sentimiento de posesión hacia *su Fermo* y el miedo a que otra mujer (en este caso, “la dichosa Regenta”) se lo arrebate.

Este clima de tensión e intrigas familiares alcanza su máxima expresión entre los capítulos XX y XXV, coincidiendo con el momento de mayor esplendor en la relación entre Ana y Fermín. Durante estos capítulos, don Fermín se aleja cada vez más de la protección del seno materno y las habladurías crecen. Asimismo, el joven clérigo toma conciencia de sus sentimientos hacia doña Ana y, ante la actitud recelosa de su progenitora, opta por prescindir de los consejos de la madre para disfrutar de su nuevo estado espiritual:

Su madre le habló como siempre, de lo que se murmuraba, y él encogió los hombros. Oía la voz dura y seca de doña Paula anunciando, por asustarle, el cataclismo de su fortuna, la ruina de su honra [...]. Le parecía que era otro Provisor aquel de quien el público se quejaba. [...] “Él vivía para su pasión, que le ennoblecía, que le redimía. Si le apuraban, daría una campanada”. (Alas II 269-270)

El rechazo de Fermín hacia los consejos de su madre será continuo hasta el episodio del baile de Carnaval en el Casino. Sintiendo traicionado por la Regenta (que ha caído desmayada en los brazos de su mayor enemigo ante la mirada indiscreta de la aristocracia), el canónigo recupera la idea de la madre como refugio frente a la hostilidad del mundo: “Después don Fermín se acordó de su madre; su madre no le había hecho nunca traición, su madre era suya, era la misma carne; Ana, la otra, una desconocida, un cuerpo extraño que se le había atravesado en el corazón” (Alas II 384).

Este punto de inflexión ocasiona el retorno de un Fermín más implacable y autoritario a la vida pública a través de los sucesivos éxitos en el proceso de recuperación del prestigio perdido. Así las cosas, la conversión del ateo Pompeyo Guimarán en el lecho de muerte y la célebre procesión de Semana Santa con Ana como nazarena suponen, por una parte, el distanciamiento definitivo entre los hermanos espirituales y, por otro, la reparación del distanciamiento entre madre e hijo. De esta forma, los acontecimientos finales nos revelan parte de los movimientos estratégicos que Paula ha realizado para, al igual que la doncella de Ana Ozores, provocar la caída social de la mujer que tanto ha perjudicado a su vástago. La alianza con Petra y la consiguiente entrada de la criada de los Ozores a la casa de los De Pas constituye el movimiento indispensable de este plan. Antes que el agraviado Magistral, su madre propone a la rubia lúbrica el puesto de la complaciente Teresina y termina por comprar el secreto del adulterio a la doncella una vez que su hijo sea concededor de este.

A pesar del silencio que impera acerca de la traición de doña Ana en casa del Provisor, la sombra dominadora de doña Paula a lo largo de toda una vida se antoja fundamental como instrumento de contención del Fermín “hombre”. Dicha labor de contención es manifestada simbólicamente en el momento en el que De Pas, vestido de cazador y dispuesto a enfrentarse a su rival de hombre a hombre, abandona su intención con el mero sonido de los pasos de su madre en el piso de arriba. Esta escena final de doña Paula, unida a los momentos de angustia previos en los que el Magistral maldice la sotana que la madre le impuso, resume a la perfección la importancia de este personaje secundario femenino tanto en los dilemas de fe que el protagonista se plantea como en su comportamiento ante el resto del mundo. Finalmente, Fermín actúa de acuerdo con los designios maternos, volviendo a las ropas de canónigo para emplear su única arma posible: la palabra.

La resolución final del conflicto pasa entonces por la conexión entre madre e hijo, de manera que acaba por impedir cualquier intento de autonomía psicológica por parte del Magistral de Vetusta, tal y como nos sugiere José Ortega en su estudio acerca de la figura del clérigo:

El problema de este cura radica en el hecho de que no ha logrado —ni lo logra a través de la obra— alcanzar su individualización o totalidad psíquica [...] Los rasgos más acusados de su personalidad —orgullo, sexo—, así como su relación con las dos mujeres que lo dominan —su madre y Ana— pueden ayudarnos a entender la neurosis y psicosis de este singular tipo. (Ortega 210)

Es así doña Paula Raíces una de las piezas esenciales en la estructura circular que la crítica ha propuesto para el final de *La Regenta*, ya que sin su labor de contención hubiera sido imposible encontrar a Fermín de Pas en el mismo lugar que ocupa al inicio de la novela: la catedral de Vetusta.

Obras citadas

- Alas, Leopoldo. *La Regenta I*. Ed. Juan Oleza. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- . *La Regenta II*. Ed. Juan Oleza. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Beser, Sergio. “Espacio y objetos en La Regenta”. *La Regenta de Leopoldo Alas*, edición de Frank Durand, Madrid: Taurus, 1988. 47-68. Impreso.
- Caudet, Francisco. *Clío y la mágica péñola. Historia y novela (1885-1912)*, Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- López Jiménez, Luis. “Personajes de Zola recreados por Clarín”. “*Clarín y La Regenta en su tiempo*”. *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984. 537-547. Impreso.
- Miravalles Rodríguez “¿El Magistral de La Regenta, personaje real o inventado?”. “*Clarín y La Regenta en su tiempo*”. *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984. 649-660. Impreso.
- Oleza, Juan. “Estudio preliminar”. *La Regenta I*, Madrid: Cátedra, 1989. 11-113. Impreso.
- Ortega, José. “Don Fermín De Pas: un estudio de “*superbia et concupiscentia catholis*””. *La Regenta de Leopoldo Alas*, edición de Frank Durand, Madrid: Taurus, 1988. 204-219. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. “Fragmento del prólogo a la segunda edición de *La Regenta*”. *Clarín y La Regenta*, edición de Sergio Beser, Barcelona: Ariel, 1982. 311-317. Impreso.
- Richmond, Carolyn. “La Regenta, mirada y vista”. *La Regenta de Leopoldo Alas*, edición de Frank Durand, Madrid: Taurus, 1988. 352-357. Impreso.
- . “En torno al vacío: la mujer, idea hecha carne de ficción en La Regenta de Clarín”. *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, edición de Yvan Lissorgues, Barcelona: Antrophos, Université de Toulouse-le Mirail, 1988. 341-367. Impreso.
- Sobejano, Gonzalo. “Semblantes de la servidumbre en La Regenta”. *Serta Philologica F*.

Lázaro Carreter, Madrid: Cátedra, 1983. 519-529. Impreso.

Análisis comparado de la deixis personal entre español y chino desde la perspectiva de la comunicación política

Yunjie Gong

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este trabajo establece una comparación de la deixis personal entre español y chino desde la perspectiva de la comunicación política. Se ponen como ejemplos el “Discurso del presidente del Partido Popular de España, Mariano Rajoy, en la Clausura de la Convención Nacional del PP” y el “Discurso del secretario general del Comité Central del Partido Comunista de China, Xi Jinping, en el Comité Permanente del Buró”. A partir de la estructura lingüística de ambas lenguas, los morfemas verbales en español contribuyen a la deixis personal, es decir, pueden ser aquellos elementos independientes que manifiesten un cambio en los pronombres (existe la costumbre de omitir el sujeto); mientras que en el chino moderno, siendo el ejemplo ilustrativo de las lenguas aislantes, es prácticamente inexistente tal conjugación verbal, ya que en su lugar, para expresar la deixis personal solo se utilizan los pronombres y los posesivos. Además, dado los elementos externos de la comunicación política, esta diferencia significativa entre las dos lenguas a propósito de los deícticos personales también ilustra los diferentes sistemas políticos, niveles democráticos y culturas tradicionales de sus respectivos países. Nuestra propuesta, por tanto, plantea analizar las diferencias en el discurso político entre España y China a partir de los rasgos lingüísticos que diferencian ambas lenguas.

Palabras clave: deixis personal, discurso político, comunicación política, comparación entre español y chino

ABSTRACT: This paper attempts to establish a comparative analysis of personal deixis between Spanish and Chinese from the perspective of political communication. Therefore, we will take “Rajoy’s Speech at the Closing Ceremony of National Congress of the Spanish People’s Party” and “Xi Jinping’s Speech at the Press Conference of the Central Committee

of the Communist Party of China” as examples. First, in terms of the structure of these two languages, the verbal morphemes in Spanish help express personal deixis, thereby encouraging the habit of omitting the subject in Spanish. In modern Chinese, the typical representative of an isolated language (or analysis language), there is no verb conjugation, expressing personal deixis only through personal pronouns and possessive adjectives. In addition, from the external elements of political communication, this significant difference between these two languages regarding personal deixis also illustrates the different political systems, levels of democracy and traditional cultures from their respective countries. Therefore, our aim is to analyze the differences in the political discourse between Spain and China from the linguistic features that differentiate each languages.

Keywords: personal deixis, political discourse, political communication, comparison between Spanish and Chinese

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo está dedicado a la comparación de la deixis personal entre el español y el chino desde la perspectiva de la comunicación política. En otras palabras, nuestra propuesta pretende centrarse en un tema concreto: los deícticos personales y con esta base se plantea analizar las diferencias en el discurso político entre España y China a partir de los rasgos lingüísticos que diferencian ambas lenguas. Para ilustrar y desarrollar aspectos de esta propuesta, se ponen como ejemplos el “Discurso del presidente del Partido Popular, Mariano Rajoy, en la Clausura de la Convención Nacional del PP” y el “Discurso del secretario general del Comité Central del Partido Comunista de China, Xi Jinping, en el Comité Permanente del Buró”. De acuerdo con Cuenca, “la deixis personal incluye todos aquellos elementos que se interpretan en relación a las personas de la enunciación (el emisor *-yo-* y el receptor *-tú*)” (14), excluyendo la tercera persona gramatical, porque “no es persona del discurso, no es interlocutor, sino alguien o algo de lo que se habla” (17-18).

Por supuesto, aunque se trata de un aspecto muy específico del discurso político, pretendo promover una investigación comparativa, interdisciplinaria y multidimensional. En concreto, podemos analizarlo desde dos perspectivas diferentes, aunque no por ello contradictorias: una es la propia estructura lingüística de ambas lenguas y la otra incluye todos aquellos elementos externos, tales como la situación de la comunicación política, los propósitos específicos de este tipo de discursos públicos, así como las características sociales y culturales respectivas de ambos países.

2. COMPARACIÓN DE LA DEIXIS PERSONAL ENTRE ESPAÑOL Y CHINO

En español, los deícticos personales están compuestos por los pronombres, los morfemas verbales y los posesivos, mientras que el chino solo utiliza los pronombres y los posesivos para mostrar todos los elementos que se interpretan en relación a las personas participantes en el enunciado. Veamos los siguientes ejemplos:

(2.1) Antes de nada quiero trasmitiros a todos mi agradecimiento por vuestra contribución al éxito de las tareas de esta convención. Mi reconocimiento al trabajo que el Partido, que todos vosotros, estáis realizando en unos momentos decisivos de la historia de España. (Rajoy 1)

(2.2) 我们的 [wǒ men de (“nuestro”)]⁸ 党是全心全意为人民服务的政党...
我们 [wǒ men (“nosotros”)] 完全有理由因此而自豪，但我们 [wǒ men (“nosotros”)] 自豪而不自满，决不会躺在过去的功劳簿上。(Xi 2)

Traducción: Nuestro Partido se dedica completamente a servir al pueblo...

Nosotros tenemos todos los motivos para enorgullecernos de los logros,

⁸ Transcripción fonética del chino y su traducción literal en español.

pero nosotros no nos arriscamos y nunca vamos a dormirnos en los laureles.

Se observa en (2.1) que en español las marcas de primera y segunda persona se refieren a los pronombres (*vosotros, os*), los morfemas verbales (*quiero, estáis*) y los posesivos (*vuestra, mi*). En chino es prácticamente inexistente la conjugación verbal según los pronombres personales, esto significa que la forma de los verbos o sus terminaciones nunca varían según la persona gramatical, por lo tanto, la deixis personal en chino solo se puede expresar a través de los pronombres (*我们*, “*nosotros*”) y los posesivos (*我们的*, “*nuestro*”). La diferencia entre las dos lenguas a propósito de los deícticos personales es evidente.

Más específicamente, debido a la riqueza de la morfología verbal en español que dispone de diferentes desinencias morfológicas para las distintas personas gramaticales, el sujeto explícito (que se vincula directamente con los pronombres) suele estar omitido, no escrito. Sin embargo, podemos deducirlo fácilmente y por lo tanto también se entiende como el sujeto tácito (*quiero- yo, frente a quieres- tú, queremos- nosotros/as, queréis- vosotros/as; estáis- vosotros/as, frente a estoy- yo, estás- tú, estamos- nosotros/as*).

Por eso, en español es posible esta expresión, “quiero transmitir a todos mi agradecimiento” (Rajoy 1). Pero en chino es obligatorio nombrar el sujeto explícito (la persona que realiza la acción) porque siendo el ejemplo ilustrativo de las lenguas aislantes, el chino carece de recursos morfológicos, es decir, sus verbos no tienen formas especiales para las distintas personas. Lo siguiente es una oración semánticamente semejante que aparece en el discurso chino de Xi:

(2.3) 我 [wǒ (“yo”)]代表新一届中央领导机构成员，衷心感谢全党同志对我们 [wǒ men (“nosotros”)]的信任。(Xi 1)

Traducción: En nombre de los miembros de los grupos dirigentes centrales de la nueva sesión, yo deseo expresar el más sincero agradecimiento a todos los camaradas del partido por la gran confianza que han depositado en nosotros.

Para confirmar esta diferencia entre el español y el chino en cuanto a los deícticos personales, hemos hecho una estadística más pertinente y detallada. Más adelante nos daremos cuenta de que en el discurso político español de Rajoy, los deícticos personales se presentan 244 veces, entre ellos, aparecen los morfemas verbales 148 veces que ocupan el 60.66% de la totalidad. Por consiguiente, podemos decir que en español los morfemas verbales deben ser los más utilizados para indicar la deixis personal. Mediante el análisis sobre las distintas desinencias morfológicas de los mismos verbos, se contribuye a profundizar el entendimiento del propio discurso y de las intenciones del emisor político (Duque 21-22), evitando los malentendidos y mejorando el nivel al aplicar estrategias de comunicación política.

(2.4) “Puedes confiar” es el mensaje que hemos querido transmitir alto y claro a la sociedad española, a todos y cada uno de los españoles. (Rajoy 3)

(2.5) Pues bien, yo os digo que se puede confiar. (Rajoy 3)

(2.6) Que podemos confiar. Podemos confiar, en primer lugar, en las posibilidades de España; Podemos confiar, también, sin reservas, en las capacidades de la sociedad española. (Rajoy 3)

Las tres oraciones anteriores provienen del discurso pronunciado por Rajoy en la Clausura de la Convención Nacional del PP, con el fin de mostrar más claramente las referencias de los deícticos personales de cada una de ellas. Elaboramos la siguiente tabla.

Tabla 1
Los deícticos personales expresados por los morfemas verbales (“poder”) y sus referencias concretas

	Morfemas verbales	Sujeto tácito (pronombre)	Referencia
(2.4)	<i>puedes confiar</i>	tú	cada individuo de la sociedad española, o sea, cada uno de los españoles
(2.5)	<i>se puede confiar</i>	verbo impersonal con <i>se</i>	sin referencia ninguna a sujeto léxico expreso
(2.6)	<i>podemos confiar</i>	nosotros	el emisor político junto con el pueblo español

Desde la perspectiva de las estrategias discursivas, los distintos morfemas verbales así como sus correspondientes deícticos personales tienen una interpretación variable dependiente del contexto y, sin duda alguna, desempeñan diferentes funciones en la comunicación política.

Ante todo, *puedes confiar*, obviamente, actúa como lema o eslogan a lo largo del discurso mencionado. Según este contexto en concreto, se puede deducir fácilmente que el deíctico de segunda persona del singular se refiere a cada uno de los españoles. Esto lo consideramos como *engagement markers* (“marcadores de compromiso”) (Hyland 173-192) de este discurso cuya función central consiste en resaltar la presencia del receptor, o sea, debido al uso de los marcadores de compromiso, el emisor político trata de guiar al receptor en la comprensión del discurso de acuerdo con sus propias intenciones y propósitos. Por lo tanto, el uso de tales marcadores de compromiso expresados por los deícticos de segunda persona (por ejemplo, *tú* o *vosotros*) puede ser la forma más directa que utiliza el emisor para comunicarse con su receptor. De esta manera, por una parte, se intenta despertar los pensamientos propios y sentimientos internos del receptor, y por otra parte, significa que el

emisor puede exigir directamente al receptor que tome acción, así se hace más efectiva la comunicación política.

La expresión *se puede confiar*, gramaticalmente se trata de una oración impersonal que supone la eliminación de toda referencia personal. Sin embargo, de lo expuesto en el texto anterior, nos damos cuenta de que *se puede confiar* prácticamente sirve de objeto directo dentro de la oración, y *yo os digo* ya indica al emisor (*yo*, identifica unívocamente a Rajoy) y el receptor (*os*, o sea vosotros, esto también lo consideramos el marcador de compromiso del discurso y se refiere a todos los españoles). En cuanto a la razón por la cual se utiliza *se puede confiar* en lugar de *podéis confiar*, es que en caso de que el receptor ya se haya indicado, la oración impersonal que se construye con la partícula *se* debe poder contar con la mayor autenticidad y objetividad posibles, así se contribuye mucho a la persuasión del discurso político.

Por último, *podemos confiar*, debido a la ambigüedad referencial del sujeto tácito *nosotros*, no solo incluye generalmente al emisor político en sí mismo, sino también incorpora al receptor. Además, indudablemente el emisor físico de este discurso se refiere a Rajoy quien fue reelegido presidente del Partido Popular, en este caso la figura del emisor político reúne simultáneamente las siguientes representaciones: 1) Rajoy, M. en sí mismo, y 2) la instancia de representación, el PP. En comparación con *puedes confiar*, el empleo de *nosotros* debe ser considerado como el desarrollo y la profundización sobre la base del contenido anterior. De hecho, la primera persona del plural juega el papel más importante en el discurso político, así surge la expresión “el nosotros político” (Lagunilla 54). Más concretamente, el uso de *nosotros* significa que el emisor político mantiene la misma posición con su receptor, lo que puede reducir la distancia social y psicológica entre los interlocutores, hacer al público que se sienta más amable y más cordial, al final, el líder político puede tener más probabilidades de ganar el apoyo y la cooperación del público. Por lo tanto, los deícticos son capaces de contribuir a establecer y mantener las relaciones

interpersonales entre el emisor y el receptor. Sobre todo, en este discurso al tratarse del discurso pronunciado en la clausura de la convención nacional del PP que se celebra en vísperas de las elecciones generales, Rajoy está intentando hacer todo lo posible para lograr la victoria de la campaña presidencial, razón por la que querrá estar cerca de todos los ciudadanos españoles.

Además, la primera persona del plural *nosotros* o 我们 (“nosotros”) puede contar con distintos referentes de acuerdo con las personas que incluye (tales como emisor, receptor o tercera persona). Como es sabido, según la gramática del chino, es obligatorio explicitar el pronombre sujeto mientras que en español el sujeto puede ser omitido o tácito porque está contenido en las desinencias verbales. Entonces, ¿qué pasa cuando el sujeto se realiza (Campos y Marín 321-324)? El siguiente ejemplo típico ilustra el valor añadido de los pronombres cuando aparecen realizados en el discurso político. “La tarea no es fácil y la responsabilidad mucha. Nosotros estamos preparados y no la vamos a rehuir” (Rajoy 4).

A partir de la gramática del español, mediante la morfología verbal tales como *estamos*, *vamos*, es referencialmente o pragmáticamente inferible el sujeto lógico de la oración, sin embargo, ¿por qué todavía tiene que especificar el sujeto explícito *nosotros*? Es que se trata de un plural referencial que incluye al emisor junto con su partido político (el Partido Popular), al mismo tiempo, por la forma antitética connotativa pretende ironizar al Partido Socialista Obrero Español, especialmente cuando se enfrenta a la grave crisis económica (el *nosotros* del PP frente al *vosotros* del PSOE). Para la mayoría de los votantes y opositores políticos de PSOE, su problema más fundamental consiste en la ausencia de respuesta a la crisis y la falta de capacidad de gestión. De hecho, desde el año 2008 cuando la crisis de las hipotecas subprime se extendió a todo el mundo, el crecimiento económico de España empezó a disminuir rápidamente, se produjo tanto el estallido de la burbuja inmobiliaria como el aumento del desempleo, y así el auge económico que había durado 10 años llegó pronto a su fin. Pero a pesar de esto, el PSOE todavía negó firmemente que

existiera una crisis económica en España, e incluso el entonces ministro de Economía y Hacienda, Solbes, evadió el uso de la palabra *crisis*. En realidad, esta actitud de auto-engaño ya dañó seriamente la credibilidad pública del gobierno. Por lo tanto, como el responsable del PP que era el entonces partido de oposición, Rajoy repite intencionalmente el *nosotros* y tiene como objetivo poner de relieve la contrariedad entre *nosotros* (PP) y *vosotros* (PSOE). Más concretamente, mediante los enunciados tales como *estamos preparados* y *no la vamos a rehuir*, el emisor político está prácticamente haciendo alusión irónicamente al fracaso de su adversario y de esta manera intenta cumplir la estrategia intencional de encuadre lingüístico enunciativo (Gallardo-Paúls y Enguix 98): obtener muchos más votos. A modo de conclusión, está claro que el uso de pronombres en español tiene una explicación especial: un valor marcado.

3. COMPARACIÓN DE LA DEIXIS PERSONAL ENTRE LOS DISCURSOS POLÍTICOS DE ESPAÑA Y DE CHINA

El estudio de los pronombres personales, como una de las formas lingüísticas deícticas que expresan en el enunciado los aspectos concretos del contexto comunicativo, ha sido reconocido como de gran interés metodológico para determinar las estrategias comunicativas del hablante en su discurso general. (Lagunilla 52)

Sobre esta base, recogemos dos discursos políticos provenientes de España y China respectivamente para realizar un análisis comparativo. Desde el punto de vista del registro lingüístico, estos discursos políticos tienen tanto similitudes como diferencias, lo que hace posible una eficaz comparación entre ambos. Por un lado, estos dos emisores son los líderes de sus respectivos partidos, y los discursos han sido emitidos en la conferencia del Partido. Pero, por otro lado, desde la perspectiva del sistema político y de las costumbres culturales de la sociedad en la que tiene lugar el hecho comunicativo, existe una gran diferencia entre

España y China. En concreto, España es un país democrático de derecho que tiene como forma política la monarquía parlamentaria, mientras que China se cuenta entre los pocos estados socialistas que quedan en todo el mundo, en el cual se ejecuta el sistema unipartidista bajo el liderazgo del Partido Comunista de China. Por consiguiente, pretendemos averiguar los elementos externos en la comunicación política (por ejemplo, el nivel democrático, el modelo político y la cultura tradicional, etc) y cómo influyen en el uso de los deícticos personales.

Con el fin de ilustrar y comprender las hipótesis mencionadas, elaboramos las dos tablas siguientes.

Tabla 2

Estadística comparativa sobre la frecuencia de uso de los deícticos personales

	El número total de los deícticos personales	El número total de palabras del texto completo	Porcentaje
Discurso español de Rajoy	244	3560	6.85%
Discurso chino de Xi	48	991	4.84%

Tabla 3

	Primera persona		Segunda persona	
	Singular	Plural	Singular	Plural
Discurso español de Rajoy	42 (17.21%)	162 (66.39%)	13 (5.33%)	27 (11.07%)
Discurso chino de Xi	2 (4.17%)	45 (93.75%)	0 (0%)	1 (2.08%)

Proporciones relativas a la distribución de los deícticos de primera y segunda persona

Ante todo, en términos de la frecuencia de uso de los deícticos personales tanto de primera persona como de segunda persona, en el discurso de Rajoy se emplean 244 deícticos personales que ocupan el 6.85% del número total de palabras del texto completo mientras que este porcentaje disminuye hasta el 4.84% en el discurso de Xi Jinping, lo cual supone que en el discurso político español se utilizan más frecuentemente los deícticos personales. En el discurso político chino a veces prefieren recurrir a los sustantivos o términos, por ejemplo, 同志 (“los camaradas”), 中华民族 (“el pueblo chino”), 人民 (“los chinos”) y 中国共产党 (“el Partido Comunista de China”), etc, para denotar la deixis personal. Veamos varios ejemplos:

(3.1) Hoy otra vez os pido trabajo y humildad. Todos y cada uno de vosotros sois un espejo de lo que significa este partido. Todos y cada uno encarnáis nuestro proyecto de moderación, de concordia y de eficacia.
(Rajoy 17)

(3.2) Mi reconocimiento al trabajo que el Partido, que todos vosotros, estáis realizando en unos momentos decisivos de la historia de España. Habéis hecho muy bien las cosas. (Rajoy 2)

(3.3) 在这里，我代表新一届中央领导机构成员，衷心感谢全党同志 [quán dǎng tóng zhì (“todos los camaradas del Partido”)] 对我们的信任。(Xi 1)

Traducción: Aquí, en nombre de los miembros de los grupos dirigentes centrales de la nueva sesión, deseo expresar nuestro más sincero agradecimiento a todos los camaradas del Partido por la gran confianza que han depositado en nosotros.

(3.4) Quiero que España rescate el valor de la familia para devolverle la importancia que le otorga la Constitución. Yo os aseguro que la familia

en España no tendrá menos importancia ni menos atenciones de las que recibe en otros países de nuestro entorno. (Rajoy 11)

(3.5) 我们的责任，就是要团结带领全党全国各族人民...努力解决群众 [qún zhòng (“las masas”)] 的生产生活困难，坚定不移走共同富裕的道路。 (Xi 1)

Traducción: Para cumplir con nuestra responsabilidad, vamos a reunir y dirigir a todo el partido y el pueblo de las diversas etnias de China en ... hacer todo lo posible para resolver las dificultades que enfrentan las masas en el trabajo y la vida, y perseguir la prosperidad común sin vacilaciones.

Tanto (3.1) como (3.2) están extraídos del discurso de Rajoy. En combinación con el análisis del contexto, se puede deducir que aquí todos los deícticos de la segunda persona del plural (*os, vosotros, sois, encarnáis, estáis, habéis*) se refieren a los miembros del Partido Popular. Siendo el líder supremo del PP, Rajoy aprovecha el uso de la segunda persona del plural y así, de una manera muy directa, demuestra el reconocimiento de la contribución de su equipo en el pasado, al tiempo que pone sus expectativas en las próximas elecciones municipales. Sin embargo, en cuanto al discurso de Xi, opta por ocultar el *vosotros* y emplear algunos sustantivos para expresar una referencia personal semejante. Por ejemplo, *全党同志* (“todos los camaradas del Partido”), primero, *全党* (“el Partido”) se refiere específicamente al Partido Comunista de China, y después, *同志* (“los camaradas”), teóricamente significa los compañeros o correligionarios, pero prácticamente se utiliza exclusivamente dentro del ámbito de sindicatos y partidos de izquierda. Es decir, en comparación con los deícticos de la segunda persona del plural que aparecen en el discurso español, obviamente, este sustantivo está mucho más estrechamente asociado al sistema político chino.

Hablando desde el contenido, (3.5) trata de la promesa que hace Xi a todos los chinos, según la construcción de (3.4), esta frase también se puede expresar como: os aseguramos

que haremos todo lo posible para resolver las dificultades que enfrentáis en el trabajo y la vida, lo cual no supone ningún cambio semántico. No obstante, desde la perspectiva del color político, sin duda alguna, el sustantivo 群众 (“las masas”) cuenta con más características chinas que *vosotros*, porque de acuerdo con el leninismo, este término *las masas* seguiría en la revolución proletaria y se encarnaría en el Partido Comunista.

Resumiendo, en el discurso político español se utilizan más frecuentemente los deícticos personales que resultan más neutrales en la ideología política, lo cual contribuye a construir un canal directo de comunicación entre el emisor y el receptor, así se disminuye la distancia entre los interlocutores del acto comunicativo. Mientras que, con respecto al discurso político chino, debido a las influencias del sistema unipartidista y de la cultura jerárquica tradicional, en muchas ocasiones el emisor político chino prefiere usar términos políticos en lugar de los sencillos deícticos personales, y los primeros suelen tener un alto grado de formalidad pero un bajo grado proximidad. De esta manera, por una parte, destaca la posición dominante del Partido Comunista de China y, por otra parte, resalta la autoridad social del emisor en sí mismo.

A continuación, consultamos la Tabla 3 y en término de las proporciones relativas de la distribución de los deícticos de primera y segunda persona, podemos obtener dos conclusiones: 1) independientemente de que se trate del discurso español o chino, la primera persona del plural juega el papel más importante en el discurso político; 2) desde el punto de vista de la frecuencia de uso de los deícticos de segunda persona, la del discurso español es mucha más alta que la del discurso chino.

En primer lugar, en ambos discursos políticos la frecuencia de uso de la primera persona del plural es significativamente mayor que la de la primera persona del singular.

Como es sabido, la primera persona del singular *yo* identifica unívocamente al emisor, por lo cual son muy limitados los puntos de vista y las posiciones que puede representar, especialmente en tales discursos políticos públicos. En este caso, el *yo* es mayoritariamente

utilizado para reconfirmar la presencia del emisor en el enunciado, así como revalorizar su propio discurso. De ahí que independientemente del discurso español o el discurso chino, principalmente hay dos tipos de verbos que se usan combinando con el *yo*: 1) los verbos de comunicación (por ejemplo, *felicito, quiero transmitir, quiero dar las gracias, digo, quiero hablar, hablo, quiero decir*, etc); 2) los verbos de actitud (por ejemplo, *sé, pienso, creo, confío*, etc).

A diferencia del *yo*, la primera persona del plural *nosotros* se caracteriza por su complejidad referencial, más concretamente, la expresión “el nosotros político” (Lagunilla 54) no solo es capaz de suponer una forma de integrarse del emisor político con sus representados⁹ (el Gobierno, el Partido), sino también se puede incorporar al receptor (los ciudadanos, el pueblo, los españoles/ los chinos) en un colectivo superior (la nación, el país, la sociedad) (Lagunilla 31- 34). Veamos varios ejemplos:

(3.6) Saben que somos la alternativa, que somos quienes podemos hacer que las cosas cambien. Lo hacen con confianza creciente. (Rajoy 4)

(3.7) 全党同志的重托，全国各族人民的期望，这是对我们[wǒ men (“nosotros”)]的巨大鼓舞。(Xi 1)

Traducción: Nos sentimos muy alentados por la confianza que todos los camaradas del partido han depositado en nosotros y las grandes expectativas que el pueblo de todas las etnias chinas tiene para nosotros.

(3.8) Podemos confiar, también, sin reservas, en las capacidades de la sociedad española. (Rajoy 3)

Ante todo, podemos resumir que en estas tres oraciones el *nosotros* se refiere, respectivamente, al PP que está bajo el liderazgo de Rajoy, a los miembros de los grupos dirigentes centrales de la nueva sesión de PCCh y a todos los ciudadanos españoles. Desde la

⁹ Estos pueden ser considerados como el emisor como ser del discurso y se distinguen del emisor físico.

perspectiva de la comunicación política, el uso de la primera persona del plural contribuye a evitar el exceso de personalismo y autoritarismo. Teniendo en cuenta los efectos y propósitos comunicativos, a veces el emisor político y su receptor se consideran como un todo, lo cual se expresa a través de los deícticos de la primera persona del plural. De esta manera, la clase o el poder político intenta reducir la distancia entre él y el público, así puede tener más posibilidades de persuadir e incluso obtener la adhesión de sus ciudadanos. En este sentido, la selección de deícticos personales debe ser una estrategia discursiva para aumentar la eficacia de la comunicación política.

En segundo lugar, con respecto a la frecuencia de uso de los deícticos de segunda persona, en el discurso español de Rajoy la proporción de la segunda persona (tanto del singular como del plural) es del 16.4% mientras que en el discurso chino de Xi Jinping es solo el 2.08%. Esto supone que el discurso político español presta más atención a las interacciones entre los interlocutores del acto comunicativo, pero el discurso político chino consiste en que el emisor suele expresar unilateralmente sus propios puntos de vista o propuestas, ignorando la comunicación con su destinatario político. De hecho, esta diferencia lingüística tiene mucho que ver con los diferentes sistemas políticos y niveles democráticos de sus respectivos países.

A pesar de que ambos discursos han sido emitidos en las conferencias de su propio partido, España es un país democrático de derecho que tiene como forma política la monarquía parlamentaria y el presidente es elegido por voto popular. Especialmente este discurso de Rajoy que recogemos se pronuncia en vísperas de las elecciones generales de 2011, por lo tanto el emisor hace uso frecuente de la segunda persona y tiene como objetivo crear una atmósfera de igualdad, confianza y entendimiento para comunicarse directamente con el público y después ganar el apoyo de mayor número de personas. Por el contrario, China es un estado socialista en que se ejecuta el sistema unipartidista bajo el liderazgo del Partido Comunista de China, y cuando Xi da este discurso político, acaba de ser elegido

secretario general del PCCh, es decir, este discurso es el primer discurso que dio ante el público después de su sucesión. Por eso, el emisor pone más atención al expresar sus actitudes, propuestas y esperanzas. A lo largo del discurso completo se emplea muy poco la segunda persona, además, las posibilidades lingüísticas que encontramos en ambas lenguas (pronombres, morfología verbal, nombres abstractos) se utilizan de manera diferente. Las diferencias en la estructura de ambas lenguas es un factor importante para explicar los usos particulares. El entorno político y cultural sabe aprovechar (o sacar partido) de las diferencias lingüísticas encontradas.

4. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, el discurso político español y el discurso político chino tienen tanto similitudes como diferencias en el uso de los deícticos personales. Con respecto a la propia estructura lingüística de ambas lenguas, en español son más abundantes y flexibles las formas para indicar la deixis personal. A partir de los elementos externos de la comunicación política, tanto el nivel democrático, el modelo político como la cultura tradicional son capaces de influir en la selección de deícticos personales. Por último, el uso adecuado de la deixis personal puede ser una estrategia discursiva para aumentar la eficacia de la comunicación política.

Obras citadas

Campos, Angels y Maria Josep Marín. “El discurso de JM Aznar antes y después del 11 M:

Las marcas de primera persona en la entrevista política.” *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* 19 (2005): 319-334.

Cuenca, Maria Josep. *Gramática del texto*. Madrid: Arco Libros, 2010.

Duque, Eladio. “Caracterización lingüística del tipo de texto: el discurso electoral como ejemplo.” *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 55 (2013): 9- 39.

Fernández Lagunilla, Marina. *La lengua en la comunicación política I: El discurso del poder.*

2ª ed. Madrid: Arco Libros, 2009.

Gallardo-Paúls, Beatriz y Salvador Enguix Oliver. “Estrategias de encuadre discursivo en periodismo político: Análisis de un corpus de titulares.” *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 58 (2014): 90- 109.

Hyland, Ken. “Stance and engagement: A model of interaction in academic discourse.” *Discourse studies* 7.2 (2005): 173-192.

Rajoy, Mariano. “Discurso del presidente del Partido Popular, Mariano Rajoy, en la Clausura Convención Nacional del PP: ‘Podemos confiar’.” *El Mundo*. 23 de enero de 2011. Web. <http://estaticos.elmundo.es/documentos/2011/01/23/discurso_rajoy.pdf>. (05/01/2015)

Xi Jinping. [习近平]. “Discurso del secretario general del Comité Central del Partido Comunista de China, Xi Jinping, en el Comité Permanente del Buró” [“习近平在政治局常委见面会上的讲话”]. 中共中央编译局.”] 15 de noviembre de 2012. Web. <http://www.cctb.net/topic/18d/zyls/201211/t20121115_290877.html>. (05/01/2015)

**La mujer nacionalcatólica en *Los gatos* de Agustín Gómez Arcos
y otras “viejas difíciles” del teatro español de la Generación Realista**

Marta Olivas

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. Los dramaturgos de la llamada Generación Realista subieron a las tablas con afán de protesta del modelo de mujer auspiciado por organizaciones religiosas y, sobre todo, por la Sección Femenina de Falange. Este paradigma fue encarnado en el tipo de la señora de edad madura, soltera, profundamente religiosa y conservadora que ya existía desde el siglo XIX en nuestra literatura y que, de acuerdo con la denominación de Carlos Muñiz, hemos dado en calificar de “vieja difícil”. Estas páginas abarcan un somero estudio de los rasgos más destacados del personaje a través de sus ejemplos más representativos.

Palabras clave: mujer nacionalcatólica, Generación Realista, *Los gatos*, *Las viejas difíciles*, *La pechuga de la sardina*

ABSTRACT. The Realist Generation playwrights took to the stage the new woman paradigm supported by Women’s Section of Falange. This model was embodied by the historical prototype of elderly, spinster, deeply religious and traditionalist woman that had existed since the XIXth century in Spanish Literature. According to Carlos Muñiz, we call them “difficult old women”. These pages carry out an analysis of this character’s most prominent features through its most representative examples.

Keywords: nationalcatholic woman, Realist Generation, *Los gatos*, *Las viejas difíciles*, *La pechuga de la sardina*

Durante el Franquismo, los derechos de la mujer sufrieron una auténtica represión que retrotrajo su situación social, económica y hasta fisiológica a posturas auténticamente decimonónicas que recuperaban la figura *ángel del hogar* que comenzó a contestarse durante los años veinte y treinta y que parecía superarse poco a poco –al menos a nivel jurídico–

durante la II República. En los años de la dictadura, el concepto de *nueva mujer* se vehiculó, tal y como señala Rosario Ruiz Franco (27-30), a través de Sección Femenina de Falange – SF–, cuya influencia fue decayendo a finales de los años cincuenta en favor de organizaciones de tipo religioso cuya doctrina sustentaba la diferenciación genérica y entroncaba a la perfección con la imagen de la mujer supeditada a sus roles de esposa y madre –no hay más que atender a la política natalista que el Franquismo llevó a cabo–. La educación de las mujeres se enfocó, por tanto, en las tareas domésticas o bien en ciertas profesiones tradicionalmente femeninas como la enfermería o el magisterio.

Basta con echar un vistazo a los libros para señoritas de la época o a las publicaciones de la SF para darse cuenta de que el decoro, así como la castidad y la virtud hasta el matrimonio, eran condición *sine qua non* para ser considerada una mujer decente ergo socialmente aceptada. Véanse algunos extractos a modo de ejemplo como estas palabras del Padre García Figar –autor de obras de referencia como *La mujer caída y su redención* (1952) o *Por una mujer mejor* (1961)– en la revista de la SF *Medina* allá por 1945:

La mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las orejas, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle, inseguro el paso y triste todo su ser. Espiritualmente, el entendimiento se oscurece, se hace tardo a la reflexión [...] Sólo la imaginación permanece activa, para su daño, con la representación de imágenes lascivas que la llenan totalmente. (Otero 49)

Más reciente, concretamente del año 1963, es el manual *Chico y chica cara a cara* donde F. Martín Montoya (56) declaraba: “La mujer que se deja llevar fácilmente del deseo de agradar, que fácilmente coquetea y no le da importancia al flirteo puede llegar a ser una mujer desgraciada” y, ya casi en los setenta, se podía leer en *Economía doméstica*, publicación de la SF para Bachillerato, Comercio y Magisterio en su quinta edición del año 1968: “Sabes que existen los vicios, que existen las pasiones, que existen los amores prohibidos; pero todo ello

es lo más triste, feo y pecaminoso de la humanidad. Todo ello está reñido con tu anhelo de perfección, de limpieza moral; todo ello está reñido con tus ilusiones” (Otero 49). Como puede advertirse, esta educación está basada en la total represión del deseo o de la libre relación con el sexo opuesto en las mujeres así como, en última instancia, en la sumisión total al hombre. No en vano, los postulados expuestos en revistas de la SF –*Medina* o *Teresa*– auspiciadas por el propio gobierno, están fuertemente basadas en una férrea concepción de la religiosidad absolutamente incontestable que empapa todos los aspectos de la vida cotidiana.

Así las cosas, el teatro de la época, convertido en el espejo más o menos cóncavo de un estado de cosas que se pretendía denunciar, no dudó en subir a las tablas personajes que testimoniaban ese modelo de mujer existente remarcando a veces sus rasgos más abominables y grotescos. Para ello, utilizaron un tipo de largo aliento en el teatro y, en general, en la literatura española desde el siglo XIX que pervivía en esa sociedad del XX: el de la mujer beata, reprimida y opresora, censora de la moral y vigía de las costumbres conservadoras establecidas pero siempre desde una óptica absolutamente hiperbólica y grotesca. Ya el maestro Ruiz Ramón (Martín Recuerda 62) llamó la atención sobre la recurrente aparición de este paradigma femenino en la dramaturgia de la llamada Generación Realista y la filió con algunos textos fundacionales de nuestra historia literaria como *Cassandra* –Juana Samaniego– o *Los cuernos de Don Friolera* –Doña Tadea–. A lo largo de estas líneas, intentaremos ahondar en un breve catálogo de algunas de las obras más destacadas en las que podemos encontrar ese modelo de mujer propugnado por el Régimen.

ÁNGELA Y PURA EN *LOS GATOS*

Uno de los mejores ejemplos lo constituye el drama íntegramente femenino *Los gatos*, de Agustín Gómez Arcos, escrito en 1963 y estrenado en el Teatro Marquina en septiembre de 1965. La obra, que le valdría a su autor ser finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994, aborda la represión de la libertad y la sexualidad a causa de una estricta moral basada en la ortodoxia religiosa –tema que el autor ya trató en *Santa Juliana*, su primera obra teatral–. Gómez Arcos sube a las tablas a dos beatas solteronas de antroponimia parlante, Pura y Ángela, que deberán cuidar de una sobrina a la que no conocen, Inés, tras la muerte de su padre, emigrado a Francia décadas antes. Las hermanas, vigías de las “buenas costumbres” y la castidad, conviven en un régimen casi monacal de oscurantismo y aislamiento. Esta forma de vida entra en diametral conflicto con el espíritu de su sobrina, pues Inés representa la alegría, la bondad y la libertad; cualidades opuestas al destructivo dogmatismo de sus tías. Cuando la joven les confiesa no sólo que tiene novio sino que espera un hijo suyo, Ángela y Pura montan en cólera y se produce un crudo enfrentamiento que se saldará con la muerte a golpes de la joven y la entrega de sus restos a los gatos que Pura tiene encerrados en un cuarto aledaño y que se complace en hacer morir de hambre. La trágica discusión –escena que recuerda con ecos del cara a cara entre Adela y Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*– servirá también para dejar al descubierto la falsedad y las miserias más íntimas de las monstruosas tutoras. Mediante el asesinato, que ellas consideran un sacrificio inevitable, limpian el “pecado” de su sobrina que hacía tambalear los pilares centrales de su moralidad y que, como el espectador testifica, les atormenta al recordarles su miserable y vacua existencia.

El texto, como es frecuente en la obra dramática del autor almeriense, tiene claras reminiscencias de Genet y Lorca. Sin duda el ambiente claustrofóbico que se respira en esa “habitación provinciana” descrita por Gómez-Arcos recuerda al drama lorquiano y la crueldad de las dos hermanas que la habitan tiene mucho en común con la propia Bernarda,

pero también con la de Solange y Clara o incluso con Gorgo, la vieja de *El adefesio*, de Alberti –personaje que estaba concebido para aparecer en escena con barbas y bigote–. Por otra parte, la carga grotesca de los personajes contrae, como veníamos adelantando, deudas esperpénticas –Alfredo Mañas definió *Los gatos* como “una sangrante tragicomedia a la española, un feroz y españolísimo esperpento”– (Gómez Arcos 78). De hecho, no es complicado tender puentes entre Ángela y Pura y la Doña Tadea de *Los cuernos de don Friolera* de las que aquellas podrían constituir una ultradeformación.

El poder represor de Pura se podría identificar más con una figura patriarcal, ausente en la vida de Inés puesto que su padre, Carlos, es definido como un ser cariñoso y permisivo. Así pues, hay una cierta inversión de la caracterización tradicional puesto que el hombre aquí es precisamente el defensor de la libertad de la mujer mientras que los rasgos dictatoriales y opresores recaen sobre figuras femeninas. De hecho, en la puesta en escena que se llevó a cabo en 1992, la directora Carme Portaceli apostó por travestir a los actores que interpretaban a las diabólicas hermanas –Héctor Alterio y Paco Casares– en una decisión que Gómez-Arcos entendió coherente con el conjunto de la obra. Quizá este gesto constituyese un guiño al primer montaje de *Las criadas*, a la vieja Gorgo de *El adefesio* o incluso a la Bernarda encarnada por Ismael Merlo en el montaje de Ángel Facio en 1976, todas ellas obras con un *dramatis* femenino y una fuerte carga de violencia latente. Sea como fuere, lo que potenciaba no sólo el montaje de Portaceli sino también esas otras puestas en escena con las que podemos relacionarlo, es la representación andrógina de una España enferma y, en última instancia, de la represión y la total falta de libertad individual a través de seres desnaturalizados, mezcla de lo peor de la representación arquetípica de ambos géneros.

No obstante, el dibujo que hace Gómez Arcos de estas dos hermanas resulta especialmente fructífero al cuestionar la inamovilidad de sus convicciones. Buen ejemplo de ese cuestionamiento lo encontramos en la reveladora discusión que mantienen durante la primera escena del acto segundo. Pura recrimina duramente a Ángela su propensión al

pecado y su concupiscencia pero, al hacerlo, deja en evidencia su propia impudicia. El diálogo manifiesta que esa opresión que realizan contra el resto del mundo es, también, una represión de sus deseos más íntimos. La censura constante a la que someten al mundo no es más que un intento por colmar una existencia carente de sentido propio. Otra muestra de esa retorcida pulsión que ahoga a los personajes la encontramos precisamente en el enfrentamiento con su Inés, donde interpretan el encuentro sexual de su sobrina como un acto sucio pero sobre el cual no pueden evitar inquirir con una morbosidad obscena que da cuenta de esa tortura psicológica autoinfligida:

ÁNGELA. ¡Sigue! ¿Dónde fue? ¡Quiero saberlo todo! ¿Qué sentías?
PURA. Sentías calor, ¿verdad? Un calor sofocante... que te hacía vivir.
ÁNGELA. Calor... calor... ¡Sigue! ¡Sigue tú, Pura!
PURA. Y... la sensación de estar descubriendo los misterios de la naturaleza.
INÉS. Tía, por Dios...
ÁNGELA. ¿Qué misterios? ¿Qué misterios?
PURA. La suciedad, la liviandad, el placer, el pecado, la transgresión, todo eso que la gente llama los misterios de la naturaleza, y por si fuera poco, la vida. [...] ¡Mírala! ¡Mírala con atención! El gesto dulce, la mirada limpia... Nosotras somos un templo, ella es un muladar.
INÉS. (*Tapándose los oídos*) ¡No quiero oírlos! ¡Me mancháis! (Gómez Arcos 69)

A tenor de la actitud de Pura y Ángela parecen retumbar las palabras de la célebre réplica de Adela a Poncia en *La casa de Bernarda Alba*: “En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos”. La célebre criada lorquiana responderá más adelante: “No quiero mancharme de vieja” (Lorca 173). Nótese cómo en el fragmento de *Los gatos* que hemos referido anteriormente las connotaciones morales de “mancha” cambian sustancialmente y traslada el foco de la deshonra. Si, por antonomasia, la beata o, simplemente, la mujer honrada es inmaculada moralmente hablando, en este caso es Inés, una joven “impura”, quien no quiere mancharse por la morbosa castidad de sus perturbadas tías. Este viraje del concepto “mancha” que un lector-espectador de principios de los años sesenta

podría interpretar como oxímoron resulta elocuente a ojos del lector-espectador del siglo XXI: no hay mayor pecado que el de la intolerancia, parece decirnos Gómez Arcos; no hay mácula más indeleble que la represión de una España que silencia y asesina en pro de la prevalencia de una determinada doctrina ética que se impone a las generaciones posteriores no sólo ya en el entorno familiar sino también socialmente a través de instituciones gubernamentales y religiosas. Así sucede precisamente con Loli, la hija de la criada, que recibe clases de catequesis por parte de Pura y que se anuncia como otra de sus posibles víctimas. El tema del adoctrinamiento a través de una concepción ortodoxa e inflexible de la religiosidad sería retomado por Gómez Arcos en su novela *María República* –(1975)– donde la prostituta María se convierte en pupila predilecta de la Madre Superiora del convento donde su tía Eloísa –de nuevo, otra “vieja difícil”– la ha encerrado con el fin de rehabilitarla.

DOÑA ELENA EN *LA PECHUGA DE LA SARDINA*

Además de las reminiscencias lorquianas, la escena del enfrentamiento intergeneracional recuerda indefectiblemente a otro drama de mujeres: *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, pieza estrenada en el Teatro Goya en 1963 y dirigida por José Osuna. Aunque también con toques poéticos y metafóricos, la madrileña pensión regentada por doña Juana a la que nos traslada el autor de *La camisa* está tratada desde una perspectiva eminentemente realista tendente al ilusionismo. En ella conviven distintos tipos femeninos entre los que encontramos a doña Elena: un personaje cuyas líneas maestras e imaginario están directamente emparentados con el de Pura y Ángela. Doña Elena es el aya de Concha, hija de una amiga del pueblo. Concha, como Inés, ha quedado embarazada aunque, en este caso, de un hombre que la ha abandonado al conocer la noticia. La joven es consciente de que la sistemática prohibición del contacto con el sexo masculino o el acercamiento al placer la empuja irremediabilmente a la infelicidad y así se lo recrimina a su tutora:

CONCHA. Hasta hace muy poco, ningún hombre se atrevió a propasarse conmigo. Me enseñaron a reaccionar, a estirarme ofreciendo un porte digno. Pero nunca me enseñaron cómo se mantiene limpia la imaginación. ¿No ha soñado usted nunca que por esa ventana, y en la hora más tensa de la noche...?

DOÑA ELENA. (*Extrañamente irritada*) ¿Quieres callarte?

CONCHA. (*Prosiguiendo*) En su imaginación, ¿nunca las sábanas se han cubierto de lodo y se ha revolcado en él como una puerca? [...] Pero hay algo aún peor: el placer de sentirse degradada como una bestia. ¡Es como si una se vengase de los grandes principios! Al día siguiente, qué alivio al descubrir que todo ha sido un sueño, que nadie nos ha visto, que todo ¡todo!, ha sucedido en la impunidad. Y, por contraste, ¡qué infinita sensación de fracaso! (Olmo 112-113)

Así, el diálogo presenta el eterno desencuentro entre el deseo amoroso y la contención que la moral de la época requería de toda señorita que aspirase a ser considerada como tal sobre el que gira buena parte de la obra. Sin embargo, en este caso, Olmo presenta a Doña Elena como un personaje profundamente trágico y digno de conmiseración: una castradora castrada que vive en constante pugna por mantener a raya sus pasiones. Precisamente, en el tercer acto se evidenciará ese conflicto a través una escena silenciosa en que, a hurtadillas, doña Elena en el cuarto de Soledad –otra inquilina de la pensión de moral dudosa, heredera directa de la Blanche du Bois de *Un tranvía llamado deseo*– acaricia la ropa interior de esta y fantasea frente al espejo, descubriendo así frente al espectador no sólo su propia vanidad sino también revelando el deseo de esa carnalidad que condena en público.

Así, frente al maniqueo lienzo de blancos y negros que presenta Gómez Arcos, Olmo señala a las mujeres que perpetúan ese modelo decimonónico como las primeras víctimas de una ideología que las nuevas generaciones como Concha empiezan ya a contestar en voz alta. Por ende, lo que en el esperpento del autor almeriense se presenta como un elemento trágico completo es matizado en Olmo al introducir personajes que anuncian un futuro en el que el género femenino reconquista parte de su independencia perdida. Tal es el personaje de Paloma, una amiga de Concha que, al tiempo que trabaja para salir adelante, estudia en una academia con el fin de aprobar una oposición. Ella es quien pone en evidencia a doña Elena

tras descubrirla en su más absoluta debilidad durante la escena en que figoneaba en el armario de Soledad:

PALOMA. (*Incisiva*) La compadezco

DOÑA ELENA. ¡Ni de ese sentimiento es digna!

PALOMA. (*Igual*) Me refiero a usted. (*Mordiente*) Esto es un juego cruel: un juego entre víctimas. ¿Cómo se ha atrevido a entrar en este cuarto? Es de otra mujer... [...] Afortunadamente para usted, señora, comprendo demasiadas cosas. (Olmo, 149)

La sentencia “es un juego cruel: un juego entre víctimas” ilustra a la perfección el estado de cosas en que se encontraba la mujer bajo el régimen de Franco. El miedo a la marginación y la absoluta indefensión de la mujer sola –siempre sometida a una figura masculina– condicionan su vida generando en muchas de ellas un odio y un rencor que ensombrecen sus espíritus. Asistimos pues a otro *tour de force* del recurrente concepto “mancha” que, en el caso de Olmo, se salda con una escena contrapuntísticamente cómica en la que un vendedor de detergente OMO ofrece una caja a Doña Elena para “limpiar su fantasma” (Olmo 150-151). La amargura interior y el sentimiento de frustración de generaciones de mujeres había quedado ya refrendada en el acto anterior cuando Concha y Paloma señalaban a la “solterona” como el último fruto de una tradición que hundía sus raíces en la propia idiosincrasia española:

PALOMA. En el fondo, ese esperpento encamao que yace ahí [se refiere a doña Elena] me da pena. ¿Quieres creer que a veces se me aparece como la gran víctima? ¡La solterona!

CONCHA. (*Sarcástica*) Un producto “made in Spain”.

PALOMA. (*Pasando a un tono ligero*) Pero no en exclusiva. ¿Sabes en qué se diferencian nuestras solteronas y las del extranjero?... En que las del extranjero llevan los perros y los gatos fuera, y las nuestras...

CONCHA. (*Señalando el pasillo*) Los llevan dentro, ¿no?

PALOMA. (*Apagando la luz del cuarto*) En muchos casos, sí. (Olmo 116-117)

La mención a la soltería, en efecto, no resulta baladí para el tema que nos ocupa puesto que, por lo general, la caracterización de personajes incluye, en la mayoría de los casos, el rasgo de la soltería. No en vano, es célebre la ilustre nómina de solteras que alberga nuestra historia teatral especialmente durante los siglos XIX y XX: ahí tenemos a la lorquiana

Doña Rosita la Soltera, a *La señorita de Trevélez* arnichesca o la Genoveva en *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. La solterona fue un tipo especialmente fecundo y estrechamente ligado con el de la tía –ahí tenemos, aunque con diferencias elocuentes, a la Gertrudis unamuniana– y, especialmente a partir de la posguerra, con el de la beata, el de la aya –más o menos “castrense”– perfiles que confluyen, como estamos viendo, tanto en el caso de Pura y Ángela como en el de doña Elena.

LA ASOCIACIÓN DE DAMAS EN *LAS VIEJAS DIFÍCILES*

Otro ejemplo de represión de la mujer hacia la mujer lo constituye la Asociación de Damas de *Las viejas difíciles*, pieza de Carlos Muñiz estrenada en 1966 en el Teatro Beatriz bajo la dirección de Julio Diamante. En un tono absolutamente expresionista, se cuenta la historia de Julita y Antonio que, tras treinta y siete años de noviazgo, y debido a problemas económicos, no pueden permitirse una boda o un piso donde vivir. Tras ser sorprendidos besándose en un parque público son encarcelados y perseguidos sin descanso por la Asociación de Damas, a la cual pertenecen doña Leonor y doña Joaquina, tías de Antonio, cuyo afán por mantener su estatus en la Asociación las lleva a no tener ningún tipo de conmiseración con su sobrino. Otra vez unas tías beatas y otra vez un “crimen” que perseguir: el amor entre un hombre y una mujer fuera de la institución matrimonial así como la maternidad al margen de los cánones establecidos. Merced a su representación iconográfica en el montaje de Diamante, la Asociación de Damas pudo constituir el germen para la Liga Femenina contra la Frivolidad del programa *Historia de la Frivolidad*, guionizado por Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán y emitido sólo un año después de la obra de Muñiz, en febrero de 1967.

Las viejas difíciles, además de denunciar a través de una caricatura trágica el ultraconservadurismo de la sociedad de la época y la intromisión de la ideología oficial en la esfera privada, remarca la pobreza de toda una generación adocenada, replegada en el

conformismo y el miedo. La historia de la joven pareja, así como la de Elías y Concha, cuñado y hermana de Julita, ya casados, recuerdan a otros matrimonios de la época condicionados por sus apuros económicos como el de Petrita y Rodolfo de *El pisito*, de Azcona como constatan diálogos como este:

JULITA. (*Cambiando de conversación.*) ¿Murió tu madre, Elías?

ELÍAS. No.

CONCHA. No, no ha muerto. (*Seriedad general. Como si la contestación hubiera sido lo contrario*)

JULITA. ¡No sabéis cuánto lo siento!

ANTONIO. Igualmente. (*Da la mano al matrimonio.*)

ELÍAS. Gracias, don Antonio.

CONCHA. Muchas gracias. (Muñiz 387)

La todopoderosa Asociación de Damas controla la ciudad en la que viven los personajes y es capaz de defenestrar socialmente a todos aquellos que no vivan bajos sus normas y se comporten de forma impúdica, así como a todos aquellos que les presten algún tipo de ayuda. Precisamente a causa de tal acoso Julita y Antonio son traicionados por su hermana Concha y su cuñado Elías, quienes los entregan a las Damas a cambio de un lavabo.

Ha quedado patente que doña Leonor y doña Joaquina recogen algunos de los tópicos que hemos venido señalando: la beatería, el parentesco como “tías” con respecto de los personajes a los que oprimen o la obsesión por la honorabilidad de la soltería. No obstante, durante el segundo acto, se introduce un giro: Leonor, una de las tías de Antonio, decide rebelarse contra la Asociación e intentar ayudar a Julita y a su sobrino. El enfrentamiento con su hermana Joaquina recuerda a la disputa entre Pura y Ángela en *Los gatos* y sirve para ejemplificar el drama real de muchas mujeres, generalmente las hijas menores, que se vieron obligadas a sacrificar su vida para cuidar de sus familias. Por otra parte, a causa de esa inflexible educación sexual y sentimental, tampoco fueron capaces de disfrutar de su sexualidad como ellas hubiesen querido. Leonor también ha sido víctima de la represión por lo que no quiere convertirse en el verdugo de las esperanzas de su sobrino:

LEONOR. Esto es muy serio. Ya no obedezco a nadie. Yo nunca tuve un hijo, Joaquina, ni sentí sobre el vientre la pesadez de un hombre alegre y retozón.

Cuando era joven y perdimos a mamá, me tuve yo que quedar con papá para lavarle la barba y ponerle a hacer sus cositas por la noche. Tú te casaste y yo me quedé cuidando al pobrecito. ¡Y no me pude casar! Me dejó mi novio porque no le daba nada de lo que estaba deseando darle, porque estaba harto de verme lavar la barba a papá. Y cuando se murió el pobrecito me tuve que ir a tu casa para lavarte las enaguas y poner a tu gato hacer sus cositas. ¡Llevo así cincuenta años! Pero ¡se acabó! ¡La opresión tiene un límite! ¡Ya no volveré aguantar tu trompeta, tu sable, tu tambor, tus bigotes, tu guerra de Cuba! Yo no tengo nada que ver con todo eso. Lo único que quería era un marido y un hijo. Una casa pequeña con repollo y sardinas, con apuros de día y abrazos por la noche. ¡Y no ha podido ser! Pero aún sé que sirvo para algo. Antoñito se irá, será feliz, tendrá un hijo y un día vendrá a romperos la crisma a ti y a toda la Asociación. (Muñiz 407)

Lamentablemente, ese niño que, al igual que el hijo de Inés en *Los gatos*, se concibe como la redención de toda una sociedad, como una primavera, como un nuevo comienzo, no llegará a nacer. Tras esconderse en el prostíbulo de doña Socorro, la tía Joaquina acribilla a balazos a la pareja entre los vítores del resto de damas. No hay esperanza para el cambio, no hay esperanza para la vida, no hay esperanza para el amor: “¿Qué hemos hecho nosotros para que suceda todo esto?”, le pregunta Julita a Antonio poco antes de morir “Amarnos, Julita, ¿te parece poco?” contesta él (Muñiz 417). El telón cae con la ordenada retirada de la Asociación de Damas cantando una marcha con los acordes del himno de las SS.

Sin embargo, y como mencionaba al referirme a *Los gatos* y a *La pechuga de la sardina*, el erotismo de los jóvenes es codiciado por todos los que lo condenan. De este modo, el tema de la hipocresía supone uno de los ítems temáticos de estas obras y aparece encarnado en estas viejas difíciles que dan título a la pieza de Muñiz y estas páginas. Resulta paradójico cómo precisamente quienes más persiguen el vicio de turno son, al tiempo, quienes ocultan un mayor grado de perversión y luchan para reprimirse. Tal sucedía con Ángela en la obra de Gómez Arcos, con Doña Elena en la de Olmo y así ocurre con la incorruptible doña Joaquina de *Las viejas difíciles*, quien, junto con la mayoría de las damas que integran la Asociación, es reconocida por la dueña del lupanar donde se refugia la pareja como una antigua clienta suya. Por consiguiente, las autoproclamadas centinelas de la moral son las auténticas pecadoras, mientras que la prostituta Socorro, como si de una María

Magdalena se tratase, tiende su mano a los perseguidos, motivo por el cual también será asesinada. Este guiño a la tradición bíblica no es una referencia aislada puesto que, un par de escenas antes, el bondadoso don Teófanos, que ayudó a la pareja a abandonar la cárcel, muere apaleado por las Damas clamando: “Paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad. Amaos los unos a los otros” (Muñiz 390). Como podemos observar, el asesinato en aras del decoro y la probidad moral de personajes con connotaciones cristológicas cometido por unas beatonas resulta parlante y denota cómo estos autores, por encima de su posible adscripción a la tradición anticlerical de la literatura española, denuncian la religiosidad mal entendida del Régimen y, sobre todo, la mentalidad totalitaria.

LAS CURSILLISTAS DE LA CRISTIANDAD DE *LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL*

Para cerrar este pequeño panorama, hemos de hacer una breve mención a otra turba de escandalosas, aunque pudendas, “viejas difíciles”: las Cursillistas de la Cristiandad de *Las salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda –estrenada en el Teatro Eslava de Madrid de 1963 bajo la dirección de Luis Escobar–. Ante la llegada al pueblo de la modestísima compañía de *varietés* de Palmira Imperio, las Cursillistas –llamadas “las señoras” en la edición de 1969 a causa de la censura (Martín Recuerda, 62)– protestan ante la puerta del teatro por la reputación de las jóvenes que van a realizar el espectáculo:

UNA SEÑORA. No nos importa que usted traiga una compañía de revistas; como usted dice, y lleva razón, las compañías de revistas van por todas partes. Nosotras no nos asustamos. Hemos vivido la guerra. Hemos aguantado la sed cuando no había agua en el pueblo. Lo que nos importa es esa compañía de revistas que va a actuar en su teatro [...] un grupo de mujeres [...] de pésimos antecedentes y de pésimos hechos. (Martín Recuerda, 64)

Finalmente, las beatas alcanzarán su propósito y conseguirán que el Arcipreste suspenda la función, lo que hace enfurecer a los hombres del pueblo que asaltan el teatro provocando la muerte de una de las *vedettes*. La obra concluye con la conmovedora escena de la detención de la compañía que entona el “Porrompompero”, de Manolo Escobar en guisa de

canción protesta mientras sube al coche policial. *Las salvajes...* vuelve a presentarnos a unas todopoderosas señoras el tema de la hipocresía y la exclusión social de las mujeres que se dedican a ser artistas.

Por otra parte, quizá en esta obra se ahonda con una mayor determinación en la influencia del circunstante espacial sobre el comportamiento de los personajes. El conflicto se desata cuando el conservadurismo históricamente asociado al provincianismo se encuentra con la heterodoxia, vinculada con entornos más urbanos. Así pues, esta *troupe*, acostumbrada a viajar y representación simbólica de cierta transgresión se opone al puritanismo de Puente San Gil. Del mismo modo, Inés, criada en Francia, se enfrenta a sus tías o que doña Elena, venida del pueblo, pasa las horas mirando por la ventana con morbosidad los reprobables comportamientos de las mujeres “de ciudad”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una de las constantes literarias de los autores mencionados –sobre todo para Gómez Arcos, Olmo y Martín Recuerda– fue, sin duda, la reflexión sobre la mujer y su situación en la sociedad. No en vano, buena parte de sus obras de teatro estuvieron protagonizadas por personajes femeninos víctimas de una sociedad despiadada e injusta cuya representación la encarnaban, a su vez, otras mujeres. El constante desencuentro con un sistema cuyos rigores y su poder de represión sufrieron en primera persona –todos fueron sistemáticamente censurados e incluso a Gómez Arcos se le retiraron varios premios– volcaron la esencia de esa España detestable en unos personajes rayanos en lo esperpéntico como estas “viejas difíciles”.

Ellas no sólo constituyen una configuración de la mujer nacionalcatólica del Franquismo sino también el símbolo de esa “otra España”: una España que impone unos parámetros que el resto de personajes-ciudadanos ha de acatar y con respecto a los cuales ha de actuar so pena de ser excluidos o incluso aniquilados. Efectivamente, estas “viejas

difíciles” representan el *establishment* que, por aquel entonces, llegaba incluso a contradecir las leyes de la lógica o incluso de la naturaleza. Esa realidad desquiciada responde, pues, a la sociedad “anómala” de los 60, por lo que no resulta extraño que su traslado a los escenarios se encuadre dentro de una dramaturgia en clave realista-esperpéntica que opone frontalmente dos cosmovisiones en una clara alegoría de las dos Españas. En un lado militarán estas mujeres y, en otro, todos los personajes que se las oponen. En una postura intermedia podríamos hablar de personajes que basculan entre los dos extremos pero que, finalmente, acaban claudicando ante la omnipotencia de las viejas. Al hilo de lo anterior, se interpretan de una forma más rica las traiciones o el silencio de esos personajes tibios que, por egoísmo o por miedo, sancionan la vigencia de la ética de estas damas que, una vez más, podríamos interpretar como un remedo de la ideología oficial.

Aunque dicho enfrentamiento de fuerzas les resulte especialmente fértil a estos dramaturgos a la hora de abordar la España del Franquismo, la oposición viene de antiguo. Las viejas que trufan las obras de la llamada Generación Realista de mitad de siglo encarnan la representación de un ideal de mujer nacionalcatólica, sí, pero dialogan directamente con otras. Ya hemos mencionado a la Gorgo de Alberti –en la misma clave política– pero las sombras de la polaridad entre la galdosiana doña Perfecta y Pepe Rey o las beatas de los sainetes de Arniches frente al pensamiento regeneracionista son igualmente alargadas.

En definitiva, estos autores retoman su más reciente tradición para plantear el problema eterno y universal del conservadurismo totalitario dispuesto a acabar con todo aquello que es distinto o que excede sus normas. Un pensamiento monolítico que, a pesar del sistema patriarcal del que era fruto, llevaba falda; una intolerancia que se sentía caduca con la apariencia de una vieja difícil.

Obras citadas

- Gómez Arcos, Agustín. *Los gatos*. Madrid: Sociedad General de Autores, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- Lorca, Federico. *Bodas de Sangre. La casa de Bernarda Alba*, ed. Pedro Provencio. Madrid: EDAF, 1998.
- Martín Montoya, F. *Chico y chica cara a cara*. Madrid: Confederación Nacional de Congregaciones Marianas, 1963.
- Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1981.
- Muñiz, Carlos. *Las viejas difíciles. Teatro escogido*, coord. Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2005, pp. 347-422.
- Olmo, Lauro. *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid: Plaza & Janés, 1986.
- Otero, Luis. *La sección femenina*. Madrid: EDAF, 1999.
- Ruiz Franco, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

La teoría del caos como paradigma integrador: Una aproximación caológica a la variación lingüística

Israel Salas Llanas

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Durante las últimas décadas, la ciencia ha sentido un profundo interés por el fenómeno de la lengua, introduciendo modelos matemáticos en su estudio que han originado un cambio estructural en nuestra forma de interpretar y representar nuestro conocimiento del mundo. La *Teoría del Caos*, en su reciente aplicación en el área de la variación lingüística, permite establecer un puente entre los postulados matemáticos y las leyes subyacentes que rigen el lenguaje natural humano. Esta aproximación caótica concibe el fenómeno de la lengua como un sistema complejo en constante variación cuya estructura interna está sometida a condicionantes externos e internos de carácter irregular, pero pudiendo percibirse cierta regularidad en el sistema con el paso del tiempo. El presente trabajo pretende ofrecer una visión general de la relación existente entre las leyes caóticas que rigen este tipo de sistemas y el fenómeno de la variación lingüística.

Palabras clave: lenguaje, conocimiento, caos, variación lingüística, sistema, irregularidad

ABSTRACT: Over the past few decades, science has had a strong interest in language, introducing mathematical measuring models in its studies which have resulted in a structural change in our way of understanding and representing our knowledge of the world. The recent application of the *Chaos Theory* in the field of linguistic variation serves as a bridge between mathematical postulates and the underlying laws that rule natural language. This chaotic approach understands language as a complex system in continuous fluctuation whose structure is subject to irregular internal and external factors, although regular patterns are perceived through the passing of time. This paper seeks to offer a general view of the relationship between the chaotic laws that regulate these complex systems and the phenomenon of linguistic variation.

Keywords: language, knowledge, chaos, linguistic variation, system, irregularity

1. INTRODUCCIÓN

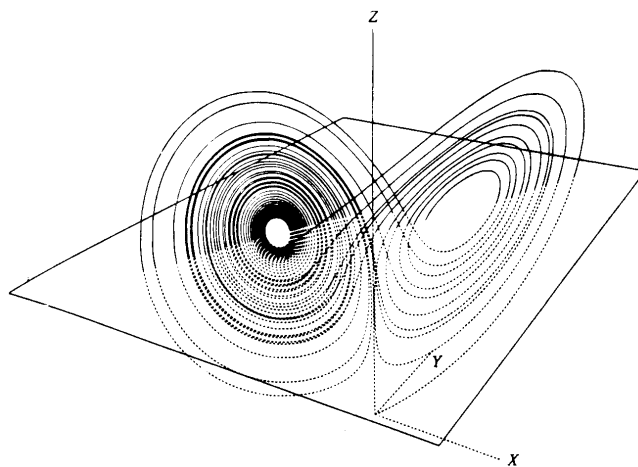
En los últimos años, la aplicación de modelos matemáticos ha impuesto una visión multidisciplinar en el estudio del lenguaje, a la vez que ha originado un cambio en el paradigma de su análisis. La *Teoría del Caos*, en estrecha relación con algunos postulados de la gramática cognitiva, estudia la complejidad del lenguaje bajo una perspectiva gnoseológica del fenómeno en contraposición al acercamiento determinista que concibe la lengua como un sistema rígido cuyos cambios en su estructura están sujetos a unos patrones fijos que se repiten sistemáticamente con el paso tiempo. Es por ello que la TC (Teoría del Caos) introduce un nuevo paradigma en el estudio de algunos fenómenos lingüísticos, como es el caso de la variación, al mismo tiempo que la utilización de modelos de medición matemática, como la topología, nos permite representar el lenguaje que subyace al conocimiento humano.

2. TEORÍA DEL CAOS Y AUTO-ORGANIZACIÓN EN LAS LENGUAS NATURALES

La TC entiende la lengua como un sistema complejo en constante fluctuación cuyos cambios sutiles en las condiciones iniciales generan una transformación radical en el propio sistema con el paso del tiempo. Las unidades que conforman este tipo de sistemas están en continua interacción y se ven afectadas por su exposición a condicionantes internos y externos, por lo que el comportamiento del sistema puede determinarse dentro de los límites del propio sistema, los elementos que lo constituyen y sus relaciones. Las variables que intervienen en el proceso de cambio pueden agruparse en dos tipos: endógenas y exógenas. Las variables endógenas son aquellas provocadas por el propio sistema, en el área de la variación lingüística podríamos considerar como tales la interacción lingüística entre los hablantes de una misma comunidad, la creación de neologismos o la propia creatividad lingüística por parte de los hablantes. Por otro lado, las variables exógenas son aquellas que

no se producen dentro del sistema, como pueden ser el contacto de una lengua con otra por proximidad geográfica, catástrofes naturales, guerras, epidemias o la desaparición de una comunidad de hablantes de una lengua específica.

Pese a alejarse irreversiblemente de lo que son sus condiciones iniciales, la lengua está sometida a un proceso de auto-organización hacia un estado de máxima estabilidad y adecuación con su entorno que en ningún caso es definitivo. Este proceso de auto-organización, conocido en el área de biología como *homeostasis*, no es exclusivo de la lengua, ya que se observa en la mayoría de organismos del planeta como parte del devenir de la propia evolución. En TC, esta tendencia que persigue un sistema caótico en su trayectoria para alcanzar la estabilidad se denomina *atractor*. Ekeland definió un atractor como “el espacio hacia el cual convergen las posibles trayectorias dentro de un sistema” (48). Esta forma de visualizar el desplazamiento consiste en la realización de un diagrama de fases de movimiento y establecer cuál será la trayectoria hacia la que tenderá el sistema.



Modelo tridimensional del atractor de Lorenz (1963) que muestra la tendencia de un sistema dinámico ante los posibles cambios que pueden condicionar el clima de un lugar.

A pesar del carácter entrópico que puedan presentar este tipo de sistemas, uno será siempre el mismo en todas sus fases y estados posibles. En el campo de la variación

lingüística, un ejemplo de atractor serían las gramáticas de las lenguas naturales (omitimos las lenguas formales, ya que se conciben como instrumentos de relación y representación), ya que pese a que los hablantes de una lengua, tanto nativos como no nativos, producen en muchos casos oraciones agramaticales, la estructura gramatical de la lengua tenderá siempre a un estado de máxima estabilidad. Estas gramáticas son estructuras que emergen del caos de forma ordenada y constantemente se autorregulan conforme a un estado óptimo. Los hablantes de una misma comunidad, las condiciones del entorno y la necesidad de interacción, entre otros muchos factores, contribuirán a la materialización óptima de esa lengua.

Es preciso mencionar que la gramática de una lengua, pese a permanecer constante, también experimenta ciertas variaciones en su estructura con el paso del tiempo. Estas variaciones no están sujetas a patrones regulares, por lo que es imposible determinar su trayectoria. Asimismo, no se puede predecir con exactitud cuál será el momento exacto en el que un niño en pleno proceso de adquisición de una lengua pasará de emitir meros balbuceos y holofrasas a estructurar oraciones gramaticalmente complejas. Esto es lo que se conoce como *explosión lingüística* y es imposible predecir en qué momento exacto de la etapa de adquisición tendrá lugar. Otro caso sería la constante creatividad lingüística por parte de los propios hablantes que condiciona la gramática de forma sutil, pero con notables variaciones a largo plazo.

Esta auto-organización es un fenómeno que tiene lugar en la transición de fases dentro del sistema, en la región conocida como *límite del caos*, que es donde se desarrollan patrones emergentes de comportamiento. En su estudio sobre la complejidad de los sistemas, Kauffman sostiene que sólo aquellos sistemas que son capaces de organizarse a sí mismos, espontáneamente, pueden ser capaces de seguir evolucionando. Este principio de auto-organización es un requisito indispensable para la evolución de cualquier sistema.

CAOS → ORDEN → CAOS

La lengua es un devenir en sí misma, por lo que esta transición es, en realidad, una propiedad inherente al propio sistema. El universo trasciende del orden al desorden de forma natural, y cuando el desorden es muy grande emerge un salto evolutivo que regenera un orden también perecedero, y así sucesivamente (Mankiewicz 190).

3. EVOLUCIÓN, MATEMÁTICAS, CAOS Y LENGUA

Como ya hemos mencionado, estos cambios que se producen en la lengua son equiparables al proceso de la propia evolución de nuestra especie, ya que solo pueden ser observados a largo plazo, por lo que un estudio sincrónico de una lengua determinada en un momento y lugar concreto creará una perspectiva de la misma como algo estable e inmutable, y, por ende, equívoco. Todo proceso natural está sujeto a un origen, un desarrollo y un fin. La lengua, del mismo modo, sigue un proceso de origen, vida y muerte; de ahí las llamadas lenguas muertas. Sin embargo, la lengua como instinto, tecnología o herramienta de integración social y comunicación pervive. Se deduce así que la única ley que rige este tipo de estructuras es la *diversidad*. La lengua es un sistema en continua fluctuación en el que se pueden reconocer patrones, aunque no estables ni inmutables. Es en este punto donde las leyes y el azar se complementan. La lengua pasa a convertirse en una estructura que puede ser observada y estudiada desde el prisma de la topología matemática con idea de desvelar las leyes que rigen esa irregularidad.

La TC fue en su origen un modelo de aproximación matemática desarrollado por el matemático francés René Thom en 1972 que perseguía estudiar las irregularidades que se producían en ecuaciones no lineales en el área de la física y las matemáticas. Su aplicación en el campo de la variación lingüística pretende esclarecer las irregularidades cualitativas (no cuantitativas) de la naturaleza de la lengua. Al entender la lengua como un sistema dinámico

cuya evolución está sujeta a variaciones en su estructura es necesario considerar el parámetro tiempo 't'. La introducción del parámetro t se hace visible a través de un *fractal*, término acuñado en 1987 por el matemático Mandelbrot para definir un objeto geométrico cuya estructura irregular se repite a diferentes escalas. Si nos remitimos a los árboles de jerarquización sintáctica, podemos observar que estos árboles son, en cierto sentido, una representación fractálica de la combinación de elementos dentro de la lengua, ya que visualizan una serie de unidades conforme a un orden determinado.

Es en este tipo de sistemas complejos donde se introduce la idea de *caos*, ya que el movimiento que se produce en ellos está sujeto a fenómenos de *oscilación*, perturbaciones del sistema en el tiempo. La lengua no puede ser comprendida como un mecanismo de relojería cuya funcionalidad es constante y sistemática, y es aquí donde los instrumentos rígidos de estudio, como las gramáticas tradicionales, se han mostrado insuficientes. La TC introduce, al mismo tiempo, una visión holística del fenómeno de la lengua, ya que concibe su realidad como un todo y no como la suma de las distintas partes que la componen. Hasta finales del siglo XX, todos los comportamientos que se observaban en el mundo se pensaban deterministas, por lo que un conocimiento cuantitativo de un número de variables ' n ' podía predecir el comportamiento de un sistema, así que resolver estos problemas era una mera cuestión de cálculo matemático. Es en este tipo de sistemas, como la lengua, donde un análisis cuantitativo se muestra insuficiente, por ejemplo, a la hora de determinar el número de hablantes de una lengua determinada años vista.

Los estudiosos de la lengua se han sentido profundamente interesados por estas aplicaciones matemáticas, ya que pese al prestigio del que goza la ciencia, estos modelos matemáticos pueden a su vez desvelar algunos aspectos de la variación lingüística que los modelos tradicionalistas no han sido capaces, debido a que muchos de ellos aluden estrictamente a las propiedades internas del lenguaje. En contraposición, la TC persigue estudiar los fenómenos que tienen lugar en la lengua, tanto dentro como fuera del sistema, no

busca definir cogniciones lingüísticas del mundo, ya que considera que éstas están determinadas, en su mayor parte, por el tipo de lengua en que se verbalizan. Este nuevo modelo, al ser de índole gnoseológica y epistemológica, carece de interés por parte de los estudiosos más puristas que estudian la lengua desde una perspectiva estrictamente formalista.

Por otro lado, como ya hemos mencionado anteriormente, la TC guarda estrecha relación con algunos de los postulados de la gramática cognitiva, ya que ambos modelos sostienen que las estructuras mentales que subyacen al lenguaje tienen una base biológica fundamentada en la experiencia cuyo origen se remonta al comienzo del desarrollo evolutivo de nuestra especie. En su origen, nuestros antepasados desarrollaron cogniciones del entorno mediante formas visuales basadas en la percepción, por lo que se sensibilizó el entorno mediante la propia experiencia y esta, posteriormente, se representó verbalmente mediante la lengua. Más adelante, esta construcción espacio-temporal del mundo se estructuró en arquetipos sintácticos que emularon dicha percepción. La TC podría arrojar luz al campo de la ciencia cognitiva sobre si dicha representación del mundo basada en la cognición está codificada genéticamente, así como estudiar la lengua desde una perspectiva cualitativa que permita explicar si el desarrollo evolutivo de nuestra especie ha contribuido en el proceso de la codificación lingüística de la realidad.

Centrando el tema en el área de la variación lingüística, podríamos considerar que esta *gramática del caos* estudia el comportamiento que tiene lugar en el fenómeno de la lengua que se rige por una aparente regularidad compuesta de pequeñas y sutiles irregularidades, ya que presta atención a cada elemento dentro y fuera del sistema. Es por ello que esta gramática del caos tiene en cuenta la morfogénesis del propio sistema como fenómeno fundamental que debemos considerar para su estudio.

E (estado inicial)

E₁, E₂, E₃... E_n (posibles estados)

Cuanto más factores y condiciones influyen en el sistema, el comportamiento y la trayectoria que presente serán más complejos e irregulares. Cada elemento está estrechamente vinculado al resto e influye de manera sutil, pero a su vez decisiva. Las gramáticas tradicionales muestran carencias a la hora de predecir los resultados consecuentes de la interacción de pequeñas unidades en la lengua, como por ejemplo, la creación de neologismos por parte de los hablantes o los préstamos lingüísticos que se toman de otras lenguas y que pueden generar un cambio en la sintaxis o en la creación de un nuevo morfema.

4. CONCLUSIÓN

Como conclusión, podemos considerar que la *Teoría del Caos* estudia la complejidad, la impredecibilidad y la incertidumbre en sistemas complejos y dinámicos, como es la lengua. La aproximación caológica a la variación lingüística a través de modelos matemáticos abre nuevas fronteras en el estudio de fenómenos lingüísticos donde los modelos tradicionales se han mostrado insuficientes, como es el caso de si existe una base natural y universal que origina el lenguaje. La lengua y el conocimiento, del mismo modo, evolucionan caóticamente con el paso del tiempo buscando un estado óptimo de estabilidad, ya que ningún sistema opera sin dirección, aunque tal dirección no esté fijada en sus condiciones iniciales.

Obras citadas

Ekeland, Ivar. *El caos*. México: Siglo XXI Editores, 2001.

Kauffman, Stuart A. *At Home in the Universe: The Search for the Laws of Self-Organization and Complexity*. New York: Oxford University Press, 1996.

Mandelbrot, Benoit. *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets Editores, 1987.

Mankiewicz, Richard. *Historia de las matemáticas: del cálculo al caos*. Barcelona: Paidós, 2005.

El temblor del secreto, la tragedia del sinsentido. Una lectura de “La insignia” de Julio Ramón Ribeyro

Francisca Sánchez Martínez
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Si en “La insignia” de Julio Ramón Ribeyro no aparece elemento sobrenatural alguno, la omisión recurrente y la sucesión no causal de hechos configuran una extrañeza que domina la atmósfera del relato. Así, en el presente artículo intentaremos analizar cómo la convivencia del orden de lo real con un orden otro que se despliega en el discurso origina uno fantástico que se construye como fenómeno de lenguaje. El relato de Ribeyro pone en duda las leyes de lo convencional, de lo comúnmente aceptado, para mostrar, finalmente, el absurdo de un mundo regido por el sinsentido.

Palabras clave: cuento hispanoamericano, elipsis, fantástico, absurdo, ironía

ABSTRACT: Although in “La insignia”, a short story written by Julio Ramón Ribeyro, supernatural elements do not exist, the use of ellipsis and the succession of non-causal events cause a strange atmosphere in the story. This paper tries to analyze the coexistence between reality and otherness –built by means of the discourse- and how it creates a type of “fantastic” which can be described as a language phenomenon. Ribeyro’s story calls into question common beliefs showing, at the end, how the world is dominated by nonsense.

Keywords: Hispanoamerican short story, ellipsis, Fantastic Literature, nonsense, irony

Quienes me conocen saben que soy hombre parco, de pocas palabras, que sigue creyendo, con el apoyo de viejos autores, en las virtudes del silencio. El mudo en consecuencia, además de los personajes marginales de mis cuentos, soy yo mismo. Y eso quizás porque, desde otra perspectiva, yo sea también un marginal.

J. R. Ribeyro

Es precisamente ese silencio del que habla Ribeyro (1929-1994) el principio articulador de un relato en que la tensión narrativa se sostiene sobre lo no dicho, sobre una alteridad de leyes propias que late bajo el universo de lo real cuestionando su lógica. “La insignia” es la historia de un personaje cuyo encuentro por azar con un “objeto brillante”, una “insignia de plata”, le permitirá acceder a una organización secreta que llegará a presidir sin comprender jamás las leyes que la rigen. La aparición de este objeto desencadenará una serie de sucesos extraños cuya ausencia de causalidad sume a personaje y lector en una confusión sobre la que se estructura el relato y que desembocará en un final sorprendente que, antes que suponer una revelación, impone la evidencia de la ignorancia, de la imposibilidad de comprender algo que carece de sentido.

Dice Ribeyro que “el cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (11). Aquí, ambos se imponen al personaje, en una especie de determinismo que hace que este se vea arrastrado por las propias circunstancias: si la insignia se le aparece por azar mientras camina, es su naturaleza de coleccionista la que origina la curiosidad que le lleva a recogerla; tras guardarla sin darle mayor importancia en un traje que no viste mucho pero que *sin embargo* envía a lavar y del que el dependiente recupera la insignia, *decide* comenzar a usarla porque “este rescate *inesperado*” lo conmueve profundamente (Ribeyro 129, el énfasis es mío). Tras ello, en una librería, de modo gratuito y en tono cómplice, el dueño entabla con él una conversación que gira en torno a un tal Feifer cuyo conocimiento presupone pero del que sin embargo no ha oído hablar jamás. Desde este momento el protagonista ha sido dotado, sin saberlo, de los dos requisitos necesarios para acceder a la organización secreta: la insignia y la referencia a Feifer serán las dos ‘llaves’ que le permitirán internarse en ella sin problema alguno.

El personaje no sólo se ve envuelto desde el comienzo en el transcurrir de unas circunstancias desencadenadas por su condición de coleccionista o por el azar que le

devuelve la insignia a sus manos y lo conduce hasta una librería en que obtiene la clave que le permitirá ingresar en el clan, sino que, además, queda abocado “inexorablemente a un solo desenlace” (Ribeyro 11). Y es que hay algo en el final que ya estaba en el origen: “así pude observar que se trataba de una menuda insignia de plata, atravesada por unos *signos* que *en ese momento* me parecieron *incomprensibles*” (Rybeiro 129, el énfasis es mío). El resto de la narración no consistirá sino en la postergación de esta duda, en el mantenimiento de este secreto (Piglia 122) que sin embargo no se desvelará nunca y al que desde “ese momento” ha quedado condenado el personaje. Ya parece entonces anunciarse un final que mostrará que la única certeza posible que podrá alcanzarse con la insignia sobre la solapa será la de la ignorancia.

El tiempo de la enunciación es el del presente, ese desde el que el narrador recuerda “aquella tarde en que al pasar por el malecón divisé en un pequeño basural un objeto brillante” (Ribeyro 129), así como los acontecimientos que desde ahí se desencadenan, situándose la historia del relato en un pasado cuya distancia con el tiempo presente se cifra en diez años. El tono irónico que el narrador homodiegético adopta en la narración de los hechos del relato si bien hace intuir el conocimiento que este posee sobre el destino a que se dirige el personaje -“era, *naturalmente*, la insignia” (Ribeyro 129), “con *gran suerte* de mi parte” (Rybeiro 131), produce un distanciamiento respecto de la veracidad de lo que se cuenta, dejando al lector la responsabilidad de la interpretación de sus palabras. Y es que el narrador de Ribeyro si bien desconfía de la verdad no la niega (Kristal 1996); consciente de que no puede comprender racionalmente el mundo acepta sin embargo la realidad de lo visible. El lector se ve así integrado en un mundo al que sólo posee acceso a través de la mirada de este narrador protagonista; si aquel no puede dejar de percibir ciertas extrañezas, este las enfrenta sin la vacilación que cabría esperar. El uso de la primera persona resulta entonces, como ya señalaran autores como Todorov o Rosalba Campra, en un reforzamiento de la duda misma. Si la narrativa de Ribeyro es el “proceso mediante el cual el narrador aprehende su mundo”

en palabras de Kristal (141), “La insignia” sería la historia de aquel que asume la incompreensión de una realidad cuya lógica es la del sinsentido, la historia de la asunción de la arbitrariedad como principio regidor de lo real.

“Trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta” (Ballart 23), la ironía dibuja, bajo el enunciado, una estela de sentido que, implícita, siembra una ambigüedad textual que ha de percibir y descifrar el lector – contribuyendo en este caso a la configuración de la fantasticidad en el relato¹⁰-. Además de una dimensión antifrástica, referida a ese “decir” lo contrario de lo que en verdad “se dice”, la ironía posee un carácter evaluativo motivado por el juicio que a través de ella se emite y que pretende realizarse desde la distancia que la inversión semántica pone al servicio del autor (Hutcheon 176). La existencia de un sentido subyacente que otorga un carácter dual o contradictorio al texto, dibuja así una grieta no sólo a nivel textual sino, sobre todo, a nivel ontológico, señalando la imposibilidad de alcanzar un conocimiento completo, un único y sólo sentido e imponiendo una relativización que, como veremos, está aquí dirigida a los códigos de lo social.

El latir del misterio se articula, en el relato, mediante la concatenación no causal de hechos y el uso de la elipsis: mientras camina por la calle, un hombre se le acerca para entregarle una tarjeta, en la que aparecen anotados un día y una hora, y marcharse sin decir palabra. Pese a no comprender nada, acude al lugar indicado para asistir a lo que parece ser una conferencia en que se aplican los mismos recursos para hablar del cultivo de la remolacha que de la organización del estado y en la que el conferenciante finaliza “pintando unas rayas rojas en una pizarra” (Ribeyro 130). Los acontecimientos se suceden sin coherencia, sin lógica, sin que se insinúe siquiera el motivo o fin que los determina. Entre

¹⁰Autores como David Roas o Víctor Alarcón, han señalado, en intervenciones y estudios recientes, la vinculación existente entre el humor y lo fantástico.

esos huecos, en los resquicios de lo no dicho, emerge la presencia de lo extraño, de una alteridad cuya inefabilidad se manifiesta en el silencio y en la que opera una lógica propia que difiere de la comúnmente aceptada.

La tensión entre los dos órdenes de lo natural o real y lo extraño o desconocido determina un fantástico que se despliega a nivel sintáctico, como fenómeno de lenguaje (Campra 191). Si en “La insignia” no irrumpe elemento sobrenatural alguno, la aparición de un plano misterioso que se configura en el discurso por medio de la elipsis y cuyo sentido no puede conocerse, supone una desestabilización de la concepción de la realidad, una sombra de sospecha sobre lo cotidiano. El hecho de que no se refiera nunca a aquellos cimientos sobre los que se fundamenta la organización secreta otorga verosimilitud a la existencia de un orden otro, de una alteridad inaccesible desde los presupuestos de lo real con cuyas leyes o cuyo lenguaje no puede ser descrita. Lo fantástico se articula sobre un silencio que no puede ser completado, pues como afirma Campra, es precisamente esta imposibilidad lo que le otorga su naturaleza propia, siendo la desaparición del fantasma, “paradójicamente, la prueba de su existencia” (ctd. en Noguero 3). En suma, Ribeyro construye una atmósfera inquietante a través de la proyección de la ambigüedad y la indeterminación sobre la descripción de objetos y lugares, así como mediante la configuración de una isotopía de lo enigmático que vertebra la totalidad del relato y que viene determinada por el uso de términos pertenecientes al campo semántico de lo incierto: “incomprensibles, sucesos extraños, sujetos extraños, charla ambigua, personas extrañas, encargos extraños, términos vagos, situación confusa, actos rodeados de misterio, desconcierto, viaje intrigante, desconcertado, absoluta ignorancia”.

Podría afirmarse que la insignia, como objeto, supone la desestabilización de lo real, la ventana por la que asomarse a un mundo posible que, reflejo de este, está sin embargo dominado por el sinsentido:

Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno. (Cortázar 80)

Es en la convivencia del fluir de lo real con la presencia de lo extraño donde surge una fantasticidad que, rendida en el relato a una supremacía del secreto que instala la arbitrariedad y el absurdo a partes iguales, interroga la solidez de nuestro mundo apuntando hacia las regiones de lo incomprensible. Para Bessièrre:

[e]l relato fantástico no se especifica únicamente por su inverosimilitud, de por sí inasequible e indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen. Instala la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural, bajo el signo de una racionalidad formal. También se nutre inevitablemente de los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción hasta lo absurdo, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios. (86)

Las estructuras culturales y sociales se ven cuestionadas mediante la invasión de una lógica que, si inmersa en lo real, no es sino trasgresión de la misma: sin un céntimo, “los barcos me brindaban sus camarotes, en los puertos había siempre alguien que me recibía y me prodigaba atenciones, y en los hoteles me obsequiaban con sus comodidades sin exigirme nada” (Ribeyro 133), y es que “a fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as [...]” (Irwin, ctd. en Jackson 12). En el sistema de lo

convencional, de lo comúnmente aceptado, surge la fractura que imprime aquello que escapa al régimen del aquí; el fantástico surge, precisamente, cuando entre los intersticios de lo real se cuele aquello que recuerda la fragilidad de sus leyes.

“No sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricantes de paños” , nuestro personaje sigue dedicándose “con una energía que ni yo mismo podría explicarme” (Ribeyro 133 y contra los principios de la lógica y el sentido común, a las labores que se le encargan y que comprenden desde la elaboración de bigotes postizos hasta el adiestramiento de un mono en gestos parlamentarios. El desconcierto de nuestro personaje, consecuencia del misterio que envuelve la naturaleza y funcionamiento de la organización, crece, paradójicamente, de forma paralela a la consideración que este va adquiriendo en el seno de la misma, sin que ello le impida llegar incluso a ocupar la presidencia. Si al principio enfrenta el discernimiento de aquello que le sucede, finalmente, ante la imposibilidad de hallar sentido alguno decide instalarse en la ignorancia como estado natural, evadiendo las respuestas “porque, en realidad, no encontraba una satisfactoria” (Rybeiro 132). Contrariamente a lo que cabría esperar, el del personaje no es un viaje hacia el desvelamiento, hacia el saber, sino que “cuando regresé, después de un año de intensa experiencia humana, estaba tan desconcertado como cuando ingresé a la librería de Martín” (Rybeiro 133). Antes que articularse en una forma lineal que supondría un avance, un acercamiento a lo que se persigue, el trayecto que recorre el personaje posee, como la estructura del relato, forma circular, siendo el destino idéntico al origen. La insignia se torna, así, pasaporte hacia lo absurdo, hacia la certeza de un saber siempre inalcanzable.

La forma del relato no es, entonces, sino eco de una cosmovisión que concibe lo real, la esfera de lo social, como una especie de laberinto en que es imposible alcanzar conclusión o verdad alguna y en que siempre se llega al lugar del que se partió. Sin embargo, desde el presente del tiempo de la enunciación, diez años más tarde de lo relatado, se produce una especie de anagnórisis que dota al cuento de cierto sentido trágico: “y a pesar de todo esto,

ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle” (Ribeyro 133). Esa ironía a que referíamos juega, en el relato de Ribeyro, con el acceso a la verdad que posee el lector, con la ingenuidad del que cree que se alcanzará un saber que aquí se posterga al infinito y al que se apelaba ya desde el comienzo. En el final, entonces, el efecto que produce la ironía adquiere su plena dimensión, acentuando un absurdo que recae en aquel que no pudo saber que al final no sabría. La mayor parte del “iceberg” continuará al final sumergida y el lector comprenderá que su espera sólo es espera de estar esperando una respuesta que no llega.

Si la “menuda insignia de plata” estaba “atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles” (Ribeyro 129), la tragedia reside en el reconocimiento de que, desde el comienzo, se está condenado a una infinita lectura errada; de que, ni entonces ni ahora, es posible una lectura de esos signos que ofrezca respuestas, que desvele aquello a que el hombre no posee acceso. Del mismo modo en que las rayas rojas que se pintan sobre una pizarra sólo pueden leerse de forma equivocada porque su significante no se encuentra vinculado a significado alguno, sino que únicamente se sostiene sobre “los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala” (Ribeyro 133), esto es, sobre la autoridad posiblemente absurda que sobre el individuo ejerce la institución¹¹. “La insignia” podría definirse, entonces, en términos de Julio Ortega, como una “parábola de la sociedad como un código vacío” (141); los sucesos extraños que se suceden en el relato cobrarían entonces la forma de un diálogo en que emisor y receptor no comparten el mismo código – “Recuerdo que mientras yo me afanaba en

¹¹La ‘institución’ es definida por F. Kermode en “El control de la institución” como aquella fuerza que “otorga una legitimidad a los individuos que pertenecen a ella y acepta sus actos interpretativos si coinciden con los paradigmas de análisis por ella dictados” (Redondo 476).

describirle mi operación de las amígdalas, él, con grandes gestos, proclamaba la belleza de los paisajes nórdicos” (Ribeyro 131). Esta fantasmagoría que venimos describiendo traspasa entonces el nivel de lo intratextual para apelar, directamente, al universo de lo extratextual desde el que el lector contempla la inestabilidad que posee una concepción de la realidad que descansa sobre la inexorabilidad de un sistema, de unos signos, despojados ahora de referente. Al margen de clasificaciones o de tipologías de lo fantástico, el entramado que aquí construye Ribeyro apelaría, según creemos, a la artificialidad de esos códigos que rigen la vida social, a lo absurdo de una existencia cuyas acciones se creen legitimadas por una lógica de la causalidad que no es sino, como este mismo relato, como esas líneas rojas trazadas sobre la pizarra, el consuelo del orden que el hombre necesita y que, sin embargo, se revela tambaleante¹².

Aquello que ante el relato de Ribeyro se experimenta no es sino el temor de contemplar resquebrajadas las leyes de lo convencional, de aquello que se ha asumido y aceptado como inexorable. Este saberse enfrentado a un imposible provoca ese “miedo metafísico” (Roas 96) que ante lo indecible, ante lo desconocido, se experimenta:

Un secreto siempre hace temblar.... Tiemblo ante lo que excede mi ver y mi saber aun cuando ello me afecte en lo más íntimo, en cuerpo y alma, como se suele decir. Tendido hacia aquello que hace fracasar el ver y el saber, el temblor es efectivamente una experiencia del secreto o del misterio, pero otro secreto distinto, otro enigma u otro misterio vienen a precintar la experiencia invivible, añadiendo un precinto o una custodia de más al temblor [...].

¹²A este respecto resulta de gran relevancia el apunte que hace Roderó: si bien es cierto que las actividades que se desarrollan en el marco de la organización son transgresoras en el sentido de que se suceden al margen del sentido común y de un modo totalmente arbitrario, imitan la lógica de la jerarquía que rige el sistema de lo social, pues nuestro personaje adquiere, con la buena realización de las labores que le encargan sus superiores, un rango cada vez mayor que desembocará, finalmente, en la presidencia (84).

Tememos y temblamos ante el secreto inaccesible de un Dios que decide por nosotros aun cuando no obstante somos responsables, es decir, libres para decidir, trabajar, asumir nuestra vida y nuestra muerte. (Derrida 57-59)

Este temblar “ante lo que excede mi ver”, “ante el secreto inaccesible” de lo que nos es inevitablemente superior, pone voz a la cosmovisión ribeyriana, erigida sobre la percepción de una realidad incomprensible, de un mundo regido por el sinsentido. Mediante la articulación de un relato construido sobre una noción de orden que remite a la lógica de lo real y que incluye la posibilidad de una grieta que lo torne todo incoherente, Ribeyro siembra la duda sobre la solidez de lo cotidiano. La ignorancia no se torna, entonces, sino epifanía.

El relato de Ribeyro muestra, antes que enseña, “el prado donde relincha el unicornio” (Cortázar 79), la posibilidad de lo ilógico de las construcciones y reglas sociales cuya visión resulta en fracturas de lo inmediato, de lo cotidiano. Bajo la superficie de lo omitido, de lo secreto, hace latir “the unsaid and the unseen of culture” (Jackson 2), la posibilidad de que lo real se encuentre, como en este relato, cercado por una lógica sólo aparente a la que se adscribe el hombre inconscientemente y cuyo sentido nunca le es revelado. “Se dice que el agua se estremece antes de hervir, es lo que llamamos la seducción: una prebullición superficial, una agitación preliminar y visible” (Derrida 57); ese temblor ante la contemplación de la ignorancia, del absurdo, es la flecha que atraviesa “La insignia”.

Obras citadas

Ballart Fernández, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*.

Barcelona: Quaderns Crema, 1994. Impreso.

Bressière, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas, Madrid: Arco Libros, 2001. 83-104. Impreso.

Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas, Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191. Impreso.

- Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*. Volumen I. México: Siglo XXI Editores, 1999. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2008. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UNAM, 1992. 173-193.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversión*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- Kristal, Efraín, “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”, (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 20, 1984). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. eds. P. Márquez Ismael y Ferreira César, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 127-148.
- Noguerol, Francisca, “Espectrografías: minificción y silencio”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa breve* 3 (2011). Web. Dic. 2014
<http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_3.htm>.
- Ortega, Julio. “Los cuentos de Ribeyro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. Enero 2015, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuentos-de-ribeyro/>>.
- Piglia, Ricardo. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999. Impreso.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Impreso.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.

Rodero, Jesús. “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”.

Revista Iberoamericana Vol. LXVI 190 (2000): 73-91.

---. “El narrador en la obra de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. ed. P. Márquez,

Ismael y Ferreira, César. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. Impreso.

Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas,

Madrid: Arco Libros, 2001. 48-64. Impreso.

Influencia del realismo mágico en la narrativa contemporánea china

Yushu Yuan

Universidad Complutense de Madrid

Universidad de Jilin

RESUMEN: El realismo mágico, representado por Gabriel García Márquez y su *Cien años de soledad* ha ejercido una gran influencia en la literatura china desde los años ochenta del siglo pasado, una etapa especial en cuanto a la política, la economía y la cultura, ofreciendo a la narrativa contemporánea de ese país una nueva forma de presentar una realidad única y complicada. En el presente trabajo se comparan Macondo y Pueblo *Dongbei* de Moyan, además *Cien años de soledad* con *Historia de Boom Quiebra* de Yan Lianke, y se propone explorar la similitud, la diferencia y la relación entre el realismo mágico y la nueva corriente estética de la narrativa china.

Palabras clave: realismo mágico, narrativa contemporánea, China.

ABSTRACT: Magic realism, represented by Gabriel García Márquez and his *One Hundred Years of Solitude*, has had a great influence on Chinese literature from the 1980s, a special time for the Chinese politics, economy and culture, providing the contemporary Chinese novels with a new way to describe the unique and complex reality in China. This article compares Macondo with Moyan's Village of *Dongbei*, and *One Hundred Years of Solitude* with the *History of Boom* written by Yan Lianke, and aims to explore the similarity, the difference and the relationship between the magic realism and the new aesthetic style of the contemporary Chinese novels.

Keywords: magic realism, contemporary novels, China

El Modernismo, como señalan Malcolm Bradbury y James Mcfarlane en su *The Name And Nature of Modernism*, abrió una nueva etapa en la literatura y dejó un tesoro importantísimo que consiste, en cierto sentido, en la línea principal de la tradición literaria

occidental Sin embargo, el Modernismo, como cualquier movimiento artístico, tiene un límite de vida. Aproximándose a los años 50 del siglo pasado, ya la literatura modernista poco a poco se mezclaba con filosofía y no cesó en inclinarse cada vez más a experiencias individuales metafísicas hasta que, al final, Sartre formalizó el Existencialismo. Como indican los títulos de John Barth, por ejemplo *Fin del camino* o *La literatura en agotamiento*, ya el modernismo se encontraba en una situación sin salida. Fue en ese entonces que los escritores estadounidenses descubrieron a Borges y lo tomaron como salvavidas y, una vez más, el mundo occidental tornó la vista al nuevo continente y a sus estilos literarios para la inspiración.

Las décadas de los sesenta y ochenta para los chinos son décadas de gigantescos cambios y gran confusión. Al acabar con la Gran Revolución Cultural los intelectuales recuperaron la libertad, incluida la de escribir. Por eso, desearon firmemente escapar del pasado pesado y crear algo nuevo. Sin embargo, se dieron cuenta de que debido a la larga influencia literaria de la Rusia Soviética y una prolongada costumbre de escribir conforme a la demanda ideológica, ya no sabían qué hacer y cómo hacerlo. En los años 80 con la Reforma y Apertura China se abrió otra vez al mundo económica y culturalmente de modo que los intelectuales empezaron a tomar, con mucha sorpresa, la literatura del mundo exterior como una nueva fuente de inspiración. Del contorno mundial fueron influidos por el realismo mágico.

De todos los escritores, el que dejó más influencia en China fue Gabriel García Márquez y su obra más conocida *Cien años de soledad*. Ese colombiano se destacó de sus homólogos en China en muchos sentidos debido a la situación de China mencionada anteriormente y fue precisamente en aquel entonces que él apareció, aunque no intencionalmente, en un momento oportuno en la vista de los chinos en 1982, poco después de la apertura China al obtener el Premio Nobel de Literatura y, posteriormente, *Cien años de soledad* llegó a los lectores chinos con una rapidez increíble y tuvo una repercusión

incomparable. Moyan, escritor chino que también ganó el Nobel confesó: “Cuando leí *Cien años de soledad*, lo que sentía yo era igual que lo del propio García Márquez en el momento en que él leyó *Metamorfosis* en París: ¡acaso se puede escribir una novela en esa forma!”.

Así los escritores chinos en la gran confusión vieron la luz de la innovación: la novela no se limita meramente a una autopresencia de la historia objetiva y se pueden notar claramente características temporales en la narración y un narrador con su propio recuerdo y sentimiento. Incluso el comienzo de la novela tuvo tal impacto que muchos lo imitaron. En *Sorgo rojo* de Moyan, al principio dice: “Era el día nueve de agosto según el calendario lunar en el año 1939. Mi padre, hijo de bandido que acababa de cumplir los catorce años, siguió a Yu Zhan’ao, el héroe legendario a emboscar los automóviles japoneses” (6). Y posteriormente en *Planicie de ciervo blanco*, al comienzo Chen Zhongshi escribió: “Bai Jiaxuan siempre lo consideraba su honor el casarse consecutivamente con 7 mujeres en su vida” (10). Hasta el punto que los inteligentes y graciosos lectores chinos dicen bromeando que muchos años después, frente a las obras que habían escrito, los autores chinos habían de recordar aquella tarde remota en que leyeron García Márquez.

Lo que ofreció este colombiano a sus homólogos chinos era mucho más que un comienzo extraordinario. En el proceso de innovación literaria, los intelectuales se encontraron ante una dilema vergonzoso: siendo hijos de campesinos que acababan de volver de varios años de duros trabajos en los lugares más lejanos [según políticas en aquella época], lo que conocían se limitaba a lugares perdidos en tierras olvidadas, historias de campesinos y sus vidas, nada que tuviera que ver con ciudades, que se consideraba generalmente tema central y núcleo del modernismo. Había, por supuesto, una gran angustia entre los intelectuales chinos que ya estaban preparados para aprovechar el Modernismo y para crear una nueva forma de narrar pero no podían escribir tranquilamente frente a tanta inadecuación. El triunfo de García Márquez y los escritores latinoamericanos ofrecieron una respuesta a esa situación desesperante: a pesar de que el modernismo es el fruto de la urbanización y

modernización, el ambiente rural no se contraponen con ese motivo. Es más, el realismo y modernismo pueden presentarse al mismo tiempo en una misma obra y así producir una historia aún más maravillosa. Por lo tanto, ya libres de la ansia que les torturaba, un grupo de escritores de la década de los ochenta conocidos como la escuela Búsqueda de Raíz, volvieron a la tierra, a la zona rural, a la tradición y a lo propio de este país para obtener inspiración. Lograron una nueva salida y una armonía entre las ideas de creación literaria y la realidad contemporánea gracias a la influencia de los escritores latinoamericanos representados por García Márquez, siendo él la fuerza principal de la narrativa contemporánea china.

Se puede decir que la escuela Búsqueda de Raíz está formada por un grupo de escritores influidos directamente por el realismo mágico a través de *Cien años de soledad* y entre ellos están los mejores novelistas chinos de hoy en día. Por lo tanto, en el presente trabajo elegimos los dos autores con más fama no solamente nacional, sino también universal. Uno es Moyan, que ganó el Premio Nobel de Literatura en 2014 y autor de *Sorgo rojo*, novela adaptada por el famoso director Zhang Yimou, además de la primera película china que obtuvo premios mundiales. El otro escritor es Yan Lianke quién obtuvo el Premio Franz Kafka en 2014 con la novela *Historia de Boom quiebra*.

MOYAN Y SU PUEBLO DONGBEI

Más del 90% de las historias escritas por Moyan tienen lugar en un espacio llamado Pueblo Dongbei, creado por el escritor basándose de su pueblo natal. Después de que Moyan ganara el Premio Nobel, en la vida real del reino literario del escritor sucedieron varios acontecimientos que parecían en sí mismos un cuento del realismo mágico. Las plantas frente a su residencia familiar fueron arrancadas totalmente por turistas fanáticos, sus seguidores alquilaban casas en su pueblo para obtener inspiración; al final, hasta los oficiales del pueblo

dijeron al padre de Moyan: “Él ya no es su propio hijo como la casa ya deja de ser exclusivamente suya” (Song 1).

En cierto modo, esas palabras ridículas de los oficiales tienen sentido porque una vez aparece en las obras, el pueblo ya se convierte en un lugar compartido por el escritor junto con sus lectores. El Pueblo Dongbei apareció ya en su primera novela *Perro blanco y columpio*, y luego el autor ya planteó establecer un completo reino literario de ese pueblo, lo teorizó en su trabajo fin de máster y luego lo plasmo en sus obras.

Ese pueblito se parece mucho a Macondo. Comparado con su versión colombiana, el Pueblo Dongbei no presenta un claro desarrollo a lo largo del tiempo porque la mayoría de las historias tienen lugar en la misma época. Pero no se trata de un lugar que permanece en el mismo estado, tiene diferentes colores en distintos libros. En *Sorgo Rojo* es rojo con los sorgos, el sol y la sangre. En *Rana*, la historia de una partera, es tan blanco como las sábanas del hospital, la decoración en el funeral tradicional china y la delicada firmeza de la mujer. Al final se convierte en una mezcla de amarillo, azul, negro, de todos los colores que le cansan a uno como la vida y la muerte que nos está agotando.

En Pueblo *Dongbei*, el chino, tan tímido como dice su seudónimo Moyan que significa silencio en castellano, se atrevió a escribir el cuerpo humano y la rebeldía de mujeres contra las estrictas doctrinas. En él se describe a una joven que tiene relación con un hombre que no es su marido solamente porque el que ella quiere es un héroe en vez de un leproso. Incluso se utilizan títulos como *Pechos grandes, caderas amplias*, lo que se trataba de un escándalo, aunque esto se refiere a una madre fértil que dio luz a múltiples niñas con el objeto de obtener un varón para la familia. En este pueblito por primera vez los chinos se dan cuenta de que la literatura no tiene la obligación de presentar exclusivamente lo bello, lo justo y lo correcto. Con la influencia de sus homólogos latinoamericanos, Moyan presentó una estética de fealdad. Según su propio creador, ese pueblito es el lugar “más bello y más feo, más santo y más sucio, con más héroes y más cabrones en ese mundo” (Moya, entrevista).

YAN LIANKE Y SU REALISMO DIVINO

Hijo de campesino y soldado, Yan Lianke tardó muchos años en llegar a ser un verdadero escritor y no publicó nada hasta cuando tenía ya 39 años, sin embargo rápidamente llamó la atención del mundo literario, especialmente fuera de su propio país. Los críticos le dieron el sobrenombre de “maestro del realismo ridículo” por el argumento hiperbólico, el fuerte carácter de humor negro y un notable complejo de utopía (Chen 1).

En su obra más conocida, *Historia de Boom quiebra*, Yan Lianke plantea una historia similar a la de *Cien años de soledad*. Boom quiebra es el pueblo del protagonista en esta novela: remoto, perdido en la Sierra *Lopa* que se convirtió gradualmente al cantón, después en una ciudad, después en metrópoli bajo el liderazgo de la familia Kong y, finalmente, desapareció completamente. Durante el proceso de enriquecimiento y crecimiento, en este pueblo aparece todo tipo de personajes ridículos y cosas que no tienen lógica. En la novela hay un fragmento muy interesante. Cuando el primogénito de la familia *Kong* se divorció, su hermano, *Kong Mingliang*, director del Cantón Boom quiebra en aquel entonces, dio a su excuñada diez papeles blancos con su firma, así que si algo le ocurría a esa mujer y ella necesitaba ayuda, bastaba con escribirlo en el papel, así todo el mundo se vería obligado a satisfacer su demanda, ya que ella contaba con la firma del director. Con el último papel, sus vecinos le rogaron a la mujer que escribiera que nevara y así poder obtener suficiente agua para los cereales. Lo hizo y se produjo una nevada. Lo que el autor quiere demostrar con eso es la gran fuerza del poder, simbolizado por el papel firmado. Con el poder se puede llegar a realizar cualquier cosa, incluso dar órdenes a la naturaleza .

Eso contradice al sentido común, no obstante no se puede decir que eso es puramente imaginación. Es por ello que la novela genera un sentimiento muy complicado porque no hay nada lógico, pero tampoco se puede decir que es totalmente imposible. Yan Lianke empezó a escribir de esta forma debido a la gran influencia de Gabriel García Márquez, sin embargo el

autor creó su propio estilo. En su libro *Mi realidad, mi doctrina* define esto diciendo que lo que escribe son acontecimientos que abandonan la lógica natural y visible. Por medio de historias semejantes los lectores no llegan a ver una vida cotidiana, lo único que pueden hacer es solamente sentirlo a través del espíritu, porque lo que escribe el autor es algo lejano a la vida real y normal. A eso el autor lo autodefine como *realismo divino* (Yan y Zhang 50).

A los chinos les gusta usar un concepto para expresar el mundo: *yinguo*, es decir, causa y efecto. Si nos servimos de este concepto, la relación entre la realidad y las obras realistas es causa efecto directo de las cosas. Por lo tanto, según los críticos, se puede analizar como causa efecto exterior, si es muy obvio y claro, o causa efecto completo porque se explica y se entiende fácilmente. En comparación, en el modernismo la mayoría sería semi causa efecto o incluso cero causa efecto. El realismo divino, según el autor, se queda en el medio. No rechaza la realidad pero el mismo realismo, en la opinión de Yan, no es la mejor forma de expresar la verdad y la actualidad, por consiguiente en vez de cosas reales y puras imaginaciones, él depende más del alma y espíritu que explora la relación interior entre la gente y la vida. Por lo tanto lo llama causa efecto interior. El autor usa mucho las fábulas, leyendas, sueños, fantasías, magias con el objetivo de cultivarlas en la tierra de la realidad. Lo que escribe él en su libro es una realidad creada por él mismo.

CONCLUSIÓN

La popularidad, la fama y la gran influencia del realismo mágico representado por Gabriel García Márquez no se tratan en ninguna forma de una casualidad. El escritor Ge Fei, señaló que China y Latinoamérica comparten una intimidad en dos aspectos: en primer lugar, el gozo de una rica tradición y, frente a la vida moderna del estilo occidental, ambas partes no dejan de prestar atención a su historia, su pasado y la herencia cultural de miles y miles años. En segundo lugar, que para mí es lo más importante, es que esas dos partes se encontraban, o todavía se encuentran, en la misma situación: en el proceso de modernización y

globalización, debido a que ambas llegaron tarde a la “fiesta” de la civilización occidental, por lo tanto no contamos con otro remedio de sobrepasar con mucho apremio varias etapas con el resultado de que haya muchas que no se desarrollen suficientemente (Gefei, entrevista). El realismo mágico les da a los escritores chinos fantásticas técnicas narrativas que les ayudan a enfrentarse a una realidad no menos complicada, rara y singular que la del nuevo continente en vez de escapar de ella.

Obras citadas

Bradbury, M. y Mcfalane, J. “*The Name and Nature of Modernism*” *Modernism 1890-1930*.

London: Penguin books, 1991.

Chen, Zhongshi. *Planicie de ciervo blanco*. Beijing: People’s Literature Publishing House,

1993.

Moyan. *Sorgo rojo*. Beijing: China Youth Press, 1987.

Yan, Lianke. *Historia de Boom-quiebra*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing

House, 2013.

Yan, Lianke y Zhang, Xuexin. *Mi realidad, mi doctrina: Diálogo con Yan Lianke*. Beijing:

China Remin University Press, 2011.

Materiales multimedias

Moyan. “Entrevista con Moyan”. Huang, Can. “Southern Weekly: Háblate, Moyan”. 13. 2012:

23-26.

Gefei. “También soy un filósofo semejante: Diálogo con Gefei”. Yu, Zhonghua. “Comentarios

de narrativas”. Jun. 2008: 45-48.

El reloj de cuco dice “NO”. La palabra desintegrada en la poesía de Alejandra Pizarnik

Alfonso Zuriaga del Castillo
Universidad de Urbino Carlo Bo

RESUMEN: Este estudio propone una visión global del proyecto literario de Alejandra Pizarnik: desde los diarios de una joven adolescente aspirante a novelista, a la poeta centrada en disolver la relación entre palabra y referente. Todo ello será introducido por la famosa controversia entre Giovanni Pascoli y Giacomo Leopardi, y por la influencia de Stéphane Mallarmé en la obra de Pizarnik.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, diarios, Mallarmé, Leopardi, Pascoli, Paul de Man, lenguaje, vacío, Borges, Steiner

ABSTRACT: This study proposes an overview of the evolution of Pizarnik's work, from her diaries written by a young teenager desiring to become a novelist, to her poetry through which she works to break the relationship between word and referent. The topic will be examined using the dispute between Giovanni Pascoli and Giacomo Leopardi, as well as the influence of Stéphane Mallarmé on Pizarnik's work.

Keywords: Alejandra Pizarnik, diaries, Mallarmé, Leopardi, Pascoli, Paul de Man, language, Borges, Steiner

Inmemorial y en este verso brilla,
Oro, sangre o marfil o tenebrosa
Como en sus manos, invisible rosa.

Jorge Luis Borges

En las inmediaciones de Urbino todo es campo, colinas y prados, y allí fue donde justamente Giovanni Pascoli creció y dio forma a sus primeros poemas de juventud. La aspiración del joven poeta era clara, clásica y resplandeciente: había que recuperar una dicción pura, una palabra que fuera capaz de unirse a su referente de manera paritaria y feliz.

Ingenuo pero oportuno, leyó a Giacomo Leopardi y criticó su uso retórico del lenguaje. En uno de los poemas del autor de Recanati, “Il sabato del villaggio”, puede leerse lo siguiente: “A la puesta del sol, la alegre niña / torna de la campiña / con su haz de yerba y el florido ramo / *en que lucen al par violeta y rosa*” (Leopardi 120, el énfasis es mío). Pascoli ataca a Leopardi por ser un poeta rupturista, portador de otro estilo literario, y sin embargo todavía apoyado en una retórica vacía:

¡Me hubiera gustado ver si ese ramillete de flores era exactamente «de rosas y violetas»! Rosas y violetas en el mismo ramillete campestre de una campesinita me parece que Leopardi no ha podido verlo. O de unas, violetas de marzo, o de otras, rosas de mayo, sí podía; pero verlas ambas a la vez en manos de la doncellita, eso el poeta no puede recordarlo. (Pascoli 1108, la traducción es mía)

La crítica muestra la frustración de Pascoli ante una dicción basada en tropos, imágenes y lugares comunes que la tradición poética italiana ha construido y mantenido durante siglos desligando así de la palabra su cosa referida. Pascoli nos advierte que el tipo de flores de ese ramillete en concreto poco importa, pues “sospecho que esas rosas y esas violetas no son más que un tropo, y no significan, aun estando especificadas, nada más que una cosa genérica: flores” (Pascoli 1111).

Esta polémica perfila el contraste entre la literatura tradicional italiana y una nueva necesidad de expresión que, en el caso de Pascoli, pretende remontarse a una poesía clásica y un lenguaje adámico, intención expresada a través de su particular pulsión botánica.

Frente a esta imperiosa necesidad de denotación, otro ramillete y otra rosa destacan por su acentuada influencia sobre la poesía moderna: aquella de Stéphane Mallarmé, quien no ya decide subrayar la falsedad trópica, sino reconocer en la palabra la imposibilidad estructural de nombrar otra cosa que no sea a sí misma. Leemos en *Cris de vers*: “Yo digo: ¡una flor!, y, fuera del olvido en que mi voz relega algún contorno, en tanto que otra cosa que

los cálices consabidos, musicalmente se eleva, idea incluso y suave, lo ausente de todo bouquet” (Mallarmé 85). A este bouquet o ramo, sobre el cual el poeta francés escribe prácticamente en el mismo periodo que su homólogo italiano, se le suma paralelamente la rosa presente en *L'après-midi d'une faune*: “¿Amé un sueño? / Montón de antigua noche, se termina mi duda / En mucho sutil ramo, que, siendo de verdad / Los propios bosques, prueba, por desgracia, / Cuán solo me ofrecía / como triunfo la falta de rosas ideal” (Mallarmé 99).

Pascoli y Mallarmé parecen destapar el tarro de las esencias del modernismo: se percibe una profunda inquietud acerca de la propia palabra poética, y se toma una resolución que debe llevarse hasta las últimas consecuencias. Desde la humilde y auténtica necesidad de un lenguaje neoclásico, instrumental y brillante, hasta el vaciamiento semántico de la palabra que, como explica Steiner, “it makes of language a lie” (Steiner 108). Y es que, según el propio crítico americano, si seguimos el dictado mallarmeano “the Word *rose* has neither stem nor leaf nor thorn. It is neither pink nor red nor yellow. It exudes no odour. It is, *per se*, a wholly arbitrary phonetic marker, an empty sign” (108). En conclusión (y oposición a Pascoli), “to use the word *rose* as if it was, in any way, like what we conceive to be some botanical phenomenon [...] is to abuse and demean it” (109).

Que Mallarmé haya sido una influencia reconocible en la poesía de Alejandra Pizarnik es algo ya sabido; que Pascoli lo fuera, algo descartado. Y sin embargo la relación que propone la poeta argentina con el lenguaje a lo largo de toda su producción literaria la ubica de lleno en una al principio frustrante, luego prolífica exploración del alejamiento entre palabra y cosa. Pizarnik despliega en sus inicios literarios, a través de sus *Diarios*, una necesidad de afirmar lo que, al principio de su “Golem”, plantea Jorge Luis Borges: “Si (como afirma el griego en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*” (171). Una necesidad genitiva protagoniza sus primeros escritos en prosa, desde los años de adolescencia de Pizarnik. Nos transmite su intención original de convertirse en novelista, y en cómo, ya desde el principio,

la escritura se le resiste, resbalando su lenguaje desde una plena significación hacia un deje de código hueco, de traición hacia lo narrado o descrito y hacia sí misma:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. Así, ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. (Pizarnik *Diarios* 225)

La poesía no es ella quien la escribe, de ahí que busque un molde literario en el que poder afirmarse, evitando así la dispersión, el trance y la ausencia de sí misma en su literatura, huyendo de lo que tan acertadamente describe Samuel Beckett, usando ya un tiempo verbal muy diferente al que reina en los escritos adolescentes (que sin embargo se prolongan hasta el mismo día del suicidio) de Pizarnik: “Absent, always. It all happened without me. I don't know what's happened.” (Beckett 83). El dilema central de Pizarnik, aquel localizable a lo largo de toda su obra, lo expresa en 1955, teniendo todavía menos de 20 años, cuando escribe en su diario: “Acá ya sería cuestión de resolverse, de elegir: de captar el mundo o rechazarlo”. (Pizarnik, *Diarios* 30). Y de su “sed balzaquiana” (333) jamás satisfecha, al autodiagnóstico poco posterior: “El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] Todo tiene un nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera.” (286).

La incapacidad de apropiarse del lenguaje tiene una consecuencia aún más particular, de la que Paul de Man se encargó en *The Rhetoric of Romanticism*: la volatilidad del lenguaje

en su primigenia responsabilidad deíctica alcanza a la categoría autor, quien, al explorar esos derroteros, pierde su propia presencia y deja de *ser*. Un proceso de “de-Facement” que despoja, como a la palabra de su cosa, al autor de su identidad, ya convertida en tropo.

Tras esta introducción, es el momento de afrontar siquiera brevemente los aspectos principales de la poesía de Pizarnik que se relacionan con todo lo comentado hasta ahora. Se intentará explicar a través de breves muestras poéticas cómo la poeta argentina crea un mundo poético cerrado en sí mismo a través de un uso, abuso y concluyente destrucción del lenguaje poético empleado.

En primer lugar, se localiza un cierto paralelismo entre la prosa diarística y la poesía si tenemos en cuenta algunas figuras que explican la ruptura entre lenguaje y referente, autora y voz poética. Del famoso primer verso de *El árbol de Diana*, “he dado el salto de mí al alba” (Pizarnik, *Poesía* 103), al empleo recurrente de imágenes clásicamente relacionadas con el lenguaje. A modo de ejemplo, el jardín adámico en un estado ruinoso: “visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas” (253), donde su cuerpo (novelista frustrada, probablemente) yace allí abandonado: “Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. [...] No sé los nombres. [...] ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda” (247); y frente a ello, el bosque en el que mora, sombrío, sin posible catalogación botánica, sin luz u orden que lo estructure: “he sido la ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos // para decir la palabra inocente” (171). De la misma manera, el contraste día / noche aparece con una frecuencia muy alta aportando un valor prácticamente idéntico.

En segundo lugar, destaca, frente a la ya citada aspiración balzaquiana, una poesía extremadamente carente de narratividad. La brevedad es una de sus características principales. No hay tanto un interés por ignorar la narración como por rechazarla explícitamente. Uno de los poemas breves más célebres es “Reloj”: “Dama pequeñísima / moradora en el corazón de un pájaro / sale al alba a pronunciar una sílaba / NO” (183).

Habida cuenta del título, el pájaro y el movimiento de la dama podemos imaginarnos un reloj de cuco en cuyo interior se encuentra la dama que enuncia simplemente una sílaba negativa. Cualquier otra palabra abriría algún camino, pero la brusquedad de la imagen nos hace deducir que solo una negación se nos ofrece, y quien nos la brinda sale y se esconde inmediatamente después.

Tercero, Pizarnik juega frecuentemente con elementos gramaticales en sus poemas para conseguir efectos parecidos. Hay una especial insistencia en el uso de prefijos. Así, en “Extracción de la piedra de locura”, poema ya citado en relación al contraste jardín / bosque, leemos: “Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas” (253). Dislocaciones del sujeto y juegos morfológicos sirven para crear dos planos, la voz poética y el cuerpo a ella ahora ajeno. Más significativo resulta “Solamente”, un poema anterior a 1956: “ya comprendo la verdad / / estalla en mis deseos / / y en mis desdichas / en mis desencuentros / en mis desequilibrios / en mis delirios / / ya comprendo la verdad / / ahora / a buscar la vida” (56). Aquí el prefijo negativo des- cumple una función determinante y sirve como ejemplificación de desintegración de la palabra clave de este poema, en este caso, de *deseos*. La verdad que inicialmente estalla en esos deseos, estalla también en una serie de palabras precedidas del prefijo negativo, salvo, quizás, delirio, puesto que “de” en ese caso indica alejamiento (etimológicamente la palabra significa alejarse del surco de arado). En todo caso, el efecto del poema consigue que, tras la lectura, no solamente se transmita la sensación de que esa verdad estalla en la propia negatividad, en el sufijo que, al colocarlo antes del lexema, lo niegue; también consigue romper el lexema “deseos”, convirtiendo ese “des” también en prefijo intuitivo. Etimológicamente, la palabra deseo proviene de *desídium*, ociosidad, deseo, libido, a su vez de *desiderare*, echar de menos, echar en falta, anhelar. De *desiderare* puede

pasarse a su vez al prefijo negativo de- más *sidus, sideris*, en oposición a *considerare*, mirar los astros, contemplar. Así pues, *desiderare* puede también interpretarse como dejar de contemplar, dejar de ver.

Pese a que la historia etimológica de la palabra *deseo* pueda ser (remotamente) asociada al prefijo des-, lo cierto es que el poema de Pizarnik consigue, a partir de una palabra sin morfemas derivativos, la desintegración del lexema *deseo* a través de la reiteración de prefijos negativos.

En último lugar, y como ya se ha ido intuyendo a través de los poemas citados, es notable la presencia de palabras especialmente usadas en poesías, con gran amplitud metafórica y desgaste connotativo. Son los términos que César Aira denomina “palabras nobles”, y que inundan la poesía de Pizarnik (Aira 102). Ejemplos realmente frecuentes son *sol, jaula, deseo, luz, sangre, ángel, pájaro, noche, muerte...* Habida cuenta de la brevedad de buena parte de las poesías de Pizarnik y de la superabundancia de esos términos, su valor referencial tiende a disolverse. Se procede en sentido inverso al de la novela: si allí hay un número casi infinito de palabras que apuntan hacia un único sentido, aquí hay un número reducidísimo de términos que apuntan a infinitos sentidos. La elección léxica de estos términos muestra la intención de utilizar palabras de tradición poética, amplias, típicas pero también, o quizá por ello, flexibles en su capacidad referencial. Se pregunta al respecto Aira: “En fin, como el stock es limitado, la poeta se obliga a la combinatoria de una cantidad limitada de términos. Y la combinatoria actúa sobre el horizonte de su agotamiento. ¿Cuántas “tiradas” distintas pueden salir, del puñado de figuras disponibles, albas, niñas, noches, muertes, espejos, etc?” (39). Quizá ese agotamiento es la clave para entender un poema como, y subráyese este título, “Nada”: “El viento muere en mi herida. / La noche mendiga mi sangre” (86). Viento, muere, herida, noche y sangre son palabras denominadas nobles, columnas sobre las que sustentar un poema que sin embargo se agota, puesto que estas palabras, tan frecuentemente usadas y combinadas, acaban por secarse, desintegrarse, flotar

sin saber a qué sentido apuntar, hasta poder combinarse de manera diferente sin que cambie el significado del poema, que, al fin y al cabo, su propio título explicita perfectamente.

Toda la obra de Alejandra Pizarnik apunta, en definitiva, a un canto vacío en apariencia, un canto que a Giovanni Pascoli probablemente aterraría, cercano en su esencia a las maneras de Mallarmé, que Sartre describe de la siguiente manera: “He aquí, por consiguiente, el tema buscado: bajo la mirada reflexiva, el No se transforma en Sí. Impotente para cantar, cantará su impotencia” (Sartre 121).

Obras citadas

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editura, 1998.

Beckett, Samuel. *Endgame*. New York: Grove/Atlantic, 1957.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1967.

Leopardi, Giacomo. *Canti*. Milán: Bur, 1999.

Mallarmé, Stéphane. *Poesías*. Madrid: Hiperión, 2003.

Pascoli, Giovanni. *Poesie e prose scelte* (tomo 1). Milán: Mondadori, 1999.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.

Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2005.

Sartre, Jean Paul. *Mallarmé: La lucidez y su cara de sombra*. Madrid: Arena Libros, 2008.

Steiner, George. *Real presences: is there anything in what we say?* London: Faber and Faber, 1989.