

ACTAS ELECTRÓNICAS
DEL SEGUNDO Y TERCER SIMPOSIO DE ESPAÑOL
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS
(2011, 2012)



Tres poetas en Nueva York: la cartografía vertical de las palabras

Celia de Aldama Ordóñez

Orgía, utopía, desolación, revolución y dicción: leer y conocer a Luis Britto

José Ángel De León González

Estructura y trauma en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La ciudad y los perros* de Mario

Vargas Llosa

Cari Holliday

La vaca manchada como alegoría del pecado en *Purgatorio*, de Raúl Zurita.

Sonia López Baena

***Viaje a la luna* de Federico García Lorca: estructura cinematográfica y simbología poética**

Julio Provencio

Lo neofantástico en el cuento: Cortázar y Krzyzanowski

Rosa de Viña Carmona

Relaciones entre realidad y ficción

Alfonso Zuriaga del Castillo

Tres poetas en Nueva York: la cartografía vertical de las palabras

Celia de Aldama Ordóñez

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: A partir de distintos exponentes de la poesía hispanoamericana, el presente trabajo se ocupará de reconstruir la genealogía de la imagen literaria de Nueva York, para bosquejar las principales etapas que atañen a su constitución y evolución como objeto poético durante la primera mitad del siglo XX. Con el propósito de señalar la naturaleza inestable de la realidad urbana, mudable en función de la voz de sus relatores, se analizarán los respectivos diálogos que poetas como José Martí, Carlos Oquendo de Amat y Pablo Neruda entablan con la ciudad norteamericana.

Palabras clave: Nueva York, Hispanoamérica, poesía urbana, Modernismo, Vanguardia.

ABSTRACT: Taking different exponents of Latin American poetry as a starting point, this paper will try to reconstruct the genealogy of the literary image of New York City to understand the main stages regarding its constitution and evolution as a poetic object throughout the 20th Century. To demonstrate the unstable nature of the urban reality, changing with the voice of each of its narrators, we will deeply examine the dialogue that three poets as José Martí, Carlos Oquendo de Amat and Pablo Neruda establish with the North American city.

Keywords: New York, Spanish American, urban poetry, Modernism, Avant-garde.

El descubrimiento de la Ciudad por el ojo del poeta y el ágape de formas ciudadanas que este devora en su proceso creativo van a auspiciar, ya desde finales del siglo XIX, la conversión del espacio urbano en ineludible *topos* literario. Entre las geografías metropolitanas, sea reales sea fantaseadas, que irrumpen en el campo literario hispanoamericano a lo largo del Novecientos, Nueva York destaca por el notable espesor de su semantismo. La antojadiza itinerancia de Manhattan y el diálogo que con ella establecen los autores americanos desde el sur

del continente rebosa en significaciones culturales que irradian, en su percepción global, las que Raymond Williams ha bautizado como “estructuras de sentimiento”.¹

Con la intención de remendar la cadena de mutaciones que afectan al retrato de la ciudad, sometida al juicio ético y estético de distintas ópticas y épocas, abriremos nuestro análisis con el surgimiento del mito literario para, a continuación, esbozar las etapas de su mudable presencia en el universo poético del continente en la primera mitad del siglo XX. Esta exploración a través de las capas arqueológicas que subyacen a la imagen neoyorkina nos descubrirá la complejidad semiótica de un espacio, cuya vacilante identidad termina quebrada ante la multitud de símbolos y significantes que la sustentan. Dadas las sustanciales alteraciones que ha sufrido la ciudad de Nueva York en su trayectoria como objeto textual y, como medio de sistematizar el trabajo, partiremos de la siguiente distinción formulada por Dionisio Cañas, para el que “la presencia literaria de Nueva York está relacionada con tres periodos de nuestra poesía: el Modernismo hispánico, la Vanguardia y final de la Modernidad y Posmodernidad” (145).

EL VAGIDO DEL MITO: NUEVA YORK EN LA POESÍA MODERNISTA

A finales del siglo XIX, el escenario neoyorquino irrumpe con fuerza arrolladora en el imaginario artístico tanto europeo como americano hasta desplazar a una posición secundaria a las grandes capitales de Londres y París. Entre los primeros autores que asumen el espacio de Nueva York como epicentro de su labor intelectual, resulta indispensable la voz de Walt Whitman, cuyo poemario *Hojas de Hierba* (1855) es el principal responsable de su mitificación e incorporación al discurso poético occidental (Cañas 35). En cambio, por lo que respecta a los

¹ Dada la imposibilidad de reconducir el proceso de construcción socio-cultural a formas fijas del pasado pero tampoco a la subjetividad presente de cada individuo, Williams propone el concepto de estructura del sentimiento como un entrelazarse entre ambas dimensiones para aproximarse a las ideas interiorizadas de la sociedad, que aunque aparentemente imperceptibles, están enérgicamente presentes. De ahí el carácter híbrido del concepto que es, al mismo tiempo, experiencia social y experiencia íntima e individual. La naturaleza lábil y pulsional de su concepto crítico, estructura del sentir, denota un acercamiento al objeto de estudio no tan metodológico como intuitivo y suele identificarse con el tono o el latido colectivo de una época.

antecedentes hispanoamericanos que retratan la capital a través de su labor poética, es obligada la mención de otros célebres autores como José Martí y Rubén Darío.

Distintos críticos han señalado la íntima vinculación entre el pensamiento del cubano y su residencia en Manhattan entre los años 1880 y 1895. Si atendemos a los poemas y crónicas periodísticas que Martí escribe desde el exilio en Nueva York hallamos la construcción de una imagen ambivalente de la megalópolis que, si bien por una parte exhibe con orgullo el progreso ilimitado de su economía industrial, por otra, se convierte en una espacialidad asfixiante de opresión y presidio. A continuación, a través de algunos textos poéticos, intentaremos entender el impacto que tiene la gran ciudad sobre la escritura martiana, que parece sucumbir a la contradictoria fascinación que sintió el fin de siglo por el vertiginoso desarrollo de las realidades urbanas. En primer lugar, nos referiremos al poemario titulado *Versos Libres* (1882), que R. González Echevarría califica como el inaugurador de la poesía contemporánea de la ciudad. En el texto, la urbe arruina la palabra del poeta y la herida de la experiencia citadina se imprime en su escritura, expresando el duelo de una sensibilidad agredida:

Cuando va a la ciudad, mi Poesía
Me vuelve herida toda, el ojo seco
Y como de enajenado, las mejillas
Como hundidas, de asombro: los dos labios
Gruesos, blandos, manchados; una que otra
Luta de cieno-en ambas manos puras
Y el corazón, por bajo el pecho roto
Como un cesto de ortigas encendido (Martí 108).

En la colección *Flores del destierro* (1878-1895) se dibuja la metrópolis neoyorkina como un espacio abarrotado de cuerpos que circulan atropelladamente, arrastrados, maltrechos e insanos. Como ejemplo, tomaremos uno de los poemas en el que se testimonia la contradictoria reacción del yo lírico ante un espacio urbano que aniquila el arrebató poético a la par que lo alimenta, que corrompe el espíritu al mismo tiempo que lo seduce y embelesa:

Envilece, devora, enferma, embriaga
La vida de ciudad: se come el ruido,
Como un corcel la yerba, la poesía.
Estréchense en las casas la apretada

Gente, como un cadáver en su nicho:
Y con penoso paso por las calles
Pardas, se arrastran hombres y mujeres
Tal como sobre el fango los insectos,
Secos, airados, pálidos, canijos (Martí 127).

La ciudad asume la corporalidad estrecha de un osario y aparece asociada a la condición de exiliado del poeta, que nos muestra un estado existencial de derrumbe interior; la urbe representa el lugar forzoso de su destierro, espacio, por ende, de irreductible soledad y lejanía. Sin embargo, a pesar de tales reticencias, la ciudad se configura como lugar embaucador que excita al poeta con su imponente cuerpo de tentaciones:

¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! ¡De que este vino
Tósigo sea, y en mis venas luego
Cual duende vengador los dientes clave! (Martí 95).

En este sentido, la poesía martiana establece una relación metonímica y paralela entre la ciudad y los Estados Unidos y, así como la urbe acumula amenazas para la integridad del poeta, que siente la seducción de sus artificiosas maravillas, el conjunto de la nación, con su política expansionista e infinita propaganda, tienta con sus productos a las jóvenes naciones hispanoamericanas.

De manera similar, el célebre poeta modernista Rubén Darío expondrá su contradictorio sentir frente a la otra América, la América anglosajona de la que condena las pretensiones de expansión y dominio territorial. En su famoso poemario *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), escrito tras el “Desastre del 98”, muestra su inquietud por el futuro incierto y fatídico de los pueblos hispánicos, de cuyos valores de honor e hidalguía se siente heredero. Poeta comprometido con el futuro de la raza india y española rechaza el *modus operandi* de los norteamericanos, a los que, en su conocido ensayo “El triunfo de Calibán”, describirá como “colorados, pesados, groseros, que van por sus calles empujándose y rozándose a la casa del dólar. El ideal de estos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica” (145).

Por lo que respecta a Nueva York, señala Cañas, la ciudad no suscita el entusiasmo del poeta nicaragüense, debido a su “sensibilidad parisiense” y su “sentimiento netamente hispanoamericano” (159). La “isla de hierro”, tal y como denomina Darío a Manhattan en su escrito sobre Poe, es retratada como espacio infame gobernado por la materia, una tierra sin espíritu atiborrada de inversores y consumistas. En el mismo ensayo, Nueva York aparece como “la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque” (*Los raros* 217). Es la América del dólar, la América presidida por Roosevelt, “futuro invasor de la América ingenua” (*Azul* 469). Sin embargo, es en su poema “La gran cosmópolis”, escrito desde el hotel Waldorf Astoria en 1914, donde se reflejan con mayor atino la farsa y barbarie que condenan a su población:

Casas de cincuenta pisos,
servidumbre de color,
millones de circuncisos,
máquinas, diarios, avisos
y ¡dolor, dolor, dolor!
Estos son los hombre fuertes
que vierten áureas corrientes
y multiplican simientes
por su ciclópeo fragor,
y tras la Quinta Avenida
la Miseria está vestida
con ¡dolor, dolor, dolor...! (*Azul. Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza* 124).

NUEVA YORK Y LA VANGUARDIA: EL RELATO DE UNA CONTROVERTIDA ACOGIDA

En 1913 y al llegar a Manhattan, el pintor de origen hispano-cubano Francis Picabia proclama: “Nueva York es la ciudad cubista, la ciudad futurista. Su arquitectura, su vida y su espíritu expresan el sentimiento moderno” (Cañas 35). Asimismo, Juan Ramón Jiménez, en su *Diario de un recién casado*, publicado en 1916, nos ofrece un lúcido retrato del estrépito de la metrópolis americana, cuyo escenario se ve invadido por el frenesí tecnológico y la sobreproducción industrial. Sus calles y gentes, además, encontrarán una magistral elaboración en la conocida

obra lorquiana *Poeta en Nueva York* (1929-1930), donde surrealismo y compromiso social dialogan en íntima complicidad.

La óptima recepción artística de la ciudad neoyorkina durante las primeras décadas del siglo XX es entendible cuando se considera alguno de sus atributos más sobresalientes, como pueden ser el carácter transgresor de su arquitectura, su volátil y arriesgada fisionomía o el implacable potencial tecnológico de su maquinaria; todos ellos encajan a la perfección con las máximas éticas y estéticas de los movimientos vanguardistas en auge a principios de la pasada centuria. Estas concordancias hacían posible prever el viraje representacional de Nueva York, que se instaura como capital mundial de la vanguardia (Cañas 40) y se yergue como referente textual indispensable para distintos artistas y pensadores que reconocen en ella el signo de una prometedora modernidad.

Sin embargo, Manhattan, a pesar de su incuestionable popularidad, también generará reacciones de rechazo debido a una biología compleja e inestable. Mientras que poetas como el mexicano José Juan Tablada otorgan a su presencia estética las virtudes de una poderosa musa espiritual, otros autores como Alberti o Lorca la describen como el símbolo ruinoso de un mundo desesperado, donde “la aurora llega y nadie la recibe en su boca porque allí no hay mañana ni esperanza posible” (Lorca 50). Un conocido ejemplo de tal ambivalencia en la apreciación de la ciudad norteamericana es la declaración que hace sobre la misma, en plena época de Vanguardia, el maestro francés Le Corbusier al definirla como una “hermosa catástrofe, emocionante y conmovedora, que hiere nuestra sensación de felicidad” (40). Se acerca a la estética de lo sublime en la que, según Lyotard, “el arte moderno encuentra su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas” (20).

A continuación, intentaremos resolver algunos interrogantes acerca de la representatividad de la ciudad en el terreno de la poesía vanguardista para desvelar el tipo de acogida que tiene la urbe neoyorquina en el terreno hispanoamericano y la forma que adopta la escritura de la misma. Para ello, nos detendremos en la obra *5 metros de poemas* (1927),

publicada por el escritor peruano Carlos Oquendo de Amat. Desde un punto de vista material, el libro se construye como una larga hoja desplegable en forma de acordeón, con la que se logra conferir movilidad a la letra, materia que, a priori, resulta inamovible. Los poemas, con sus ritmos novedosos y movedizas arquitecturas, imposibilitan cualquier intento de lectura convencional e imponen un híbrido de lenguajes, donde imagen y palabra se retroalimentan en su difusa y parcial significación. El texto “Nueva York”, incluido en su poemario, se forja a partir de una espacialidad caótica e insólita que desbarata irracionalmente la infraestructura estrófica del poema. De manera paralela, los rascacielos neoyorquinos, que constituyen el referente extra-textual de la escritura, desafían, con su verticalidad incontrolada, las leyes de la gravitación universal. Oquendo, seducido por el rigor geométrico de las edificaciones, alucinado ante infinitas rectas ascendentes y paralizado frente a sus aventuradas alturas, intenta reproducir, en papel, el diseño físico de la urbe. Para ello, proyecta una dilatada distribución de los grafemas que, al invadir todo el espacio tipográfico, alberga una clara finalidad visual, esto es, que el poema sea observado, contemplado como una cartografía urbana real. Finalmente, añadiremos que la imagen literaria de Nueva York, más allá de su constitución como un símbolo indiscutible de la provocación, la iconoclastia y la irreverencia experimental vanguardista, no se desvincula, en el poema elegido, del compromiso político, la crítica ideológica y la preocupación social:

	HE SA LI DO
	RE PE TI DO
Los árboles pronto romperán sus amarras	POR 25
VENTANAS	
y son ramos de flores todos los policías	
	debajo del
tapete hay barcos	
CONEY ISLAND	WALL STREET
española	No cantes

La lluvia es una moneda de afeitar La brisa dobla los tallos que saldrá
George
de los artistas de Paramount Walsh dentro
de la chimenea

(Oquendo de Amat 34).

CONTRAOFENSIVA LATINOAMERICANA: LA HECATOMBE DEL MITO

Aunque hemos seguido la subdivisión cronológica propuesta por Cañas y analizado las aportaciones de poetas tanto modernistas como vanguardistas, nos detendremos también en un tercer momento que consideramos imprescindible para la consolidación del inconstante imaginario neoyorquino, el de la poesía política de los convulsos años sesenta.

Por ello, y como último punto, nos deslizaremos a mediados de los años cincuenta, donde nos encontramos con un intervencionismo abrumador del mundo anglosajón en las realidades nacionales de América Latina. A lo largo del siglo XX, serán rutinarias las interferencias de los Estados Unidos en las políticas hispanoamericanas, las incursiones militares, la proliferación de enclaves mineros y petrolíferos de compañías multinacionales, la feroz explotación de la naturaleza y la invasión aplastante de productos extranjeros (Binns 123). Por otra parte, la Revolución Cubana, que supone un duro golpe a los intereses imperialistas norteamericanos, generará un nuevo ambiente de entusiasmo y confianza que estimulará la ideologización del campo literario. Los intelectuales se contagian las ideas y voluntades de cambio social, proliferan los proyectos de liberación y la “ciudad letrada” acoge y se nutre de lo político. En este contexto, resulta de extremo interés el proceso de aniquilación del mito neoyorquino, que se ve despojado de sus ambiguos matices hasta convertirse en expresión brutal del imperialismo yankee e icono mundial del monstruo capitalista. Así, en el siguiente texto, el poeta chileno Pablo Neruda desenmascara las apariencias relucientes de un espacio urbano construido a través de infames políticas esclavistas. Para ello, establece una vinculación de

directa causalidad entre sendos territorios, la América dominante frente a la dominada, evidenciando, de ese modo, la tiránica dialéctica que la primera impone sobre la segunda y demostrando la perversa relación que media entre ambas. El poeta alude al saqueo, al régimen neocolonial, al comercio parasitario que se mantiene entre las dos zonas continentales, donde una se sobrealimenta a costa de la extrema miseria de la otra. Nueva York, en su más carnal fisicidad, se nos presenta como el indigno producto de un expolio, una ciudad construida con materiales ajenos, procedentes de una tierra que las grandes compañías como la Standar Oil Company, la Anaconda Cooper Mining Co. o la United Fruit Co. se han encargado de explotar:

Si Nueva York reluce como el oro
y hay edificios con quinientos bares,
aquí dejaré escrito que se hicieron
con el sudor de los cañaverales (...)
Y cuando a cinco mil metros de altura
van los chilenos escupiendo sangre
para mandar el cobre a Nueva York,
los bolivianos se desploman de hambre
arañando las cuevas del estaño,
rompiendo las paredes de los Andes,
y el Orinoco desde sus raíces
en el lodo desgrana sus diamantes.(...)
El azúcar levanta las paredes,
el nitrato de Chile las ciudades,
el café del Brasil compra las camas,
el Paraguay les da Universidades (Neruda 107).

Neruda se dedica a desmontar las piezas que levantan la ciudad de Nueva York, la abre en canal para exhibir la podredumbre de un cuerpo tan corrompido como ostentoso y señalar el avieso funcionamiento de sus vigorosas articulaciones. El poeta desciende a través de la piel de cemento con el propósito de desgajar su esqueleto, pasar del mito al hueso y arrojar a la vista todo aquello que permanece soterrado, escondido. La mirada distópica del poeta, que reprueba la cleptomanía de la ciudad, coincide con la reflexión de Herbert Marcuse sobre la sociedad unidimensional donde:

A la destrucción desmesurada del Vietnam, del hombre y de la naturaleza, del hábitat y de la nutrición, corresponden el despilfarro lucrativo de las materias

primas, de los materiales y fuerzas de trabajo, la polución, igualmente lucrativa, de la atmósfera y del agua en la rica metrópolis del capitalismo (8).

PALABRAS DE CIERRE

Como colofón de este acercamiento a la imagen literaria de la ciudad neoyorkina, resulta pertinente recuperar la diferencia que Raymond Williams establece entre el tiempo estancado del espacio rural y el delirante frenesí de los dominios urbanos que, asociados a los cambios impuestos por el “progreso”, permanecen en un estado de perpetua metamorfosis (367). De modo que la Ciudad, sísmica por naturaleza, impide la posibilidad de una exégesis única y perenne y termina por asumir, tal y como defiende Roland Barthes, su condición de ficción, de discurso, de escritura.

Obras Citadas

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

Binns, Niall. “La cultura anglosajona en la poesía chilena del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999): 123-139.

Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.

Darío, Rubén. *Azul. Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.

---. “El triunfo de Calibán”. *Retratos y figuras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.

---. *Los raros*. Madrid: Espasa-Calpe, cop.1952.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Editorial Planeta- De Agostini S.A., 1985.

Martí, José. *Poesía*. Miami: Editorial Martiana, 1978.

---. *Versos sencillos; Versos libres; Ismaelillo, otros versos*. París: Excélsior, 1930.

Neruda, Pablo. *Antología poética*. Barcelona: Editorial Óptima, 2001.

Le Corbusier. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.

Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

Lyotard, J.F. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.

Oquendo de Amat, Carlos. *5 metros de poemas*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú,
2002.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Orgía, utopía, desolación, revolución y dicción: leer y conocer a Luis Britto¹

José Ángel De León González

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Introducción y propuesta de lectura para uno de los más destacados intelectuales venezolanos del postboom, apenas sí publicado y menos conocido en España. Eminente en narrativa y teatro, su producción artística merece especial reconocimiento en el horizonte de la narrativa breve e hiperbreve latinoamericana contemporánea –habiendo sido considerado (Menton 663), por su papel rector en los setenta, como el creador del nuevo “tono” del cuento hispanoamericano–, manteniéndose hasta sus últimas publicaciones fiel a una poética original que se remonta a sus primeras producciones de éxito: *Rajatabla* (1970) en prosa y *Venezuela tuya* (1971) en teatro. Un proyecto sostenido en la aprovechada contradicción entre la estética nihilista del posmodernismo y la apuesta con el lector por un cambio revolucionario de la realidad, es decir, una propuesta de la modernidad. A estas primeras obras es que nos remitiremos para descubrir claves para leer al erudito pensador que alguna vez se ganó el apodo de “Librito” García.

Palabras clave: Luis Britto, literatura venezolana contemporánea, posmodernismo, microrrelato, postboom.

ABSTRACT: Introduction and reading proposal for one of Venezuela’s most prominent intellectuals after the Latin American Boom, yet barely published or known in Spain. Outstanding in narrative and theater, his artistic production deserves especial recognition within the realm of contemporary *flash fiction* –having being considered for his guiding role during the 70s as the “tone” of Spanish American short stories (Menton, *Cuento*: 663)–, remaining faithful to his original poetics since his first successful works: *Rajatabla* (1970) in prose, and *Venezuela tuya* (1971) in theatre. A project standing on a profitable contradiction between the nihilistic

aesthetics of Postmodernism, and a bet, together with the reader, for a revolutionary change in reality, that is: a proposal of Modernity. We will refer to these first works to discover the keys for reading the erudite thinker, who once got the nickname “Librito” García.

Keywords: Luis Britto, Contemporary Venezuelan Literature, Postmodernism, Flash Fiction, Post-Latin American Boom.

INTRODUCCIÓN

“Una utopía tiene de bello y de frágil [el ser] un intento de operar una transformación radical de la sociedad, pero realizado desde la superestructura. Ahí está su belleza y su patetismo.” (Britto “Utopía”) Esto dijo Luis Britto García, escritor venezolano para quien la literatura es pura utopía y para quien no hay mejor metáfora para expresarlas que la sugestiva metáfora de las *orgías*: “¿A quiénes se debe invitar a una orgía? –se pregunta en una ocasión– Ante todo, a los insatisfechos. [...] Las puertas de la orgía están asimismo abiertas para los imaginativos.” (Britto, *Orgía* 9) En una conjunción de placer lector y voluntad subversiva y liberadoraⁱⁱ, Luis Britto nos invita siempre a leerlo. Pero no es sencillo. El investigador que quiere estudiarlo (o, simplemente, el lector que quiere leerlo) tiene noticia de un exceso de materiales, que, a la vez, son prácticamente inaccesibles por la lejanía o por estar diseminadosⁱⁱⁱ. En Venezuela se le conocen más de sesenta libros, entre cuentos breves y brevísimos, novela, teatro, ensayo, cine y televisión, ilustraciones e, incluso historia de la piratería; él mismo acaba anunciándose en su blog como un “explorador submarino”, un pirata moderno.^{iv} A España, sin embargo, de todo esto apenas sí han llegado *Rajatabla* en los 1980 (Barcelona: Editorial Laia, 1987) y *Anda-Nada* en 2004 (Barcelona: Thule Ediciones). Muchísimo es lo que se encuentra en internet, pero apenas nada literario; el compromiso político, el lado utópico de su orgía, lo lleva a colaborar asiduamente en montones de publicaciones digitales, pero más señalando problemas que regalándonos sus creaciones.

Reconocido por Venezuela y América Latina como uno de sus más importantes intelectuales^v, solo es en el ámbito académico del estado español (y, allí, también de forma muy accidental) donde se escucha su nombre y, acaso, su palabra; no es extraño si se compara con la presencia de la literatura venezolana en general. Se hace necesaria, pues, una tarea de divulgación. Aquí intentamos una modesta colaboración al estudio de los comienzos de su proyecto literario; trazaremos el camino que va desde *Rajatabla*, primer libro celebrado, pasando por *Venezuela tuya*, primer y exitoso paso por el teatro, hasta llegar a la novela *Abrapalabra*, cuyas propuestas –aquí de forma acabada– se encontraban ya en germen en los susodichos libros. La idea que constituye el motor de nuestra investigación actual es constatar la existencia de un estilo y unas propuestas constantes en esta tríada genérica inicial (relato, teatro y novela) que sobrevivirían en el peregrinaje artístico de Britto García.

Para ello, intentemos un cuaderno de bitácora de filibustero para navegar hacia esa joya poliédrica y orgiástica que es la producción de Luis Britto, guiándonos siempre por la misma Cruz del Sur: entender que la finalidad de sus labores está en el compromiso, a muchos niveles y siempre revolucionario, plural y liberador. El talante pirático y utópico de Luis Britto tiene mucho que ofrecernos, y lo mejor en forma literaria. Soltemos amarras en medio de la relativa falta de bibliografía y esperemos llegar al buen puerto del ánimo a la lectura de su narrativa y su teatro primeros, géneros literarios de fundamentos tradicionalmente distintos y distantes en donde podamos medir las calidades de un autor que, por su incuestionable y exquisita erudición, se ganó el sobrenombre de “Librito” García^{vi}.

ORÍGENES E INFLUENCIAS

Contando por estas fechas (2012) con setenta y dos años, Britto García va casi a libro por año y a faceta por libro; abogado de formación, docente de profesión, desde joven comenzó a escribir y a dibujar, y a hacer ambas cosas para publicaciones periódicas^{vii}; colaboró con contemporáneos tan interesantes como los hermanos Nazoa o Jaime Ballestas. Ha declarado^{viii}

que sus más influyentes lecturas fueron Dostoievski y Joyce en narrativa, Marx y Nietzsche en ensayo y Huidobro y Kipling en poesía –aunque esta última sea la gran ausencia en su producción–.

Con este aprendizaje a la espalda, la ciencia ficción, la crítica social, el humor (negro), la experimentación y el nacionalismo de izquierda –sus principales preocupaciones– estaban ya, pues, en Luis Britto cuando publica su primer libro: *Fugitivos y otros cuentos*, de 1964. De este libro, que no había merecido reediciones hasta 2012^{ix}, dijo Orlando Araujo que “Luis Britto está demasiado furioso para escribir bien: queda como testimonio juvenil de iracundia, de sátira y de furor impotente buscando en la grandilocuencia de una letra sarcástica la catarsis de una conciencia inconforme.” (270) En un mismo nivel, el de la escritura inicial, tentativa y un tanto fallida, podemos colocar su primera novela *Vela de armas* (1970). En estos estaban ya, difuminados, mal encartuchados y en bruto tal vez, los temas del que es su gran libro, aquel que ha declarado^x más le sobrevivirá: *Rajatabla*, de 1970.

RAJATABLA

Colosal conjunción de 72 relatos de abigarrada temática, de una perfección en la factura casi total y de una propuesta minifictiva que marcará al género a la vez en Venezuela y en Latinoamérica y, más concretamente, su estilo personal. Afirma Seymour Menton que “de cierta manera, el tono de la cuentística hispanoamericana de 1970 a 1985 lo establece el venezolano Luis Britto García con el volumen *Rajatabla*.” (498) Se trata de un libro de relatos con una miríada de temas. Judit Gerendas señalaba un número de cinco grandes temáticas que, verdaderamente, le queda pequeño (IX-XXII). No queremos hacer un inventario exhaustivo de los temas de *Rajatabla*; críticos más experimentados ya se encargaron de hacerlo, y no acaban de convencer: Eva Klein, Reina Caldera, Graciela Tomassini y la susodicha Gerendas. Sí necesitamos encontrar una explicación final del conjunto para observar toda su producción primera desde un punto de vista homogéneo. Decía Eva Klein que «sería inapropiado hablar de

Rajatabla como un texto cuyo tema principal es la violencia puesto que su propuesta temática es múltiple, y en todo caso habría que hablar en ella de las violencias» (539-540), desmontando la opinión –entre ellas las del propio Britto en alguna ocasión^{xi}– de que se trataba de un documento de la llamada “literatura de la violencia” venezolana. Luis Britto hacía pública, en una entrevista con ella, su percepción de conjunto: “*Rajatabla* era un intento de entender el país, y aun más de entender Latinoamérica, porque a mí me da la impresión de que son un ser que todavía está al encuentro de su conciencia.” (Klein 545)

La crítica de la realidad como principio: he aquí el estilo de *Rajatabla* y de todo este primer Luis Britto. No se trata de narraciones que tengan como finalidad la pintura realista de una sociedad, sino la *toma de conciencia* de esa realidad que queda fuera de las páginas, porque estas están ocupadas por la fantasía. Se cumple el viejo propósito de Lukács, según el cual “aun el juego más amplio de la fantasía literaria en la representación de las apariencias está de acuerdo con la concepción marxista del realismo.” (219-221) *Rajatabla* es un libro propuesto para desmontar la *cosificación* de la realidad y el discurso literario en una época en que los violentos contextos venezolano, latinoamericano y mundial –con los mezquinos avances de la ciencia y la tecnología– eran precipitados en una literatura no conflictiva. De esa voluntad de descosificar la realidad para desalienar al sujeto es que surgen también, por una parte, la nueva violencia expresiva y, por otra, el acercamiento a la oralidad de la población con la que pretende congraciarse, identificarse y a la que quiere definir y defender. Niños antropófagos, religiones inventadas, torturas imposibles o clonación instantánea, por ejemplo, resultarían sin mayores trabas temas idóneos para comprender la realidad venezolana del setenta.

PROPUESTA CRÍTICA: OXÍMORON IDEOLÓGICO

Esta lectura se enfrenta con la que ve en Britto un escritor posmoderno. *Rajatabla* sería entonces una crítica desde la posmodernidad a un mundo que se contempla de manera desilusionada o,

incluso, nihilista. Sería bueno recordar cómo definía Luis Britto la posmodernidad en *El imperio de la contraculturalidad*:

[P]ara Vattimo, “lo que ocurre hoy respecto del nihilismo es lo siguiente: que hoy comenzamos a ser, a poder ser, nihilistas cabales.” ¿Cabe alguna refutación del nihilismo? En el campo teórico, ninguna. Sabemos, desde los escépticos, que toda verdad es dudosa; desde Kant, que nunca conoceremos la *cosa en sí*; desde Heisenberg, que toda certidumbre sobre el mundo físico es aproximación estadística. ¿Por qué, entonces, sólo “hoy” podemos ser nihilistas, y además, “cabales”? Quizá porque “ayer” el nihilismo estaba prohibido, porque impedía la colaboración con instituciones en las cuales todos creían, mientras que “hoy” es obligatorio en la medida en que permite la colaboración con instituciones en las cuales nadie cree. (Britto, *Imperio* 179; cursivas del autor)

María Antonia Zandanel concluía, sin embargo, que *Rajatabla* es “símbolo de una visión apocalíptica y finitista del mundo en el que hoy estamos inmersos.” (264) No hay tal; más bien optemos por pensar que el microrrelato, como expresión, no tiene por qué esconder la disconformidad con todo metarrelato moderno, porque, como dice Britto, “[c]ontemporaneidad es segmentación: de tipos en la imprenta, de partículas en física, de microtextos en literatura.” (“Maximanual” 25)

La “violencia verbal” de que hablaba Araujo tomando prestada la famosa categoría de Ariel Dorfman, y la “estética del fragmento” que Zandanel identificó con *Rajatabla*, van a ser la norma de sus primeras obras; a base de martillazos deslumbrantes construye Britto García *Rajatabla*, *Venezuela tuya* y *Abrapalabra*, y con ellas la mayoría de su obra literaria –incluso la ensayística– hasta el presente.

El éxito de *Rajatabla*, con Premio “Casa de las Américas”, motiva la creación de una compañía de teatro como homenaje, el Grupo Rajatabla, que le representará su primera obra teatral: *Venezuela tuya* de 1971, el “barril de pólvora” –en palabras de Rubén Monasterios

(Britto, *Venezuela* 13)– que permanecerá de gira dos años. En una entrevista con Amarilis Hidalgo de Jesús, Luis Britto contaba sobre su primera novela *Vela de armas* que “es como el preanuncio de algunas técnicas que voy a usar en *Abrapalabra*” (Hidalgo de Jesús 169, nota 1); si de la técnica narrativa tenemos que considerar *Vela de armas* como origen, de algunos pasajes, motivos y hasta del protagonista de esa inmensa novela *Abrapalabra* la génesis tenemos que buscarla en *Venezuela tuya*. Es en el decimoctavo cuadro de la obra que topamos con el que será protagonista de *Abrapalabra*, Rubén: la vida de un muchacho activista es relatada por su madre, no a través de una narración, sino con el acceso a todas las órdenes que a lo largo de su vida da a su hijo.

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama ... Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén. Rubén no manifiestes, no cantes el *Belachao* Rubén, Rubén no protestes profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yankis *go home* Rubén ... Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas. No te mueras, Rubén. (47-48)

Así, asistimos a la gestación de un rebelde, *plot* de los cientos de páginas de una novela, en hoja y media; se cumple, pues, una máxima del minicuento de Britto: “El buen escritor reduce la novela a la frase y el buen entendedor desde la frase reinventa la biblioteca.” (“Maximannual” 26)

EL MICRORRELATO COMO DOCTRINA: DE LOS 70 A INTERNET

Este fragmento teatral será aprovechado situándolo en medio de *Abrapalabra*; es decir, Britto recicló al personaje, el texto y la técnica. Surgen interesantes preguntas teóricas acerca de esto: ¿qué entiende Luis Britto García por escritura de *teatro*, frente a *novela* o *cuento*? La cosa se aclara (o se complica) cuando nos percatamos de que este mismo cuadro teatral y capítulo de

novela, “Rubén”, pasó el 11 de noviembre de 2007 a ser entrada de su blog: Luis Britto practica la estética del fragmento y su polisemia, y sobre ella funda sus obras.

Abrapalabra supuso un intento de participar de ese enorme y fabuloso proyecto continental de revisar la Historia y el discurso de la historiografía, la visión del vencedor y el testimonio del vencido, pero a través del arte y la literatura, desde el muralismo mexicano a la nueva novela histórica. De la misma forma, *Abrapalabra*, novela total, principia con un relato mítico-épico precolonial y termina en el presente; esta estructura continuará en la disposición de muchas obras de su segunda etapa, como en *La orgía imaginaria*, *Arca* o *AndaNada*. El año en que se conozca su novela *Abrapalabra* se firmará la consagración definitiva del autor. En 1979 Luis Britto se presenta y gana el Premio Casa de las Américas, categoría de novela, con ella. Con dos premios cubanos bajo el brazo, Luis Britto no podía ser ignorado; de hecho, no lo había sido por la crítica, porque la mayoría de manuales de narrativa y literatura en general venezolanas lo venían incluyendo desde 1972 (Orlando Araujo, Juan Liscano, Domingo Miliani, Julio Miranda...). Tampoco, ni mucho menos, era ignorado por los lectores: en este 1979 sale su 5ª edición de *Rajatabla* –que el año anterior había sido traducida al polaco–, esta vez en Bogotá dentro de una colección hecha para conformar canon: «Grandes maestros». Sobre las tablas, lanzaba su quinta creación, el susodicho «La gula», y aparecía su nombre en la gran pantalla –tardará 24 años para dar una obra a la pequeña^{xii}– como guionista de *Muerte en el paraíso*, dirigida por Michael Katz (quien le rodará también su *Carpión milagrero* en 1983, un motivo que reaparece en la obra de Britto en *AndaNada* con un minicuento homónimo) y film que dará pie a Julio Miranda para iniciar su estudio sobre *Cine y poder*, donde se indica, además, que la base de la película es un pasaje de *Abrapalabra*^{xiii}. Su primer éxito en la novelística abre los años ochenta, década en que Luis Britto se vuelve genial, se pierden de vista sus capacidades productivas y comienza una segunda etapa marcada, especialmente, por la pasión pirática y marina de su novela *Pirata* (1998).

CONCLUSIÓN

Comparados cuentos con drama, creemos haber *apalabrado* un buen pedazo de Luis Britto. Para concluir, un corolario ideal sería animar a leer a un polifacético y multipremiado escritor comprometido, cuya obra se plantea simultáneamente desvelar una realidad ofuscada por los discursos del poder y libertar al lector por medio de la literatura, cuya forma está basada en uno de los descubrimientos más trascendentes de la literatura contemporánea, la minificción, que él coadyuvó en un momento a definir. Lo que descubre una aparente contradicción, que no es tal: la forma posmoderna y la voluntad orgullosamente moderna de la búsqueda de las utopías posibles.

En una ocasión no muy lejana, Britto afirmaba que “lo terrible de los libros es que, para el bien o para el mal, sus utopías tienden a hacerse reales. A veces verdaderas utopías, a veces pesadillas.” (Britto, “Utopía”) Personalmente, expreso mi fervoroso deseo de que sus utopías de orgía imaginaria se hagan realidad.

Obras Citadas

Álvarez, Carolina y Héctor Rattia. «Britto García: el escritor tiene el compromiso de hacer visibles las grandes injusticias sociales». *El Correo del Orinoco* 08/03/2012. Web: 30/04/2012.

Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila, 1988 [1ª ed. 1972]. Impreso.

Britto, Luis. «Capítulo V: Posmodernidad, etapa superior de la modernidad». *El imperio de la contraculturalidad: del rock a la posmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1991. Impreso.

Britto, Luis. «La vanguardia insurrecta». *Aporrea. Comunicación popular para la construcción del socialismo del siglo XXI* (18 de marzo de 2007). Web. 22/04/2012.

- Britto, Luis. «Maximanual del minicuento». *El cuento en red. Estudios sobre la Ficción Breve* 11 (primavera 2005): 25-28. Web. 29/05/2012.
- Britto, Luis. «Utopía y revolución desde el movimiento social popular». Intervención en un foro abierto con Enrique Dussel y Santiago Alba Rico. *V Foro Internacional de Filosofía. La historia como herramienta transformadora de la sociedad*. Caracas, 2010. Web. 16/09/2013.
- <<http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3ALuisBritoGarcia-VForoFilosofiaCaracas-Julio2010.ogg>>
- Britto, Luis. *AndaNada*. Barcelona: Thule, 2004. Impreso.
- Britto, Luis. *Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727*. Caracas: Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela, 1988. Impreso.
- Britto, Luis. *La orgía imaginaria. Libro de utopías*. Caracas: Monte Ávila, 1984. Impreso.
- Britto, Luis. *Pirata*. Caracas: Aguilar, 1998. Impreso.
- Britto, Luis. *Rajatabla*. Barcelona: Laia, 1987. Impreso.
- Britto, Luis. *Rajatabla*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. Impreso.
- Britto, Luis. *Señores del Caribe: indígenas, conquistadores y piratas en el mar colonial*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas, 2001. Impreso.
- Britto, Luis. *Venezuela tuya. Así es la cosa*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1973. Impreso.
- Caldera, Reina. «Transgresión y violencia en los cuentos de *Rajatabla*». *Cifra Nueva. Revista de cultura* 2 (julio-diciembre 1994). Web. 25/03/2012.
- Gerendas, Judit. «Prólogo» a Luis Britto. *Rajatabla*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2007 [1ª ed. 1970]: IX-XXII. Impreso.
- Guerrero, Modesto Emilio. «Luis Britto García, el intelectual y su época». *AIM Digital* 09/03/2012. Web: 18/05/2012.

- Hidalgo de Jesús, Amarilis. «*Abrapalabra*: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana». *Inti: Revista de literatura hispánica* Vol.1 37-38 (primavera-otoño 1993): 163-169.
- Klein, Eva. «*Rajatabla* en el proceso de la renovación de la narrativa venezolana del sesenta». *Revista Iberoamericana* LX 166-167 (enero-junio): 537-547. Impreso.
- Lukács, György. «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels» [1945]. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989 [1ª ed. 1968]:219-221. Impreso.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. [1ª ed. 1964] Impreso.
- Miranda, Julio. *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975: 109. Impreso.
- Modesto, Emilio Guerrero. «Luis Britto García, el intelectual y su época» en *AIM Digital* (09/03/2012). Web. 18/05/2012.
- Tomassini, Graciela. «Hipertextualidad y ética en *Rajatabla* de Luis Britto García». *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve 2* (Especial: *La minificción en Latinoamérica II*) (otoño 2000). Web: 03/05/2012.
- Zandanel, María Antonia. «Registros discursivos posmodernos: *Rajatabla*, de Luis Britto García, o la estética del fragmento». *Revista de Literaturas Modernas* 37-38 (2007-2008): 247-272. Impreso.

Estructura y trauma en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La ciudad y los perros* de Mario

Vargas Llosa

Cari Holliday

Saint Louis University, Madrid Campus

RESUMEN: Este trabajo explora la relación entre la estructura y el tema de violencia en las novelas *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Ambas novelas contienen características literarias de la nueva novela latinoamericana, un movimiento literario que supuso una ruptura con las normas tradicionales. Según las tendencias de este movimiento, estas novelas experimentan con la estructura y emplean técnicas novedosas como una multiplicidad de narradores, una cronología no lineal y requieren la participación activa de los lectores. El resultado de esta experimentación estructural son dos novelas fragmentadas. Leerlas es como resolver un puzle; requiere la atención e interacción del lector. Este trabajo propone que la fragmentación y el tratamiento innovador del tiempo y estructura en la novela refleja la violencia que impregnan las novelas. Por lo tanto, el trabajo analiza profundamente la estructura y, desarrollando una investigación científica sobre los efectos del trauma en las personas, pretende demostrar que Vargas Llosa y Rulfo estructuraron sus novelas con el propósito de encarnar el trauma experimentado por sus personajes.

Palabras claves: estructura, trauma, *La ciudad y los perros*, *Pedro Páramo*

ABSTRACT: This paper explores the relationship between structure and the theme of violence in *The Time of the Hero* by Mario Vargas Llosa and *Pedro Páramo* by Juan Rulfo. Both novels contain literary characteristics typical of the new Latin American novel, a literary movement that defied traditional norms. These novels, like the literary movement, experiment with structure and employ innovative techniques like multiple narrators, non-linear timelines and require active participation from the readers. The result of this experimentation is two

fragmented novels. Reading them is like solving a puzzle; they require readers' attention and interaction. This paper proposes that the fragmentation and the unique treatment of time and structure in the novels reflect the violence that impregnates them. Therefore, this paper analyses the structure and then, using scientific research about the effects of trauma, attempts to show that Vargas Llosa and Rulfo purposely structured their novels to reflect the trauma experienced by their protagonists.

Keywords: structure, trauma, The Time of the Hero, Pedro Páramo

Durante las décadas de los 1950s y 60s, el mundo literario de Latinoamérica vio el nacimiento de *la nueva novela hispanoamericana*. Los escritores de este movimiento rompieron con las reglas tradicionales y empezaron a escribir novelas innovadoras. Unas características predominantes de este movimiento son una ruptura con el orden cronológico, el uso de múltiples narradores, el empleo del monólogo interior, temas universales y una lectura que requiere participación activa del lector. Según Carlos Fuentes, en aquel tiempo “hubo un extraordinario desplazamiento en el orden temporal, espacial e ideológico. El tiempo dejó de ser la medida lineal del progreso occidental; el espacio dejó de circunscribirse a los centros rectores de la cultura occidental; la ideología dejó de ser la fe a-crítica y mecánicamente optimista de los diversos positivimos” (cta. Cohn 256). Dos novelas que ejemplifican estas características son *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Aunque *Pedro Páramo* fue publicado antes del nacimiento de *la nueva novela hispanoamericana*, se ve todas estas características y es claro que esta novela sirvió como precursor del nuevo movimiento.

La estructura de *Pedro Páramo* es innovadora, circular y fragmentada. Da a la novela un sentido comunitario, donde todos comparten las mismas experiencias y donde los personajes del pueblo pierden sus propias identidades y vuelven a ser partes de una entidad. Asimismo, la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa tiene una estructura novedosa. La narración salta de un personaje a otro y del pasado al presente incorporando la técnica del

monólogo interior. La identidad de algunos narradores sólo se descubre hacia el final de la novela. Este trabajo explora la estructura de estas novelas y propone que refleja el trauma que los personajes han experimentado y que a través de esto, la violencia toma una forma.

Pedro Páramo está situado en un pueblo mexicano en los tiempos posrevolucionarios. Cuenta la historia de un hijo que promete a su madre en su lecho de muerte que buscará a su padre; un padre que nunca lo ha conocido. En vez de encontrar el pueblo idílico y florecido que siempre le había descrito su madre, encuentra un pueblo en ruinas, lleno de fantasmas y almas en pena. A veces no se sabe si un personaje está vivo o muerto y esta ambigüedad destaca la importancia de los recuerdos. A través del diálogo de Juan con las almas en pena y los recuerdos, conocemos la historia triste del pueblo. En la primera parte de la novela, la narración salta de Juan a las memorias de su madre y después a la niñez de Pedro Páramo. No hay indicación de que ha habido un cambio del narrador.

La circularidad es fundamental en la novela y hay múltiples ejemplos de ella. Deborah Cohn llama la atención a la circularidad en su artículo “A Wrinkle in Time: Time as Structure and Meaning in *Pedro Páramo*”. Ella señala que realmente no hay progresión en la novela sino regresión porque sabemos el fin de la novela desde el principio. En las primeras páginas, los lectores se enteran de que Pedro Páramo, el padre del protagonista Juan Preciado, ya ha muerto. También, averiguamos en la mitad de la novela que Juan Preciado está contando su historia a Dorotea en su tumba compartida. La novela empieza con las palabras “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (Rulfo 39) y esta parte se vincula con la mitad de la novela cuando Juan Preciado le dice a Dorotea “Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre” (99). La repetición de frases ayuda a crear la circularidad (Cohn 257-258). No es muy claro quién está hablando en cada fragmento. Pero ese es el punto de la novela. De esta manera, la novela comunica la experiencia del pueblo entero donde todos están a merced de Pedro Páramo. Se ve aquí el paralelismo entre el tema y la estructura y cómo ésta última ayuda en enfatizar el tema de la novela.

En su artículo, Cohn habla de la melancolía que parece extenderse entre los habitantes de Comala. Según ella, Freud define la melancolía como un estado donde no se puede recuperar después de trauma y por tanto, pierde interés en la vida. Cohn apunta que se ve esta melancolía profunda en muchos personajes de la novela, incluyendo Susana San Juan, Pedro Páramo y Dolores Preciado (258-259). Laura García-Moreno también señala en su artículo “Melancolía y desencanto en *Pedro Páramo*” que hay una falta de resolución del pasado en la novela. Esto se ve en el viaje de Juan Preciado que no cumple con su misión de conocer a su padre, sino que muere en el camino. Además, se ve la falta de resolución en la cantidad de almas en pena que viven en Comala. Viven entre la vida y la muerte, sin poder descansar y como si estuviesen en un eterno purgatorio. Según García-Moreno, “La falta de resolución del pasado de la novela de Rulfo explicaría la obsesión con la memoria y el aura de melancolía que afecta a la narración” (García-Moreno 500). También, se ve la falta de resolución en las escenas que tratan de la Revolución. Presenta una visión cínica de la Revolución donde los rebeldes olvidan su causa y se juntan con Pedro Páramo para ganar su apoyo aunque la Revolución supuestamente era en contra de los terratenientes poderosos y corruptos. García-Moreno subraya que el pueblo ha sufrido tanto que se “ha desestabilizado la linealidad, suspendido la conciencia y afectando al lenguaje mismo”. En su artículo, llama la atención a la parte de la novela donde dice que las palabras “no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían, pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (500). Más que melancolía, los personajes de las novelas sufren del trastorno de estrés postraumático (TEPT) y además, el TEPT forma la estructura narrativa de las novelas.

Los recuerdos en *Pedro Páramo* son fundamentales e influyen la estructura de la novela. Dentro del texto, el presente del protagonista Juan Preciado se entrelaza con las memorias de su madre, su padre y la esposa de su padre, Susana San Juan. Las memorias funcionan para contar la historia del pueblo de Comala pero también sirven para yuxtaponer las de su madre de Comala con la situación actual de destrucción total. La estructura fragmentada transmite un

sentido de trauma—un trauma que todos los personajes han experimentado. El texto afirma que casi todos han sido traumatizados. Todos los personajes han vivido bajo la tiranía de Pedro Páramo y para muchos personajes, él es su padre. A través de la novela nos enteramos de los múltiples asesinatos y violaciones de Pedro y de su hijo, Miguel. Toda la gente de Comala ha sido afectada por el carácter violento del padre y del hijo.

Según un artículo de J. Douglas Bremner, M.D., que se llama “The Lasting Effects of Psychological Trauma on Memory and the Hippocampus,” el trauma puede tener un efecto profundo en la memoria de las personas que lo sufren. Él dice que las alteraciones en la memoria constituyen una gran parte de la manifestación de TEPT. Cita que muchos pacientes con TEPT tienen problemas para recordar hechos y listas y que se ve mucha fragmentación de la memoria: esto afecta no solo a los recuerdos del evento traumático sino también a aquellos autobiográficos. Según el artículo, muchos pacientes solo pueden recordar ciertos aspectos del evento traumático y pueden sufrir de un sentido de identidad fragmentada (Bremner). Por eso, muchas personas que han sufrido un evento traumático no tienen la capacidad de contarlo de manera cronológica. Su versión puede saltar adelante o atrás sin explicación y puede omitir detalles importantes. De esta manera, la estructura narrativa de *Pedro Páramo*, con sus múltiples ejemplos de elipsis, analepsis, prolepsis y circularidad, refleja el trauma de los personajes que no pueden contar sus historias en tiempo cronológico, que no pueden narrar el presente sin saltar atrás al pasado y que olvidan detalles importantes de sus historias.

Se encuentra esta estructura fragmentada también en *La ciudad y los perros*. La narración salta del presente al pasado sin aviso y de un narrador a otro y como *Pedro Páramo*, está llena de acontecimientos traumáticos. La novela lleva al lector a un colegio militar, Leoncio Prado, en Lima donde cuenta la vida de un grupo de cadetes en su tercer y último año de colegio. Al principio de la novela, un cadete, Cava, roba un examen de química en la noche. Dos cadetes, Ricardo y Alberto, son testigos del robo pero no admiten a los tenientes quién robó el examen porque Cava es parte de un grupo poderoso que extraoficialmente gobierna el colegio.

Después de unas semanas de castigo, Ricardo delata a Cava. Poco después, recibe un disparo durante un ejercicio en el colegio y muere. Nunca se sabe con certeza si fue un accidente o si El Jaguar, el líder del grupo, lo hizo deliberadamente. Por eso, el lector también está encargado de hacer el papel de detective.

A través de esta historia, la novela trata de muchos temas—la violencia, el racismo, el machismo. La narración de la novela es muy novedosa empleando múltiples narradores y técnicas como la elipsis, la prolepsis y la analepsis. La novela está compuesta de cuatro narradores que han sufrido maltratos y negligencia y de este modo, la novela presenta una visión sombría y cínica del sistema familiar, donde los matrimonios no duran y las relaciones se caracterizan por la desconfianza y el recelo.

A través de los flashbacks, viajamos al primer encuentro de Ricardo, apodado *El Esclavo*, con su padre, quien le conoció a los ocho años. Siempre había pensando que su padre estaba muerto y en este relato se ve la confusión de un niño que de repente está desarraigado de todo lo que conoce y es presentado a un padre que ni siquiera sabía que existiera. Una noche, Ricardo oye que su padre maltrata a su madre y decide intervenir. Su padre se enfada y empieza a pegarle. De allí en adelante, se ve que la familia se deshace. El padre maltrata de su esposa y también de Ricardo, su hijo.

El abuso de su padre afecta mucho a Ricardo. Casi deja de hablarle y siempre vive marginado de sus compañeros de escuela. Cuando su padre sugiere que vaya al colegio militar, Ricardo se siente emocionado por poder escapar del maltrato. Pero en el colegio todavía sufre abuso. En uno de los *flashbacks*, se ve su “bautizo” que experimentó después de llegar al colegio, una costumbre violenta y despiadada que todos los estudiantes sufren al llegar. Poco después del bautizo, sus compañeros le apodan *El Esclavo* y empiezan a maltratarle; su apodo presagia su futuro. En el personaje de Ricardo, se encuentra una persona completamente sola, que no tiene ni una amistad ni relación sana en su vida. No obstante, Ricardo es uno de los pocos ejemplos de un personaje con principios en la novela.

A través del empleo de las escenas retrospectivas, también se ve la niñez de Alberto Fernández, apodado *El Poeta*. El padre de Alberto no es abusivo pero engaña a su esposa y la abandona. Debido al abandono de su esposo, su madre es muy exigente y depende mucho de su hijo. En adicción a sufrir por parte de su vida familiar, se sabe que Alberto también fue maltratado durante el bautizo en el colegio, aunque él no es tan marginalizado como Ricardo en el colegio.

El Jaguar es el último de los tres personajes principales. Sólo se sabe hasta el final que los relatos de su niñez son de él. Durante la mayor parte de la novela, el lector no sabe a quién pertenecen estos recuerdos y es un gran giro cuando se entera de que pertenecen al Jaguar. Los padres del Jaguar no están juntos y su madre le cría. Nunca le muestra cariño a su hijo y cuando él entra en el mundo del crimen y no regresa a la casa una noche, ella le dice “Estás perdido. Ojalá te murieras” (Vargas Llosa 350). El único otro adulto en su vida es su padrino y su esposa. Tampoco tienen una buena relación. Cuando el Jaguar va a vivir con ellos, la mujer le hace dormir con ella cuando su esposo no está. El Jaguar no tiene ningún modelo de un matrimonio ni relación sana en su niñez. De estos ejemplos, se ve que todos los personajes principales han sufrido algún tipo de trauma. Y después de sufrir en sus vidas familiares, se encuentran en un colegio lleno de violencia y venganza.

Según Bremner, muchos pacientes de trauma no cuentan sus historias cronológicamente y muchas veces sufren de una identidad fragmentada. A través de la narración fragmentada, el uso de múltiples narradores y el gran énfasis en la memoria, esta novela comunica el trauma de los personajes en su estructura. Otros críticos han señalado una relación entre el contenido y la forma de la novela. George R. McMurray, en su artículo “Form and Content Relationships in Vargas Llosa’s ‘La ciudad y los perros’”, ha insistido que hay una conexión. Pero, él se centra más en las narraciones de Alberto y pretende mostrar una evolución en las narraciones de su crianza burguesa y su experiencia en el colegio donde predomina la clase baja. Él dice que las diferencias en su narración, que cambian de ser lineales a fragmentadas, “quite possibly result

from the psychic reactions he experiences upon finding himself transferred from an orderly bourgeois environment to the academy”. Según él, el rechazo de la forma literaria tradicional muestra la búsqueda existencial de los hombres y subraya la tensión entre las clases en Perú, haciendo hincapié en la violencia que se encuentra en un país tan estratificado (McMurray 583). Sin duda, el contenido tiene un vínculo claro con la estructura. Pero, es importante notar que todas las narraciones de los pasados de los tres personajes principales están escritas en tiempo lineal mientras las del presente son mucho más fragmentadas. La estructura es el resultado de años de trauma que se ha dejado los personajes traumatizados y fragmentados en su identidad. Por eso, hay tanto énfasis en el pasado y las memorias.

Estas novelas centran en comunidades pequeñas: un pueblo en el caso de *Pedro Páramo* y una escuela en *La ciudad y los perros*. No obstante, pueden funcionar como metáforas por la violencia y el trauma en un nivel nacional o regional. McMurray afirma que hay una metáfora y dice que el colegio en *La ciudad y los perros* funciona como un microcosmos de Perú y Latinoamérica con su jerarquía estricta entre los oficiales, tenientes y cadetes que remeda la jerarquía de clases de la sociedad. Estudiando la historia de Perú y Latinoamérica, se ve que esta metáfora cabe bien. A lo largo de la historia, Latinoamérica ha sufrido mucho a las manos de los europeos y luego, de los Estados Unidos. Después de la conquista de las Américas, Latinoamérica sufrió siglos de genocidio, esclavitud y opresión por parte de los europeos. Después de ganar su independencia, la opresión no paró—se encontraban víctimas de dictaduras, neocolonialismo y globalización.

También, se puede interpretar *Pedro Páramo* como una metáfora del estado de todo México en los tiempos después de la Revolución. En aquel tiempo, México, como Latinoamérica, estaba en el proceso de formar su identidad después de siglos de opresión y violencia, como hemos visto antes. En los principios del siglo veinte, una guerra empezó en México para combatir la desigualdad en la distribución de la tierra y luchar por la democracia y la justicia social. Aunque esta revolución empezó con un grupo de rebeldes luchando por sus

ideales, volvió a ser caos. Rulfo subraya el fracaso de la revolución en la novela cuando los rebeldes vienen a Media Luna, la hacienda de Pedro Páramo, para solicitar su ayuda en la lucha. Pedro pregunta a los rebeldes para que se hayan levantado en armas y uno de los rebeldes le contesta “Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguamos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí”. Después, otro rebelde le corrige y dice a Pedro que “Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastro y a ustedes porque no son más que unos mórdrigos bandidos y mantecosas ladrones” (Rulfo 138-139). Pero aunque dicen que están en contra de los patrones como Pedro, aceptan su ayuda y lo dejan en paz. La guerra fue un fracaso porque casi no cambió nada y causó mucha violencia por principios que casi todos olvidaron a lo largo de la lucha, como Rulfo describe en su novela. Después de la guerra, México se encontró en un estado de destrucción y fragmentación. La gente había sufrido años de injusticia económica y socialmente. De esta manera, Comala sirve como una metáfora por todos los pueblos de México en los tiempos posrevolucionarios—un pueblo envuelto por tristeza y trauma donde las memorias predominan y la vida no avanza. Estas novelas toman lugar en comunidades pequeñas y específicas pero se ve que pueden funcionar como símbolos en el nivel nacional y regional. No obstante, en vez de solo destacar sus temas con palabras y argumentos, Vargas Llosa y Rulfo han creado novelas que encarnan sus temas en la estructura.

Obras Citadas

- Benitez, Fernando. "De Una Charla Con Juan Rulfo." *Escritores Y Poetas En Español*. Ed. Luis Martinez Solorza. Web. 25 Jan. 2011. <<http://www.letras.s5.com/index.html>>.
- Bremner, J. Douglas. "The Lasting Effects of Psychological Trauma on Memory and the Hippocampus." Web. <<http://www.lawandpsychiatry.com/html/hippocampus.htm>>.
- Cohn, Deborah. "A Wrinkle in Time: Time as Structure and Meaning in *Pedro Páramo*."

- Revista Hispánica Moderna*. 49.2 (1996): 256-266.
- García-Moreno, Laura. "Melancolía y desencanto en *Pedro Páramo*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 30.3 (2006): 497-519.
- McMurray, George. "Form and Content Relationships in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*". *Hispania*. 56.3 (1973): 579-586.
- Payne, Judith. "Anima Rejection and Systematic Violence in *La ciudad y los perros*." *Chasqui*. 20.1 (1991): 43-49.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Barcelona, España: Editorial Planeta, 1953.
- Sánchez, Elizabeth. "The Fractal Structure of *Pedro Páramo*: Comala, When Will You Rest?" *Hispania*. 86.2 (2003): 231-236.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Madrid, España: Punto de lectura, 1962.

La vaca manchada como alegoría del pecado en *Purgatorio*, de Raúl Zurita.

Sonia López Baena

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este artículo tiene como propósito profundizar en el significado simbólico de la vaca presente en *Purgatorio* (1979), a partir del estudio de una de sus características más representativas, las manchas negras de su piel. Las similitudes entre el purgatorio en el que el poeta inserta al animal y el purgatorio católico amplían el sentido que inicialmente tiene la mancha natural en la vaca lechera en la mácula de un pecado que hay que purgar. Al igual que los chilenos durante la dictadura de Augusto Pinochet, la vaca se halla perseguida por unos particulares perseguidores, los vaqueros, que le hacen sentir responsable de su propia naturaleza. Una construcción paradójica con la que el poeta deja patente la estupefacción e indefensión de los chilenos en los años posteriores al golpe de estado de 1973.

Palabras clave: vaca manchada, pecado, mácula, purgatorio católico, dictadura chilena

ABSTRACT: The purpose of this article is to study in depth the symbolic meaning of the cow present in *Purgatorio* (1979). To that end, one of the most representative characteristics of the cow, the black spots on her skin, will be studied. The similarities between the purgatory in which the poet places the animal and the Catholic purgatory extend the initial meaning of the natural spot of dairy cows, and turn it into the stain of a sin that has to be purged. Just as Chileans suffered during the Augusto Pinochet's dictatorship, the cow is chased by her own persecutors, the cowboys, who make her feel guilty of her own essence. A paradoxical structure through which the poet shows the Chileans' astonishment and vulnerability in the years following the 1973 coup d'état.

Keywords: spotted cow, sin, *macula*, Catholic purgatory, Chilean dictatorship

En 1979, Raúl Zurita publica *Purgatorio*, un poemario que sitúa sobre la geografía chilena, en especial sobre la del desierto, un lavatorio de culpas basado en los principios del purgatorio católico. Este purgatorio basa su existencia en que las almas, tras la muerte del cuerpo, necesitan un lugar para purificarse de los pecados cometidos a través del cumplimiento de diversas penas para alcanzar así el paraíso en lugar del infierno. El poeta entiende que los hombres tienen pecados que purgar, cuya realidad se prueba a partir de la presencia insistente en el libro de la mancha o mácula y la metamorfosis del sujeto en una de sus portadoras, la vaca lechera².

EL PECADO Y EL SUJETO PORTADOR, LA VACA MANCHADA

La representación de Chile como un purgatorio se lleva a cabo por la consideración del desierto chileno como sinécdoque del país y sin que sus habitantes conozcan las culpas que les exigen la purificación. La incompreensión de estos frente a la culpa que se les atribuye posiciona al sujeto poético y a su conciencia en dos posturas, que a veces son consecuencia una de la otra y que, aún no siéndolo, persiguen el mismo objetivo: purificarse de ese mal comportamiento atribuido para llegar al (ante)paraíso³. O bien, se opone a la acusación de haber pecado y se reconoce santo y meritorio para alcanzar la Gloria divina; o bien, se acepta como culpable ante la existencia de máculas que lo evidencian.

La primera de las actitudes, oponerse al haber pecado, es el reconocimiento del bien/virtud⁴, ya sea negando el pecado del que se le acusa o tras haberse purificado de este durante el purgatorio. Los lavatorios, los baños, los vidrios, las "novias" (16), "LA ENORME

² Raúl Zurita publicó algunos poemas que más tarde serían parte, con modificaciones, de la versión definitiva de la sección "Domingo en la mañana" de *Purgatorio*. En ellos, la mancha está incluso más presente que en la edición de 1974: "¿Quién dijo que el mundo no tiene manchas?/El mundo es blanco como el espíritu santo/ ¿Qué son entonces esas minúsculas manchitas negras?/ ¿Quién dijo que el mundo no tiene manchas?" (31). Véase Michavergas cit. en Galindo 161.

³ En 1982, R. Zurita publica *Anteparaiso*, un poemario que deja a los sujetos en el rellano del paraíso porque, tras haber purificado sus culpas, el poeta no cree que haya felicidad tras tanto padecimiento.

⁴ El bien/virtud y el mal/pecado son los dos componentes de la psicomaquia o batalla del alma que el poeta Aurelio Clemente Prudencio desarrolló en su poemario *Psychomachia* (siglos IV/V), temática muy recurrida en la Edad Media. Véase "Aurelio Clemente Prudencio", en Enciclopedia Católica Online.

DIGNIDAD DEL/DESIERTO DE ATACAMA” (31), “LAS INMACULADAS LLANURAS” (33) o “un punto de encuentro en el camino” (33) no solo garantizan la pulcritud sino que reivindicán el espacio al que se acusa de pecar. Por otro lado, la reafirmación en los siguientes versos, a través del coloquialismo chileno “puro” (solo y exclusivamente lo que se expresa), oxigena tanta solemnidad y sufrimiento. Su uso en los “puros pastizales” (37) y en especial, en “el Desierto de Atacama son puras manchas” (26) acentúa el absurdo de la criminalización del espacio, Chile, y de los habitantes, los chilenos.

La segunda de las actitudes que puede tomar el sujeto frente al pecado consiste en la asunción del mal/pecado. En los primeros versos de *Purgatorio*, la voz poética reconoce que “creen que/estoy muy mala” (7) y, más adelante, “los malditos recuerdos” (17) o “ese Desierto maldito” (27). En apoyo de esta actitud, las pampas serán “cochinas” (27), los desiertos, estériles (“la esterilidad de estos desiertos” [33]), y las actitudes humanas religiosamente reprobables: “perdí/el camino” (13), “me toqué en la penumbra” (16), “he tizado de negro” (16), “Destrocé mi cara tremenda” (17). Sin embargo, más que el reconocimiento por parte del sujeto de acciones reprobables, parece una confesión a la desesperada presionado por ciertos acusadores. Esta actitud también podría ser propia de alguien que teme un castigo mayor, la interiorización de un pecado no cometido debido a la presión externa, o la crítica a un sistema que carece de recursos para que un inocente pueda defenderse de una falsa acusación (“Yo soy el confeso” [16], “me he aborrecido tanto estos años” [16], “te dio/miedo” [27]).

La vaca en la que se transforma el sujeto en *Purgatorio* oscila entre ambas actitudes, reconoce su falta pero también huye de ella. Es un animal que, por un lado, respeta el imaginario sedentario de un ejemplar de su especie: “babeante gorda” (50), de “INMENSO YACER” (49) y tiene un fin alimenticio; y, por otro lado, responde activamente a la persecución del otro sujeto protagonista del poemario, los vaqueros: de ellos huye y, como consecuencia, desaparece (“las

vacas huyendo desaparecen" [50])⁵. Su figura se presenta con dignidad pues a pesar del "increíble acoso" al que está sometida, "La muerte no turba su mirada" (53). Se recupera su origen salvaje previo a su domesticación para hacer de ella un símbolo más sugerente y, junto a ella, a los vaqueros que la persiguen, a sus respectivas auras y a las áreas donde los sitúa el poeta: unas blancas individuales para las vacas y otras verdes y colectivas para los vaqueros.

La vaca en *Purgatorio* superpone al espacio de purificación, que como se ha dicho es el desierto, su propia dimensión espacial: las áreas blancas, desde la que no puede ver a los vaqueros que la persiguen –en las verdes– porque "viven en las geometrías no euclidianas" (52), es decir, que no convergen en el espacio. Se construye un purgatorio de ambientes que no pueden comunicarse, aunque se solapen como transparencias, y que se basa en el "todavía" (36) y en el "mismísimo nunca" (38), es decir, en un presente con demasiadas dificultades para seguir con vida como para poder pensar en su futuro.

A pesar de lo ajustado de los símbolos en este poemario, estos elementos ya formaban parte del discurso de la obra anterior de Raúl Zurita. Óscar Galindo expone que en 1972 el poeta ya había publicado en Valparaíso –en parte o en su totalidad– *Un matrimonio en el campo: Áreas verdes*, en el que la vaca manchada protagonizaba una sección titulada "Áreas verdes", publicada más tarde en 1974 en la revista *Manuscritos* (161). Antes de que este apartado fuera parte de *Purgatorio*, sufrió algunas modificaciones: se cambió el orden de los poemas, se alteró la versificación en unos casos y se sustituyeron algunas palabras, en otros. Su resultado es a veces un mayor vínculo con el nuevo poemario (en lugar de "no osa turbar la grandeza/solemne de su silencio" [*Un matrimonio* 73], se dice que "no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio" [*Purgatorio* 49]), pero en general son cambios que ajustaron el verso para que fuera más efectivo. Al margen de estas variaciones, el aporte poético más importante fue que Zurita

⁵ Mónica Velásques basa su tesis en la identificación de las vacas con los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet. Véase Velásques.

considerase que la vaca seguía siendo un recurso significativo para el objetivo poético en *Purgatorio*.

La vaca manchada domina la sección “Áreas verdes” de *Purgatorio*, pero también aparece en poemas de otros apartados. Por ejemplo, la voz poética de “En el medio del camino” sueña que es un rey al que le ponen un manto de cuero del animal:

Hoy soñé que era Rey
me ponían una piel a manchas blancas y negras
Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer
mientras las campanadas fúnebres de la iglesia
dicen que va a la venta la leche
(LXIII 19)

Esta será la primera vez que aparezca la vaca en el poemario y se la reconoce, aunque no se la nombre, por su apariencia: su piel con manchas negras, su mugir y la leche que produce. El extrañamiento se da porque se anuncia un beneficio alimenticio con “campanadas fúnebres de la iglesia” y no queda claro si la cabeza que está “a punto de caer” es la del rey disfrazado de vaca o la del propio animal porque no sobrevivirá a la producción industrial de su propia leche⁶. Es difícil dar respuesta a estas preguntas porque el yo poético de *Purgatorio* se caracteriza por la revisión de lo dicho, la inconcreción y el fuerte hermetismo simbólico, necesario por otra parte para expresar la confusión que sienten los sujetos en él⁷. Recordemos que a ellos se culpabiliza sin motivo y por ello cumplen penas que, en términos católicos, se concretan en la llamada dilación de la Gloria o la pena de sentido.

La dilación de la Gloria se eterniza en la obra de Raúl Zurita porque no hay redención para Chile ni para su pueblo; a pesar de haber superado el purgatorio, quedan a las puertas del paraíso, y no por falta de mérito, sino porque el poeta no cree que haya felicidad tras tanto padecimiento. La pena de sentido, en cambio, se experimenta a través del sufrimiento espiritual

⁶ Salvador Allende estableció como política alimentaria que los niños recibieran ½ litro de leche al día. La acción del 3 de octubre de 1979 del Grupo CADA, a la que Raúl Zurita pertenecía, “Para no morir de hambre en el arte”, consistió en repartir cien bolsas de ½ l. de leche en la comuna de La Granja, más tarde usadas como soporte artístico.

⁷ El descubrimiento del sentido total de una obra se produce con la lectura de las que la continúan; hasta ese momento los versos están latiendo en una alegoría hermética. Véase Santini.

y físico del sujeto, que en la vaca se reconoce en la tensión propia de su especie ante la persecución que sufre de parte de los vaqueros, en su desorientación (“Esas otras finalmente vienen vagando” [52]) y en las manchas que la marcan como una A escarlata, que señala su naturaleza pecadora ante los otros.

Esta vaca lechera no pudo evitar nacer con manchas como tampoco podrá evitar transmitir las genéticamente a sus terneros; sus manchas vienen con su tipología genética como, según la doctrina católica, el pecado original es intrínseco al ser humano y ha sido transmitido a todas las generaciones de hombres. Los descendientes del primer hombre heredaron las consecuencias de su pecado por el Principio de la Solidaridad y, como consecuencia, la muerte se extiende "incluso entre los que no habían cometido un delito como el de Adán" (*La Biblia, Rom. 5: 14*). Desde entonces, el catolicismo considera que el hombre está inclinado hacia el mal y a cometer acciones reprobables tras las que quedan manchas que habrá que limpiar (“lava del todo mi delito, limpia mi pecado” [*La Biblia, Salmo 51: 4*]).

No sucede así con la vaca roja a la que adoran distintas religiones, también la católica, y a la que, en *La Biblia*, los hijos de Israel recurren para purificarse. Por contrario a la vaca presente en *Purgatorio*, esta es una vaca inmaculada que no tiene “tara ni defecto ... ni yugo” (*La Biblia, Núm. 19, 2*) y que con su muerte debe facilitar, como Jesucristo crucificado, la salvación de los hombres. En algunos versos de *Purgatorio*, la vaca manchada parece asumir significados de esta vaca bíblica permitiendo que la cruz de Cristo se extienda sobre Chile y sobre los sujetos (“la Cruz no será sino el abrirse de brazos/de mi facha” [40]). La resurrección parece entonces estar cerca, se llega a celebrar el domingo por la mañana, pero desgraciadamente “no hay domingos para la [esta] vaca” (50); no habrá esperanza para su salvación. Esta paradoja se construye una vez más a partir del desierto, sobre el que se infligen todos los martirios (“nosotros seremos entonces la Corona de Espinas/del Desierto” [40]) hasta que expira y, en la curiosa resurrección que se poetiza, el desierto transmuta en cielo, para estar más cerca de Dios. Mientras, en la tierra, Jesucristo ha sido rebajado por la voz poética a la

altura de la vaca pecadora, la de manchas negras, y se le cuestiona su divinidad: “Anda yo también soy una buena/mancha Cristo –oye lindo no/has visto tus pecados?” (26), hasta equiparar su naturaleza y debilidad durante el sacrificio final: “Su mugido será/Eli Eli/lamma sabacthani” (“Padre, Padre, por qué me has abandonado” [*Purgatorio* 53]).

No solo la tipología de la vaca –roja y sagrada o manchada y pagana– gestiona la ausencia o presencia del pecado; la adjetivación cromática activa ciertas asociaciones universales aprovechando los componentes globales que participan en la percepción del color. Frente al negro de la mancha de la vaca y de la ausencia de luz, está el azul del cielo, en el que como se ha dicho a veces se imagina al desierto, el verde de los pastos y de las áreas “regidas” (54) por los perseguidores y sobre todo el blanco, libre de toda mácula, color de fondo de la piel de la vaca y de sus áreas “no regidas” (54), aura a la que no acceden los vaqueros. La mayor dificultad para el lector es dilucidar por qué en el poemario la zona que rigen los vaqueros es verde, siendo este un color con connotaciones positivas y los vaqueros, negativas. La propuesta que aquí se plantea es que por sus cualidades, el verde expresa pureza, vida y alimento, en él las vacas deberían pastar para sobrevivir y ser útiles a la sociedad. Los que gobiernan sobre el área verde lo hacen entonces de forma autoritaria para controlar estas zonas y a esas vacas. Tras el dominio de estas áreas, cada animal y sus áreas blancas limpias de pecado, se desplazarán junto a ellas, en busca de la supervivencia dejando a su paso unos “hoyos malditos” (53).

Curiosamente uno de los cambios importantes que se produjo entre *Un matrimonio en el campo: Áreas verdes* y la sección “Áreas verdes” de *Purgatorio* incide en lo cromático. El verso que en la versión de 1974 decía: “¿Quiénes han notado los vastos espacios incoloros?” (74) se convierte en verso suelto del segundo poema de *Purgatorio*: “Han visto extenderse esos pastos infinitos?” (50). La voz poética, a través de esta sutil transformación, muestra que el color es insuficiente para medir la realidad. La inmensidad de estos pastos, pampas y desiertos superan al sujeto, que ha perdido a quienes preguntar y entre quiénes incluirse, y, por ello, no solo se cuestiona por un lugar físico, aunque indefinido cromáticamente al que adjetivaba en la versión

del 74 como “incolores”, sino que este es en *Purgatorio* “infinito”, es decir, eterno, perenne e interminable, más que físico.

EL PECADO Y EL SUJETO PERSEGUIDOR, LOS VAQUEROS

Los vaqueros en las áreas verdes promueven una práctica muy parecida a la regulación del pecado que llevó a cabo San Agustín en la Edad Media, la primera vez que se institucionaliza como elemento de control a partir del asentamiento de las relaciones entre la ciudad y el poder (Valcárcel 138). El pecado, que potencia el temor a Dios, a estar lejos de él y al propio pecado – porque demuestra que el hombre es inferior a su creador y busca ser perdonado– pasa en el poemario a ser controlado por estos vaqueros, que ejecutan el control de lo que es o no es pecado a través de la persecución activa o pasiva de las reses.

La sobresaliente presencia del pecado en *Purgatorio* se entiende por el inevitable vínculo del poeta con su contexto histórico, la dictadura de Augusto Pinochet implantada en 1973, y que expuso a los hombres, como a las vacas, ante una fuerza dominante que los hacía más vulnerables. El 13 de octubre de 1973, Augusto Pinochet dijo: “la mano de Dios está aquí para salvarnos” (cta. en Lara Martínez 10), una alegoría del rol que asumiría durante los primeros años de su gobierno y que aspiraba a suplantar la figura del Creador como el representante de su poder en la tierra. Pretendía ser el padre redentor de la patria, a cuyos componentes perseguía y hacía desaparecer porque pecaban de una opinión contraria a sus immaculados pensamientos. Como símil en *Purgatorio*, los vaqueros repiten estos comportamientos tras la vaca.

La dictadura militar chilena supo aprovechar la cohesión social, conformada por los valores religiosos (Lara 11), para superponer un orden propio que terminó por interiorizar la culpa en cada individuo, favoreciendo que la condena viniera del interior de cada uno en lugar de los mecanismos acusadores de la dictadura. Poco tiempo después del golpe de estado, Pinochet cedió su Olimpo a otra divinidad, el mercado, que se autorreguló como nuevo poder. Parte de la Iglesia católica lo rechazó por excluir a Dios de este nuevo orden o, lo que es lo

mismo, por excluir a la religión del poder que otorgaba la exclusividad del uso del pecado, y vio en él una actualización del pecado original. El liberalismo económico en el que vive desde entonces el hombre urbano, como lo es inevitablemente el poeta, le permite tener conciencia de la mancha en la sociedad que deja este nuevo régimen porque “está instalada en todo sistema de reconocimiento” (Valcárcel 162).

La necesaria redención solo puede llegar, según Raúl Zurita, a través de la poesía y, en este sentido, *Purgatorio* es más que un espacio o un tiempo concreto, es un estado simbólico de purificación del pecado, en el que Chile y sus valles, riscos, cumbres están, como se desea, cerca del cielo y de la salvación donde se situaba antes a Dios (“cielo era Dios” [18]). Porque el poeta aún aspira a aquella unión mítica anterior a la creación que relataba Hesíodo, aunque el hombre, condenado al individualismo, parezca alejarse cada vez más de él.

Obras Citadas

Enciclopedia Católica Online (Ewiki). Dir. José Gálvez Kruguer. Web.

<<http://ec.aciprensa.com>> (16/09/2013)

Galindo, Óscar. “Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual.” Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral Departamento Filología Española IV, 1999. Web. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3058501.pdf>> (16/09/2013)

La Biblia. Eds. Luis Alonso Schökel y Juan Mateo. Madrid: ediciones Cristiandad, 1993.

Impreso.

Lara Martínez, Laura. “Religión y poder en el siglo XX: perspectiva comparada de los regímenes de Franco y Pinochet.” Actas del X Congreso de Sociología "Treinta años de sociedad, treinta años de sociología". Federación Española de Sociología (FES), julio de 2010. Web. <<http://www.fes-web.org/uploads/files/modules/congress/10/grupos-trabajo/ponencias/324.pdf>> (16/09/2013)

Santini, Benoît. "En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos" (entrevista).

Santiago: *Revista chilena de literatura*, nº 80, 2011. Web.

<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000300014&script=sci_arttext>

(16/09/2013)

Valcárcel, Amelia. "La secularización del pecado (sin pecado concebido)". *Pecado, poder y*

sociedad en la historia. Ed. José Jiménez Lozano. Valladolid: Instituto de Historia

Simancas. Universidad de Valladolid, 1992: 135-162. Impreso.

Velásques, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter*

y *Raúl Zurita*. México: El colegio de México, 2009. Impreso.

Zurita, Raúl. *Un matrimonio en el campo: Áreas verdes*. Santiago: 1974. Web.

<<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=zuritaareas>> (16/09/2013)

---. *Purgatorio*. Madrid: Visor, 2010. Impreso.

---. *Anteparaíso*. Madrid: Visor, 1991. Impreso.

---. "Poesía y sufrimiento". Blog: Yo soy creaciones, 2008. Web. <[http://yosoycreaciones.](http://yosoycreaciones.wordpress.com/2008/01/23/poesia-y-sufrimiento/)

[wordpress.com/2008/01/23/poesia-y-sufrimiento/](http://yosoycreaciones.wordpress.com/2008/01/23/poesia-y-sufrimiento/)> (16/09/2013)

***Viaje a la luna* de Federico García Lorca: estructura cinematográfica y simbología poética**

Julio Provencio

Université Libre de Bruxelles

RESUMEN: El único guion cinematográfico del poeta granadino constituye un objeto de análisis fundamental en el contexto de sus textos poéticos y teatrales contemporáneos. Este artículo se propone revisar esa bibliografía y hacer hincapié en una vertiente de interpretación aún no muy explorada: la que relaciona *Viaje a la luna* con la prosa poética que García Lorca compuso en aquel momento de su vida.

Palabras clave: *Viaje a la luna*, Lorca, cine, prosa poética.

ABSTRACT: The only film script by García Lorca is an important object of critical analysis in the context of his contemporary poetry and theatre. This paper aims to review that literature and to emphasize another interpretation: the link between *Trip to the Moon* and the poetic prose written by Lorca at that moment of his life.

Keywords: *Trip to the Moon*, Lorca, cinema, poetic prose.

A pesar de su breve extensión y de su singularidad, *Viaje a la luna* se ha convertido en un texto fundamental para entender la producción de García Lorca durante el curso de 1929-1930, en el cual el poeta pasa unos meses en la ciudad de Nueva York. Como en *El público* y en *Poeta en Nueva York*, este guion cinematográfico se encuentra plagado de las inquietudes y los elementos característicos del momento artístico que el autor desplegó en aquel viaje. Influenciado por el reciente estreno de *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí, el encuentro con el artista mexicano Emilio Amero –quien en un momento dado le muestra un cortometraje suyo– provoca en Lorca el impulso de escritura de

este texto, creado en apenas día y medio y entregado sin mayor preocupación –ni, por supuesto, revisión posterior- al propio Amero.

El texto se compone de setenta y dos fragmentos (o apartados, “ni planos ni secuencias”) heterogéneos y sin una coherencia narrativa completa, en los que se van yuxtaponiendo imágenes de diverso tipo (Utrera 62; Monegal, *Viaje a la luna* 24). A través de efectos de disolución y sobreimpresión –e incluso algunos travellings-, Lorca propone diversas asociaciones entre:

- 1) componentes de la fisonomía humana (cabeza, manos, boca, piernas, pies);
- 2) ciertas ideas recurrentes alrededor de la degradación, la violencia y la muerte;
- 3) animales (peces, hormigas, pájaros, ranas); y
- 4) elementos geométricos reales (espacios u objetos) o abstractos (números, formas curvas, escaleras, cuadrados, rombos, puertas, trenes).

Así, según Monegal, se trata de un texto de encrucijada, donde se reúnen tres vertientes fundamentales de manera única en Lorca: su poesía (su universo poético), su pintura (su dibujo, ya que muchas de las imágenes descritas se corresponden con la producción gráfica del poeta en aquella época, e incluso encontramos en el guion la proyección de su dibujo *Muerte de santa Rodegunda*) y el cine, del cual se aprecia en este texto un gran conocimiento y un gran interés por las posibilidades que este medio puede ofrecer a los intereses artísticos que le ocupan (*Viaje a la luna* 14).

Como nexos entre todos estos elementos, la crítica ha sido prácticamente unánime al vincular *Viaje a la luna* con el estilo y la temática presente en sus textos contemporáneos. Así, se habla de que el tema de este guion –en palabras del editor del texto Antonio Monegal - es una “representación metafórica del deseo y la frustración”, en la línea de los otros textos lorquianos fundamentales de aquellos años (*Viaje a la luna* 21). De esa manera, en *Viaje a la luna* encontraríamos una cierta poetización del cine: se utilizan metáforas y símbolos habituales

en la obra del escritor, pero dándoles el barniz de las herramientas vanguardistas que el cine podría permitir. Desde luego, es clara la similitud entre algunos apartados del guion y ciertos poemas de *Poeta en Nueva York*, como “Poema doble del lago Eden” (donde el poeta escribe: “Déjame pasar la puerta/ donde Eva come hormigas y Adán fecunda peces deslumbrados” (*Obras completas I* 123); puerta, hormigas, peces son símbolos que también emergen en el guion dándole un carácter poético) o “Paisaje de la multitud que vomita” (en comparación con las secciones 50 y 55 del guion). Además, hay que poner en relación esta poetización del cine con la voluntad de Luis Buñuel de realizar un cine poético, proyecto que el director aragonés ya había manifestado en aquella época (Gubern 35).

Precisamente de Buñuel sale otra de las referencias fundamentales en la que la crítica se ha detenido para abordar el análisis del texto que nos ocupa: *Un perro andaluz*, escrita a cuatro manos con Salvador Dalí. Se sabe que Lorca se sintió directamente aludido por el título de este film, y que aunque no pudo verlo antes de la redacción de *Viaje a la luna*, tuvo sin duda acceso al guion y a las críticas y comentarios de la época. Varios son los momentos en el guion lorquiano en los que se aprecia una similitud de símbolos e imágenes con el famoso corto surrealista. Sin embargo, Lorca manifiesta varias veces en aquella época su clara distancia respecto al surrealismo; habla de que por supuesto intenta desligarse del control lógico, pero con una tremenda lógica poética: “No es surrealismo, ojo! la *conciencia* más clara ilumina [estas creaciones]”, y en ese sentido se separa de la vertiente de Buñuel y Dalí (García Lorca, *Obras completas II* 196).

Por otro lado, el contexto más claro para enmarcar este texto de Lorca es, en fin, la propia obra del autor granadino, especialmente *El público*, tal y como han estudiado varios analistas, entre ellos, Miguel García Posada (García Lorca, *Obras completas II*). Esa “representación metafórica del deseo y la frustración” que citábamos antes, con un marcado acento en el erotismo (con sus variantes y sus violencias) impregna por igual la obra teatral y el guion que aquí estudiamos. Muchos de los símbolos que aparecen en este se encuentran

también en aquella, fundamentalmente la presentación de la sexualidad en dos facetas distintas: el heterosexual, que aparece de modo conflictivo, cargado de repulsión y espanto, y el homosexual, que se muestra reprimido por los otros, obligado a una existencia agónica. El arlequín como disfraz de la hipocresía frustrante de la heterosexualidad imperante esconde al hombre desnudo, el hombre de las venas, cuya carnalidad desgarrada muestra la homosexualidad real. Como símbolos de lo masculino aparecen elementos alargados, cortantes, números impares. Para lo femenino, lo redondo, lo armonioso, lo par... y también una Elena como arquetipo de la mujer. Todo el texto se encuentra así permeado por un gran simbolismo, al cual se han dedicado diversos estudios, como por ejemplo el de Laura Sesana. Sin embargo, a pesar de todos estos análisis, consideramos que no se ha hecho suficiente hincapié en el vínculo entre *Viaje a la luna* y otros textos lorquianos de la época, esenciales también para entender el proceso creativo del autor en aquel momento: los textos de prosa poética, en los que también encontramos nexos fundamentales que aportan otros matices a la interpretación del guion. Precisamente es a estos textos a los que Lorca hacía referencia cuando afirmaba –tal y como veíamos más arriba- no alinearse el surrealismo.

Sólo el italiano Mario Cipolloni ha hecho una referencia directa a esos textos, entre los que destacan fundamentalmente *Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*. Es en este último en el que encontramos una similitud con *Viaje a la luna* más que reveladora. En el comienzo del guion, su primer apartado se presenta así:

1

Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas (García Lorca, *Obras completas II* 267).

Por su parte, *Suicidio en Alejandría* presenta una estructura numerada, como el guion, que se inicia con el apartado '13 y 22':

13 y 22

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. "Será necesario calmar a esas rosas", dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre." (García Lorca, *Obras completas II* 76).

Cada nuevo apartado de este texto resta un número a esas cifras ('12 y 21', '11 y 10') hasta la cuenta final de 9 a 0, en la que se consuma el suicidio.

Sin restar ninguna importancia a la simbología sexual de los números uno, dos y tres, en la que se han detenido otros analistas, y que también es fundamental para entender estos textos, nos resulta necesario incluir esta analogía que encontramos en los primeros apartados de cada obra para entender *Viaje a la luna*. Esa cama de origen en la que aparece el número que inicia el camino al suicidio aparece de nuevo al final del guion, esta vez ya ocupada por el muerto, el hombre de las venas, cuya exposición social de la homosexualidad ha llevado asociada una agonía mortal. Desde 13 y 22 se narra pues el camino hacia la muerte a través de la demostración del amor. Un último beso, un último abrazo justo antes de una muerte –que nunca es presentada desde parámetros de moralidad o culpabilidad- ya aparece en textos de prosa poética de Lorca de la época como los citados, incluido *Nadadora sumergida*, *El paseo de Buster Keaton* y *Meditaciones a la muerte de Charlot*, con la asociación cinematográfica evidente que tienen estos textos de la producción lorquiana de aquellos meses del curso 1929-1930.

Además, por otro lado, recogiendo una simbología de la luna que no se refiere tanto a la feminidad (a esa Selene que es Elena), aunque también esté presente en el texto, hay que recordar con más énfasis la relación simbólica entre 'luna' y 'muerte' en muchos de los textos de Lorca anteriores a esta época. Así, *Viaje a la luna* es también, entre otras cosas, un viaje hacia la muerte, un camino a la muerte, que el poeta plantea y recorre en sus textos breves de la

época de múltiples maneras. De ese modo, nos resulta esencial incluir este guion dentro de ese mismo grupo, inclusión que hasta este momento no se ha tenido tanto en cuenta.

De hecho, el texto contiene en sí una estructura que permite recrear ese camino. Varias son las muertes que se consuman o se citan a lo largo de los setenta y dos fragmentos. Cada una de ellas marca la frontera entre una etapa y otra del guion, pues después de cada muerte se revela un cambio en el contenido visual. La primera, en el apartado 17, asocia una “gran cabeza muerta” con “un cielo con luna”, la cual “se corta” en el siguiente apartado (en una posible referencia a *Un perro andaluz*) (García Lorca, *Obras completas I* 269). La segunda supone la muerte de un pez (en el fragmento 28), cuya agonía se hace protagonista del plano; tras ella, aparece el letrero con el título de la película y se inicia una secuencia nueva de apartados, donde las mujeres son protagonistas. La siguiente muerte es la de una de esas mujeres, que cae por una escalera y yace a sus pies sangrando (entre los apartados 39 y 42). Tras esa muerte se desarrollan las escenas del hombre de las venas en la calle. Como colofón, la muerte última de este mismo hombre ocupando la cama cierra finalmente el ciclo (en 67 y 68), dando paso a una coda irónica en la que vuelve a verse la luna (en el 72). La luna aparece así al final, como conclusión general, justo después de la muerte del que podemos considerar el personaje principal de la obra, mostrándose como destino ineludible, manifestando de nuevo y de manera rotunda la unión simbólica del astro con el fin de la vida. Antes, cada una de esas muertes ha resultado el destino de toda tentativa expresiva, el objetivo que cada progresión de escritura ha llevado consigo.

Cipolloni hace también una lectura de los textos breves de esa época como la manifestación del cambio que Lorca está operando en su estilo en ese momento. Así, el asesinato, el suicidio, la muerte que llega rápidamente y acaparándolo todo, daría cuenta de un estilo literario que es –según Cipolloni– un estilo asesino, imposible, una comprensión de la escritura como delito perfecto, breve y tremendo (83). Sin querer ir tan allá, pues consideramos que en *Viaje a la luna* no está tan explícita esa posibilidad interpretativa particular, nos parece

fundamental realizar una síntesis entre las interpretaciones del guion que hablan de la frustración sexual como protagonista y esta en la que descubrimos el camino a la muerte como estructura fundamental.

Un último dato puede ayudarnos a ello. A propósito de aquella etapa convulsa en la vida de Lorca, Ian Gibson nos recuerda que en el momento de partir a Nueva York, el poeta se había planteado seriamente el suicidio (323, 358). La causa es el desengaño que sufre con su novio Emilio Aladrén, quien –con una personalidad muy distinta a la del poeta- lo abandona por una mujer llamada, precisamente, Elena (Elena es el nombre que con múltiples ortografías aparece de manera repetida en *Viaje a la luna*). Lorca cae en una profunda depresión, y el suicidio aparece como una posibilidad real ante él. Sin olvidar las causas que la provocan, es evidente que esa muerte se convierte en un tema con una relevancia y profundidad equivalentes a la frustración del deseo y el amor homosexual o improductivo.

Si volvemos a mirar hacia el guion, ambas claves interpretativas aparecen como necesarias e interdependientes. Por un lado, es necesario entender *Viaje a la luna* –en palabras del poeta y analista Guillermo Carnero- como “la tragedia de un homosexual que no puede asumir en una relación heterosexual forzada un rol masculino que le parece brutalidad, disfrazada hipócritamente de buenos sentimientos por el pacto social conservador” (2). Pero, por otro lado, esa visión reduce demasiado la potencia del texto, por lo que hay que añadir también la obsesión en el Lorca de aquella época por elaborar en sus escritos breves una serie de ejercicios creativos que no son sino tentativas literarias de caminos hacia la muerte, reflejo de un sentimiento radical particular, que genera un estilo concreto en su producción.

Igual que, tal y como decíamos al principio, *Viaje a la luna* es una encrucijada de poesía, dibujo y cine, consideramos que este texto es también la encrucijada entre los estilos y temáticas del poeta en aquellos meses neoyorkinos, situado en el encuentro de las grandes obras (*Poeta en Nueva York, El público*) y su creación breve (*Suicidio en Alejandría, Nadadora sumergida*, etc.). Y es precisamente por ello por lo que este texto sigue manteniendo

un interés singular e inagotable, una capacidad de sugerencia e interpretación que ni siquiera las relativamente recientes adaptaciones a la pantalla han conseguido abarcar.

Obras Citadas

- Carnero, Guillermo: "Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y viaje a la luna de García Lorca", en *Arte y Parte*, nº 56, abril-mayo 2005.
- Ciprolloni, MARCO, "13 y 22: Viaje suicida, de Alejandría a la Luna (Federico, la escritura e il Muto)", en *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare. Il mondo Iberico*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 75-86.
- García Lorca, Federico, *Viaje a la Luna* (Edición, introducción y notas de Antonio Monegal), Valencia, Pre-Textos, 1994.
- , *Obras Completas* (Introducción y edición de Miguel García-Posada), Madrid, Círculo de Lectores, tomo I, 1996.
- , *Obras Completas* (Introducción y edición de Miguel García-Posada), Madrid, Círculo de Lectores, tomo II, 1997 (I).
- , *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997 (II).
- , *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Palencia, ed. Menoscuarto, col. Reloj de Arena, 2007.
- García Lorca, F. y AMAT, F., *Viaje a la luna*, Barcelona, Edicions de L'Eixample, Barcelona, 1998.
- García-Posada, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1982.
- Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- Gubern, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

- Laffranque, M., "Equivocar el camino. Regards sur un scenario de F.G.L.", *Hommage a F.G.L.*, Toulouse, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, Serie A, Tome XX, 1981.
- Menarini, Piero. "Una interpretación mitológica de *Viaje a la luna*." *Federico García Lorca e il suo tempo: atti del congresso internazionale*. Parma: 27-29 de abril 1998: 213-232.
- Monegal, Antonio, "Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca". *Litoral: Surrealismo. El ojo soluble*, 1987, p. 242-258.
- . "Introducción", en *Viaje a la luna*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1994.
- . "Misterio y destino de un guion: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca". *Ínsula*, nº592, 1996, p. 13-15.
- Roca Leiva, Macarena, "Lectura del guion *Viaje a la luna* de Federico García Lorca y de la adaptación fílmica de Frederic Amat", *Revista Alpha*, 2010, p. 119-130.
- Sesana, Laura, *Origen, temas y símbolos en Viaje a la luna*, edición web en lasesanaenespanol.wordpress.com (consultado el 27/09/13), 2004.
- Utrera, Rafael, *García Lorca y el Cinema. Pantalla blanca para un viaje a la luna*, Edisur, Prólogo de Miguel García-Posada, Sevilla, 1982.

Lo neofantástico en el cuento: Cortázar y Krzyzanowski

Rosa de Viña Carmona

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Este artículo trata de mostrar la vinculación entre la difusión de lo fantástico a lo largo del siglo XIX, especialmente a través de textos del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, y la aparición de lo neofantástico en el siglo XX como una derivación natural en los países donde el cuento como género había arraigado más profundamente. A través de un análisis comparativo de dos cuentos, uno del autor ruso Sigismund Krzyzanowski y otro de Julio Cortázar, se verán las cuestiones más importantes en lo que a la construcción de lo neofantástico se refiere como muestra de esta evolución autónoma y paralela del cuento fantástico.

Palabras claves: Cortázar, Krzyzanowski, cuento, neofantástico, fantástico.

ABSTRACT: This paper will link the dissemination of the fantastic in the XIX century, especially with the Hoffmann's short stories, and the birth of neofantastic in the XX century in those countries where this genre was more considerably rooted. The main objective of this paper will be make a comparison between two short stories, written by Julio Cortázar and Segizmund Krzhizhanovsky, where it will be analysed the most important characteristics in the neofantastic structure as an example of the independent and parallel evolution in the fantastic short story.

Keywords: Cortázar, Krzhizhanovsky, short story, neofantastic, fantastic.

Lo neofantástico ha supuesto una de las renovaciones más importantes en lo que se refiere a la evolución del cuento. Los cuentos neofantásticos, aparecidos a partir de la segunda década del siglo XX, han modernizado este género en forma y contenido, y han propuesto una visión nueva de lo fantástico. La evolución de la literatura y los devenires de la Historia produjeron que en momentos históricos cercanos se formularan estructuras de cuentos que

planteaban sistemas similares en partes del mundo muy distantes. De este modo, autores que no tenían contacto alguno plantearon en el cuento lo que más tarde Jaime Alazraki denominaría ‘neofantástico’. Este fenómeno literario podría tener su origen en la difusión y la influencia que tuvieron los textos del alemán E.T.A. Hoffman durante el siglo XIX. La admiración de muchos escritores occidentales por lo fantástico originó que se creara un arquetipo de cuento fantástico que se reprodujo a lo largo del s. XIX con relativas pocas variaciones en cuanto a la construcción misma del cuento. En nuestro artículo trataremos de mostrar que es esta relación con la difusión de lo fantástico lo que dio lugar en el siglo XX a que lo neofantástico se diera en diversas partes del mundo sin tener otra conexión que la unión de un pasado literario (cuento fantástico derivado de Hoffmann) y unas circunstancias históricas similares. Para ejemplificar esto compararemos dos cuentos neofantásticos de dos autores distantes: el ruso Sigismund Krzyzanowski (1887-1950) con “Cuadraturín”, y Julio Cortázar (1914-1984) con “Carta a una señorita en París”, poniendo de manifiesto los elementos paralelos más significativos, para mostrar que todo parece indicar que lo fantástico derivó de forma autónoma y paralela en lo neofantástico en aquellos países donde la tradición del cuento era más relevante.

El nacimiento del cuento y el del género de lo fantástico se dieron al mismo tiempo. El primero surge a principios del siglo XIX aproximadamente y supuso la aparición del ‘cuento moderno’ – ‘moderno’ para diferenciarlo del llamado ‘cuento tradicional’-. Son diversos y complicados los motivos que hacen que nazca este género precisamente en este período cultural y bajo los parámetros del Romanticismo, pero lo que nos interesa en este momento es la figura del escritor alemán E.T.A Hoffmann, quien fue el iniciador del cuento moderno y el origen de la difusión de lo fantástico en toda Europa hasta el Imperio Ruso y por supuesto en E.E.U.U. Como podemos leer en el estudio *Hoffmann en España. Recepción e influencias* de David Roas su expansión fue fundamental para el desarrollo del cuento moderno y más concretamente fantástico más allá de las fronteras germanas hasta convertirlo en un fenómeno casi globalizado en el mundo occidental; pensemos que, por ejemplo, hacia 1830 ya se habían traducido las obras

completas de Hoffmann al inglés y al francés. Sus cuentos fueron una fuente de inspiración y de imitación para muchos de los escritores del momento y posteriores. Tal es así, que cuentos muy relevantes en la historia de la literatura beben directamente de algunos de Hoffmann, como “La obra maestra desconocida” (1831) de Honoré de Balzac, subtulado “cuento fantástico”, obra fundamental para entender la idea del artista romántico que hemos heredado y para el posterior desarrollo de lo que se llamará la ‘novela del artista’. Este texto de Balzac fue un encargo de cuento fantástico ‘a la manera de Hoffman’ y se relaciona directamente con un relato del autor alemán titulado “La lección de violín”. Así, las obras de Hoffmann se difundieron por todo Occidente hasta el Imperio Ruso, en el que fue una base para uno de los relatos más conocidos del autor ruso por excelencia: “La dama de picas” de Alexandr Pushkin. Podemos nombrar numerosos escritores que participaron de la poética de Hoffman, los cuales principalmente estaban vinculados con el Romanticismo o más tarde con el Simbolismo: Théophile Gautier, Iván Turguénev, Guy de Maupassant, etc. También se inscribe en esta estela Edgar A. Poe, que fue el primero en poner sobre la mesa las cuestiones de la poética del cuento, muchas de ellas relacionadas directamente con cuestiones formales y estructurales de la composición del texto, como la dirección del cuento hacia un final predeterminado, creación de cierto ‘efecto’, etc, estando vinculadas la mayor parte de estas cuestiones directamente con los escritos de Hoffmann (sobre este apartado es relevante el estudio de M^a de los Ángeles González Miguel *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*).

Esos primeros cuentos fantásticos sirvieron de base para el posterior desarrollo de las características del género, de modo que se reprodujo un modelo similar a lo largo del siglo XIX, haciendo que todos los textos compartieran la construcción de lo fantástico, el esquema general y las cuestiones más relevantes. Diversos autores del siglo XX han intentado definir lo fantástico, y ninguno de ellos ha llegado a una definición exacta, precisa y que reúna todos los tipos de lo fantástico. Entre los estudiosos destacan Pierre Castex, Roger Caillois o Tzvetan Todorov. Estos autores coinciden en que en lo fantástico nos encontramos con que “hay un

fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto de lo fantástico” (Todorov 25). Por ello, “lo fantástico ... aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables” (Caillois 11). Para jugar con esa vacilación entre lo extraño y los sobrenatural es relevante lo que Poe llamó el ‘efecto’, creado a través de la ambientación y del narrador, quien, como nos indica Todorov, nos describe la situación con una duda implícita a través de verbos como ‘creer’, ‘parecer’, etc. En cualquier caso, como dice Todorov: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos repuestas- que lo sucedido sea real o no-, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (24).

Estos cuentos, tan desarrollados en el siglo XIX, pierden cierta vigencia con la llegada del siglo XX, por supuesto con las vanguardias, y especialmente con la influencia del existencialismo. Un nuevo tipo de cuento empieza a concebirse, ofrece más posibilidades y se desarrolla hacia la ambigüedad del significado y no en contra de los parámetros racionales a través de la posibilidad de lo sobrenatural, como hacía el cuento fantástico decimonónico. Para entender esta nueva concepción es fundamental en la poética del cuento la figura de Chéjov y la teoría del iceberg de Hemingway. A pesar de todo esto, lo fantástico no desaparece de la literatura en ningún momento, sino que se adapta a los nuevos tiempos. Franz Kafka y *La metamorfosis* (escrita en 1912 y publicada en 1915) funcionan como un hito dentro de la literatura fantástica, donde lo sobrenatural es aceptado desde el principio y no parece crear en el protagonista ningún tipo de asombro: no rompe su concepción de la realidad, por lo que no existe una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso. Tiene unas características diferentes a las anteriores y por ello, Todorov, que estudió en profundidad la literatura fantástica del siglo XIX, consideraba que en el siglo XX y con el ejemplo de Kafka lo fantástico había desaparecido.

Los relatos fantásticos del s. XX no pueden analizarse bajo las características del siglo XIX ya que se diferencian de éstos en aspectos fundamentales y hay mucha más diversidad dentro de lo fantástico. Algunos de ellos tienen características comunes entre sí y se pueden relacionar con *La metamorfosis* de Kafka. Siendo estos cuentos claramente diferentes a los del siglo anterior, necesitan de una nueva nomenclatura que no los desvincule del todo de sus predecesores. Con ese objetivo nació el término de ‘Neofantástico’ acuñado por el crítico Jaime Alazraki en la década de 1980. Para este crítico lo neofantástico se diferencia de lo fantástico en tres aspectos fundamentales: en su visión, en su intención y en su *modus operandi*. En su visión, porque mientras que “lo fantástico asume la solidez del mundo real, ... lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, *Teorías de lo fantástico* 276).

En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico está dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, que no se da en el cuento neofantástico. [...] Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradoras, pero su intención es muy otra. Son en su mayor parte metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación (Alazraki, *Teorías de lo fantástico* 277).

En cuanto al *modus operandi*,

El relato neofantástico prescinde de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce ... el elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*. [...] Pero mientras que el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento ..., el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos (Alazraki, *Teorías de lo fantástico* 279-280).

En palabras del propio Alazraki:

Digamos finalmente que el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa. El relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de la vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo entre otros factores (*Teorías de lo fantástico* 280).

Dentro de este marco teórico se encuadran los dos cuentos que vamos a analizar como paradigmas de lo neofantástico en dos cuentísticas fundamentales: la rusa y la hispanoamericana. Aunque sus poéticas no han tenido contacto entre sí, parten de la misma base: una fuerte tradición de cuento donde lo fantástico fue clave para el desarrollo de este género y donde fue patente la influencia en estos esquemas de los cuentos de Hoffmann. Y es precisamente en estos lugares donde lo fantástico de manera paralela ha dado lugar en el siglo XX, gracias a una base común, a lo neofantástico. Nos centraremos en dos casos que consideramos representativos: “Cuadraturín” del autor ruso Sigismund Krzyzanowski, del año 1919, y “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar, publicado en 1951 en *Bestiario*, cuyos autores nada supieron el uno del otro y que sin embargo comparten cuestiones muy relevantes que poco a poco iremos viendo.

Ambos cuentos presentan una situación aceptada por los personajes: en el primer caso, contado en tercera persona, se trata de un personaje llamado Sutulin que acaba de llegar a Moscú y se ha instalado en un piso muy pequeño, de unos ocho metros cuadrados, apareciendo poco después un vendedor que le regala una muestra gratuita de “un remedio para agrandar las habitaciones” (Krzyzanowski 78) llamado Cuadraturín: al ir a probarlo, se derrama más de la cantidad indicada en las instrucciones y cada vez que vuelve a casa o se echa a dormir, encuentra su habitación más y más grande. En el caso de “Carta a una señorita en París”, se trata

de un cuento en forma epistolar confesional a una señorita (Andrée), casi como monólogo interior, donde el narrador nos cuenta sobre sí mismo cómo, al poco de mudarse, empieza a vomitar conejitos, y al ver que no para y ante la imposibilidad de ocultarlos, decide comenzar a matarlos. En ambas situaciones lo extraño está inmerso en lo cotidiano y es percibido con relativa normalidad por los personajes. La obsesión de ambos personajes es ocultar lo que sucede, en el primer caso porque le pueden echar o porque le pueden hacer pagar más por el apartamento al ser más grande; en el de Cortázar, el protagonista hace todo lo posible para que no se entere nadie, y teme ser acusado de los destrozos que hacen los conejitos.

Es fundamental en la estructura y en la forma del texto neofantástico recurrir a la descripción precisa para que el lector se adentre en el nuevo orden natural. Por ello, son abundantes en el texto de “Cuadraturín” descripciones como la siguiente:

Se levantó apoyándose en una palma y con la otra mano palpó el alrededor: las paredes no estaban. Encendió una cerilla. [...] Con los dientes apretados, Sutulin se levantó, procurando no hacer ruido, y recorrió con cuidado los pies de la cama, y luego de la cabecera, en pos del muro que se alejaba. Sintió un ligero escalofrío. Sin encender la luz, buscó el abrigo en un clavo del rincón para taparse con él. Pero, en el rincón, el gancho ya no estaba en el mismo lugar que el día anterior, y tuvo que deslizarse a tientas por la pared varios segundos hasta que sus manos tocaron la piel (Krzyzanowski 83-84).

En el caso de “Carta a una señorita en París” destaca no sólo cómo los esconde sino los detalles de cómo vomita los conejitos:

Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y

perfecto, sólo que es muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito (Cortázar 297).

Las descripciones como estas son las que constituyen el núcleo fundamental de las narraciones neofantásticas, donde el detalle y la precisión, unidos a la ironía, conforman la mayor parte del texto y articulan la estructura del mismo. Estas descripciones no detienen la acción, como normalmente sucede en estos casos, sino que fomentan el sentimiento de lo fantástico, así como construyen el efecto de sorpresa en el lector, teniendo como única norma la verosimilitud.

El tono descriptivo manifiesta un sentido irónico, más perceptible en el caso de Cortázar, el cual retrata una acción poco común (vomitar conejitos) y habla de ello, por ejemplo, como “higiénico”, o recalcando el aspecto de normalidad de los conejitos que expulsa por la boca. Esta ironía participa en la creación del sentido metafórico general del texto. Además, como decía Alazraki, mientras que el relato fantástico exige de la literalidad, el cuento neofantástico alude a la metáfora, lo que hace que la interpretación sea complicada. Es precisamente este carácter metafórico lo que enriquece y acrecienta la ambigüedad del cuento, no en la posibilidad de la existencia de lo sobrenatural, como lo planteaba el cuento fantástico, sino en el resquebrajamiento de una realidad y de una interpretación unívoca de la misma, lo que se relaciona con la definición de Umberto Eco de ‘obra abierta’.

Alazraki dice a propósito de “Carta a una señorita en París” que:

Los conejitos están ahí para decir y representar algo no enunciable; su sentido lógico es tal vez irrecuperable e incomprensible (hasta para el mismo autor), pero no importa. Lo que interesa es la lenta agonía que roe al narrador, su sutil desesperación, su impotencia ante el inesperado nacimiento de un nuevo e indeseado “huésped” (*En busca del unicornio* 75-76).

Los dos protagonistas son unos recién llegados al apartamento donde ahora viven, y al poco de llegar transforman el orden lógico del lugar. En los dos cuentos no sólo encontramos

que el argumento acontece en este espacio cerrado, sino que las dos tramas se establecen en relación con ese espacio. Esto podemos encontrarlo también en otros relatos neofantásticos como *La metamorfosis* de Kafka o “Casa tomada” del mismo Julio Cortázar. Es entonces en este espacio donde se establece el nuevo orden de la realidad que implica la elección, rechazo, ingreso o expulsión del protagonista lo que finalmente determina el destino de este (Yushimito 4). Tanto en “Cuadraturín” como en “Carta a una señorita de París”, ambos personajes son invasores del espacio en el que se encuentran, lo transforman y son destruidos irremediablemente por este orden (Alazraki, *En busca del unicornio* 148), algo que también era propio de los relatos fantásticos decimonónicos, ya que terminaban casi inevitablemente con un hecho siniestro que provocaba la muerte, la desaparición o condenación del héroe (Caillois 11). En “Cuadraturín”, el protagonista muere en la paradoja de quedar encerrado en un espacio infinito. En el caso de “Carta a una señorita en París”, la única forma que tiene el narrador de acabar con los conejitos es acabar también consigo mismo. En ambos cuentos la trama se vincula con el espacio cerrado donde se establece un orden también cerrado, que no deja escapatoria al protagonista.

Además del paralelismo en el final de los personajes, encontramos una analogía patente en el modo en que se trata la soledad y la incomunicación de los mismos. En ambos casos apenas hay relación con otros personajes. En “Cuadraturín” hay una referencia fugaz a una supuesta prostituta que ve de vez en cuando, y en el caso de “Carta...”, encontramos referencias al personaje de Sara. En cualquier caso los personajes están inmersos en una lógica asilada, e incluso en el caso de Cortázar el narrador comprende que está metido en ella cuando el narrador de “Carta...” comienza el relato diciendo:

Andrée, yo no quería venir a vivir a su departamento en la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan

la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará (Cortázar 295).

Esta prolepsis insinúa también la existencia de este espacio ciertamente determinista y que no permite al personaje adaptarse a él. Se presenta como un asilamiento del personaje con el espacio, del mismo modo que aparece con Sutulin, y que en ambos casos quedan expulsados del orden con su propia muerte. Igualmente, aparece en el subtexto de ambos cuentos una reflexión sobre la noción de destino y fatalidad, del mismo modo que una contraposición clara entre ciudad y espacio cerrado. Todo ello es analizable dentro de los parámetros de lo que el propio Cortázar llamó 'el sentimiento de lo fantástico', y que nos hace pensar en un espíritu compartido en la evolución del género en diferentes partes del mundo que nunca tuvieron contacto entre sí. Este 'sentimiento' refleja la dificultad de definir lo fantástico y produce que sólo podamos acercarnos a ello de una manera intuitiva.

De esa manera, podemos afirmar, extendiendo esa noción de 'sentimiento de lo fantástico', que la evolución precedente del género a lo largo del siglo XIX, con la figura central y homogeneizadora de E.T.A. Hoffman, produjo una analogía clara en el desarrollo autónomo que cada tradición cuentística tuvo en diferentes lugares del mundo; especialmente, como hemos visto, en el caso de la literatura hispanoamericana y rusa. Pero también en otras, ya que muchas de las características que hemos analizado -el enfrentamiento entre el aislamiento personal y el exterior, y el recurso del espacio cerrado como lugar lógico particular- se pueden encontrar en otros cuentos. Todo ello contribuye a que podamos pensar en lo Neofantástico como un género que ha evolucionado de modo bastante homogéneo, a pesar de la disparidad de lugares en los que apareció de manera contemporánea.

Obras Citadas

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos. 1983.

---. “¿Qué es lo neofantástico?” *Teorías de lo fantástico*. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.

Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: Edhasa, 1970.

Cortázar, Julio. “Carta a una señorita en París”. *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Págs. 295-304.

González Miguel, M^a de los Ángeles. *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.

Krzyzanowski, Sigismund. “Cuadraturín”. *La nieve roja y otros relatos*. Jesús García Gabaldón. Madrid: Siruela Nuevos Tiempos, 2009. Págs. 77-88.

Roas, David. *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Deplý. México D.F.: Ediciones Cayaocán, 2005.

Yushimito del Valle, Carlos. “Pierre Menard, autor de Cortázar: aproximaciones a lo neofantástico en ‘Casa tomada’ y ‘Carta a una señorita en París’”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*. Nº 49. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: 2009. Electrónico.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/menacor.html>

Relaciones entre realidad y ficción

Alfonso Zuriaga del Castillo

Universidad de Urbino, Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: En este artículo se estudian los elementos autobiográficos identificables en los textos de Sergio Pitol y de Enrique Vila-Matas; a partir de una breve comparación con *Don Quijote de la Mancha*, se afronta la autobiografía no ya como compromiso entre escrito y escritor, narrador o personaje, sino como una figura retórica que presenta un yo metódicamente desfigurado a lo largo del relato.

Palabras clave: Pitol, Vila-Matas, autobiografía, Don Quijote, Foucault, Carlo Bo, realidad, lenguaje.

ABSTRACT: This article studies the autobiographical elements that we can find in Sergio Pitol and Enrique Vila-Matas' works. After a brief comparison with Cervantes' *Don Quixote*, modern autobiography is analyzed as a rhetorical device consisting in a methodical disfiguration of the self, instead of the classical deal between the text and the writer, the narrator and/or the character.

Keywords: Pitol, Vila-Matas, autobiography, Don Quixote, Foucault, Carlo Bo, reality, language.

I

«Io non ho vissuto la vita, l'ho letta», decía el italiano Carlo Bo, admirado humanista del siglo XX que donó parte de su enorme biblioteca personal a la Universidad de Urbino, de donde yo provengo. Una afirmación de ese estilo, aun pronunciada por el respetado erudito genovés, debe inquietar a quien entienda la vida como una realidad de carne y hueso que contenga el lenguaje, y no al contrario. La vida, podría objetarse, no debe residir en el papel, porque entonces el

cuerpo que se posa sobre la página se convierte, por oposición, en cadáver. En el fondo, la perplejidad ante la frase de Bo deriva en el temor de que también nosotros nos convirtamos, lisa y llanamente, en lenguaje, y por lo tanto perdamos nuestra referencialidad corpórea transformados en puro carácter (no humano o pasional, sino tipográfico).

El vínculo que una vida y literatura ha evolucionado a lo largo del tiempo de forma paralela a aquel que relaciona la realidad y el lenguaje, la palabra y la cosa. Cuando Michel Foucault dice que “no es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura” (*De lenguaje y literatura* 64), pretende aclarar que la literatura tal y como la entendemos en la actualidad es algo diferente, ha sido creada en el siglo XIX y se fundamenta en la desconfianza en el lenguaje y las estructuras racionales. Las obras literarias que Foucault llama clásicas se remiten a una verdad indiscutible: “Había una especie de libro previo, que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios” (78); en los textos hasta el siglo XIX se transcribe, repite o traduce esa verdad. Sin embargo, la muerte de Dios y el colapso de la Razón conducen a Mallarmé a afirmar que lo que define a una rosa es *l'absence de toute rose*; a Rimbaud a escribir que *Je suis un autre*; a George Steiner, más adelante, a concluir que “con el debido respeto a Adán, *león* ni ruge ni defeca” (Steiner 117).

En este sentido, la escritura autobiográfica no se ha quedado al margen. La vida en la literatura ha dejado de interesar en cuanto reflejo (aunque lingüístico, aunque ficcional) de una verdad prescrita o preexistida. Frecuentemente el pacto autobiográfico según los términos de Philippe Lejeune se rompe para no dejar ni un pequeño hilo que ligue un texto de ficción a un sujeto de carne y hueso. Como en el caso de Pessoa con sus heterónimos, lo que se consigue es desligar el nombre que leemos en la portada del libro (último refugio de la verdad en literatura) de cualquier referente corpóreo imaginado, responsable de mantener las formas de la veracidad. Quien dice yo, en definitiva, se resuelve en *un autre*, por lo que el texto vaga finalmente huérfano (o libre) por la nada, esto es, por la ausencia de cualquier minúscula presencia.

Afortunadamente, no todas las obras autobiográficas rompen por sistema el pacto lejeuniano; basta aproximarse a cualquier obra literaria de carácter histórico-memorístico de, por ejemplo, la Resistencia italiana a partir de 1945. Ahí hay una verdad prescrita –o previvida– que respetar y representar dentro de unos límites que la narración no debe en ningún caso superar. Hasta en este ámbito, sin embargo, las obras más lúcidas llevan detrás una profunda reflexión sobre el yo que escribe y debe disfrazarse o incluso traicionarse con gran precaución. La dislocación antiheroica del sujeto en Meneghello o las obsesivas reescrituras de Fenoglio ilustran las dificultades que toda obra literaria autobiográfica, digamos, clásica plantea a su autor.

II

Desde la perspectiva de la literatura moderna, y no clásica, se debe interpretar la pregunta que nos dirige Enrique Vila-Matas en *Exploradores del abismo*: “¿Debía tener la vida un lugar tan preferente?” (263). Con todos y cada uno de los escritos del catalán en la mano, se podría responder: ¡sí!, puesto que el elemento autobiográfico es la piedra angular de toda producción vilamatiana. Podríamos, en principio, no darle mayor importancia: se trata de autobiografía de ficción, literatura que crea vida ficcional. No obstante, este juego de realidad y ficción se erige como protagonista indiscutible de su producción textual: se evoca con frecuencia una realidad que luego se revela falsa; se crea vida para luego desmontarla. El nombre Enrique Vila-Matas, en algunas ocasiones, aparece literalmente en el texto en calidad de autor, narrador o protagonista de la trama. Así, el lector es constantemente invitado a pisar terreno susceptible de ser auténtico, pero, sistemáticamente, a continuación esa potencial autenticidad queda desmentida. Mantengámonos, parece querer decirnos el texto, en la esfera del lenguaje. Cuando se percibe la sensación de que se vive *realmente* dentro de la literatura, el lector se topa siempre con una dislocación de este estilo: “¿Cómo diablos hacer para *vivir* esas frases tan sumamente

literarias? [...] Me doy cuenta de que todas esas frases con las que inauguré mi diario no son trasladables a la vida, son pura literatura” (*Exploradores* 258).

La correlación creada entre una expresión de lenguaje y su proyección en la realidad (en este caso: narración del diario y hechos narrados) apela frecuentemente a un plano extraficcional, verídico, pero muestra siempre una aguda inestabilidad en Vila-Matas. No se pretende respetar una verdad de referencia, autobiográfica, comprometida; tampoco se es ajeno a esta noción de verdad (como en el género puramente fantástico). Se evoca desenfrenadamente, en cambio, la presencia de esa verdad para desmentirla. Se desarrolla la literatura de este escritor catalán, como él mismo dice en *El mal de Montano*, “pasando de la ficción a la realidad, pero sin olvidar nunca que la literatura es invención, y que, como decía Nabokov, «ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y la verdad, todo gran escritor es un gran embaucador»” (68).

Ficción es ficción, dice Nabokov, y Vila-Matas es ficción, pero la presencia de la realidad es avasalladora y cumple una función determinante: el texto de Vila-Matas cruza una y otra vez la línea que separa la vida y la literatura, con la salvedad de que ambos lugares, en la producción del escritor catalán, son contenidos por una unidad más amplia todavía llamada literatura; en respuesta de la pregunta planteada poco más arriba: “¿Debió tener la vida un lugar tan preferente? Me dije que en realidad esa tensión entre literatura y vida ha sido desde el primer momento, desde Cervantes, el tipo de debate que ha desarrollado la novela. En realidad, lo que llamamos novela es ese debate” (*Montano* 68).

La (reiterada) presencia de Cervantes y su Quijote en Vila-Matas no debe extrañar: es allí donde, como (según el catalán) primera novela moderna, parece originarse la «tensión entre literatura y vida» entendiendo por vida (la del Quijote) una que responde al lenguaje y no a la realidad, a la palabra y no a la cosa, siendo incluso “él mismo a semejanza de los signos, largo grafismo flaco como una letra” (Foucault 53). Una curiosa enfermedad denominada el mal de

Montano, sin ir más lejos, provoca al personaje de Vila-Matas una quijotesca necesidad de *encarnarse* en literatura para evitar su desaparición:

Conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura (*Montano* 68).

Como le ocurre a Don Quijote, en la confrontación del mundo literario con la realidad las palabras demuestran estar vacías de contenido y conducen a la melancolía, la ironía o el escarnio. El signo se encarna en la realidad, mostrando cómo “las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso”, de forma que “las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo” (Foucault 54). Así, puede afirmarse que la verdad de Don Quijote no reside ya en la correlación palabras-mundo, sino “en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas” (Foucault 54). En el paso de la primera a la segunda parte de la novela de Cervantes, además, se constata una ulterior evolución en el vínculo que une vida y literatura: si en la primera parte el signo toma vida en territorio manchego, en la segunda Don Quijote descubre que la gente ha leído esa primera parte (escrita por un mago que todo podía verlo), por lo que él mismo se convierte en el defensor del libro (por ejemplo, de versiones apócrifas) y ya no debe responder a los paradigmas caballerescos, sino a su propia realidad literaria forjada en ese texto de donde proviene. Así, Don Quijote se convierte en libro andante. Todo ello arroja una nueva luz ya sea sobre la noción de lenguaje (signo fundado en el signo, referido al signo) que sobre la concepción de vida y literatura (el signo literario sustituye a la vida de carne y hueso).

Don Quijote ilustra, desde la perspectiva de *Las palabras y las cosas* de Foucault, el origen de la literatura moderna en cuanto aquello capaz de hacer tambalearse a la noción de verdad y el compromiso con ella pactado; de ilustrar la fuga de toda certeza, luz o sentido; de desintegrar el vínculo palabra-cosa; de mostrar palabras que vagan por una red desconectada de la realidad. Por esta ruptura también se interesa literalmente Vila-Matas:

El tejido ajado tal vez esté en algún paraíso donde en otros tiempos, en un día con una luz de otro mundo, murió el hilo lógico de un tejido verbal que le daba a la vida sentido. Eran tiempos mejores. Pero alguien desquició en ese paraíso al inventor del lenguaje y el tejido se fue ajando y nuestras vidas se volvieron absurdas, sin el antiguo orden y el antiguo sentido (*Montano* 192).

Pero, ante el apocalíptico panorama, cabe recordar que por esa red se mueve como pez en el agua el escritor catalán; una vez perdida la fe en un sentido sólido o en una verdad, se obtiene una inusitada y productiva libertad; lo que hace un momento se describe como tiempos oscuros frente a la verdad, la certeza o la luz del pasado, todo ello se transforma en su contrario. Dice Sergio Pitol que “todo está en todas las cosas” (expresión que sirve de título para una de sus publicaciones) afirmando que, posados los ojos sobre cualquier cosa, a todo a partir de ahí es reconducible el discurso puesto que ya no hay límites ni sentidos conductores; y confirma Vila-Matas: “nada puede durar tanto” (*Exploradores* 287), entendiendo esa nada como sinónimo del todo pitoliano. En palabras de Peter Handke, rescatadas por Vila-Matas al final de *Exploradores del abismo*, el mecanismo de creación literaria ha mutado: “Sostenía yo maquinalmente el bolígrafo apuntando hacia las cosas. Cuando me di cuenta, lo desvié de inmediato en otra dirección, en la que no había nada” (*Exploradores* 287).

III

¿Cómo se conforma, entonces, la literatura de Vila-Matas? “Vagar, ribetear, seguir elipsis y laberintos, retroceder, dar vueltas en círculo, tocar de repente ese inalcanzable centro y de nuevo

retroceder; hasta desnudar y ridiculizar sin piedad la verdad, cualquier verdad de cualquier cosa susceptible de ser cierta” (*Montano* 29-30). En este juego de identidades, las constantes visitas al centro pretenden derivar un *ser en el tiempo* hacia un *ser en la ficción*; la línea trazada entre vida y literatura se erige como fundamental herramienta de disipación de la autenticidad de la vida. Con este modus operandi Vila-Matas no pretende conducir a la escritura hacia algún determinado lugar, a cumplir un objetivo definido; al contrario, la literatura se constituye en ese mismo movimiento.

Para explicar el origen de dicha poética Vila-Matas tiene a bien mentar a su maestro Sergio Pitol, retrotrayéndose a sus inicios literarios. Y es, desde luego, una referencia interesante, dado que este escritor mexicano comparte con el catalán un inusitado foco de atención a la relación entre vida y literatura (*en la literatura*). En el relato *El oscuro hermano gemelo*, dedicado, por cierto, a Enrique Vila-Matas, se lee justo al inicio lo siguiente:

En el prólogo de Justo Navarro a *El cuaderno rojo* de Paul Auster puede leerse: «cuanto más te acercas a las cosas, parece que te alejas más de las cosas, más se te escapan las cosas. Entonces te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro» (Pitol, *Trilogía* 142).

Tanto en la obra de Sergio Pitol como en la de Enrique Vila-Matas frecuentemente se muestra ese movimiento de cercanía-lejanía, del sí mismo a lo lejano, del centro a la periferia. Deben tenerse en cuenta, en la lectura de la cita de Justo Navarro, los orígenes literarios de Pitol que le condujeron a encontrar su propio estilo. Partido de México en un larguísimo viaje por Europa, escribió sus primeros cuentos cuyos protagonistas son prácticamente siempre mexicanos de viaje por el extranjero; para ello, utilizó “los escenarios por donde fui desfilando como telón de fondo” (*Trilogía* 139) y, al final del relato, indicó lugar y fecha de escritura. En todos esos

escritos existen rasgos que reconducen el juicio del lector hacia la situación personal real de Sergio Pitol, siempre un resquicio que ubica el relato, al menos al principio o por momentos, justo sobre la línea que divide la vida y la literatura, remitiéndose levemente a los términos del contrato lejeuniano de veridicidad autobiográfica. Sin embargo, a partir de esas alusiones los derroteros por los que discurre la narración entran en contradicción con la voz autobiográfica; a veces se reconcilian y vuelven a invitar a la identificación protagonista-Pitol, pero de repente se alejan de nuevo hasta, muchas veces, terminar de un modo inequívocamente inverosímil.

Sergio Pitol encontró su voz literaria alimentándose de sí mismo, pero alejándose inmediatamente después. Análogamente, un proceso similar es identificable en novelas como *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, pero lo que es en Pitol embrionario, en Vila-Matas es desenfadada ficción de la construcción de una autobiografía ficticia. El vampiro Pitol que muerde su mismo brazo del que manan reflejos propios, suplantaciones y fantasías, reconoce, en la ficción, la existencia de su brazo. Ese morder lo propio acomuna a Pitol y a Vila-Matas, en ambos acción rebosante de humor e ironía; pero Vila-Matas, a veces, va más allá. Vila-Matas se muerde un brazo que tiene hasta que, sangre ya manada, desvela que el brazo no era más que una prótesis, o ni eso. A estas alturas, la confusión del lector puede inducirlo a buscar el brazo de ambos. El de Pitol, mal que bien, sea totalmente real o no, se intuye y es coherente con los textos; de Vila-Matas, en cambio, no se avista tierra firme. Pitol parte de un tiempo narrativo para perderse por sus brumas y juega con las dudas que de ahí surjan. Todavía, sin embargo, es un ser temporal. En cambio, Vila-Matas plantea un tiempo propio que se diluye hasta fundirse con su ficción y desintegrar toda coherencia referencial anteriormente planteada:

Sus herramientas de investigación, esencialmente lúdicas y asociativas, convierten su magnífica obra en un collage fluido que avanza engarzándose mediante un ars combinatoria que funde el tiempo del narrador con el de otros autores y obras de la literatura universal, hasta lograr esa identidad coral, poliédrica, cuestionándose a sí misma desde la ironía y la paradoja (Otxoa 31).

La identidad coral y poliédrica que menciona Julia Otxoa se convierte en muchos casos en un diálogo, no solamente una fusión unidireccional. La relación escrita entre Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas ilustra este proceso: ambos están muy presentes en la obra del otro. En un cuento de Sergio Pitol se lee, por ejemplo, a “un improbable Vila-Matas, tan vívido, tan vivido, tan real, conquistador efímero de Asjabad, en la entonces república soviética de Turkmenistán” (Ródenas 16); también se encuentra Vila-Matas en la dedicatoria de *El oscuro hermano gemelo*, y las primeras líneas que hacen referencia a Justo Navarro y que ya se han citado aquí son asimismo referidas textualmente en *El mal de Montano* y redirigidas a Pitol; el mismo Vila-Matas escribe el prólogo de *Los mejores cuentos de Sergio Pitol*, y ahí (y en otros sitios) explica al lector su relación maestro-alumno con el escritor mexicano. En ese prólogo, se narra una aventura del escritor catalán y su homólogo mexicano en París, buscando la casa natal de Proust (o de Borges, hay diferentes versiones de la misma aventura); también somos testigos de un encuentro de ambos en un bar de Varsovia en el que, «bajo la batuta de Sergio» (13), una pareja sentada en la mesa contigua sirve de brazo o yugular que dé origen a una disparatada narración que apele, de paso, a los procedimientos ficcionales de Sergio Pitol bien explicados en su relato *Vals de Mefisto*: “Observar la anécdota, como en casi todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar” (Pitol, *Los mejores cuentos* 261).

También ayuda para entender la relación literaria de Pitol y Vila-Matas el que este último incluyera en su “Diccionario del tímido amor a la vida” en *El mal de Montano* la voz “Pitol, Sergio” y volviera a recalcar los mismos parámetros según los cuales, y siguiendo las indicaciones de Julia Otxoa, hace partícipe Vila-Matas a Pitol de una propia “identidad coral”: es el rol del mexicano ser su maestro y maestro del desarrollo de la anécdota.

De forma parecida a la descrita con Pitol, Vila-Matas se amalgama con tantos y tantos textos y autores, ubicándolos en su propia vida de escritor. Pero vida y literatura son ya términos diferentes si concebidos en el mundo literario creado por Vila-Matas. Haciendo caso de lo

expresado por Paul de Man, “the interest of autobiography is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not” (De Man 71); la escritura autobiográfica, de ser considerada una herramienta para revelar realidades fiables, ha pasado a ser un tropo literario: pura prosopopeya. Así, si Pitol, en último término, mantiene una sólida referencia a su propia realidad coherente y verosímil como imagen en sus escritos (por cuanto poco más que intrascendente punto de origen de todo lo demás), Vila-Matas en cambio construye las conexiones que toda insistencia en lo autobiográfico exige entre dos unidades de lenguaje (sin referente real), puesto que su propio estar en el mundo se distorsiona hasta tal punto que termina por convertir el suelo en texto, realidad en figura retórica: así alcanza lo que fugazmente ha sido definido como su ser en la ficción. En definitiva, el lector puede decir (el mismo Carlo Bo podría decirlo) que Enrique Vila-Matas no vive su vida: la escribe.

Obras Citadas

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cupsa, 1997.

De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University, 1984.

Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

---. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2006.

Otxoa, Julia. “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas”. *Enrique Vila-Matas. Grand séminaire de Neuchâtel: Coloquio Internacional*, ed. Andrés Suárez y Casas. Madrid: Arco-Libros, 2007. 16.

Pitol, Sergio. *Los mejores cuentos de Sergio Pitol*. Barcelona: Anagrama 2005.

---. *Todo está en todas las cosas*. Santiago de Chila: Era, 2000.

---. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Ródenas, Masoliver. Introducción a *Trilogía de la memoria*, Sergio Pitol. Barcelona: Anagrama, 2007.

Steiner, George. *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 2001.

Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

--- . *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

--- . Prólogo a *Los mejores cuentos de Sergio Pitol*, Sergio Pitol. Barcelona: Anagrama, 2005.

NOTAS: “Orgía, utopía, desolación, revolución y dicción: leer y conocer a Luis Britto”

José Ángel De León González

ⁱ Mantengo, con adiciones, el texto presentado al simposio. De esto, cierta levedad y el estilo oral acorde al proselitismo de la divulgación.

ⁱⁱ Como diré más adelante y como ilustró sintéticamente en su *La orgía imaginaria. Libro de utopías* (1984), Britto funde ambos conceptos en una literatura de compromiso manifiestamente experimental. La cuestión del deleite lector puede provenir de la influencia borgesiana, cada vez más presente en su obra, especialmente en su ensayística. *Por los signos de los signos* (2006) es el mejor ejemplo de ello.

ⁱⁱⁱ Mi acceso a los textos de Britto ha sido posible a través de cuatro fuentes diversas, cada una de las cuales custodios de alguna obra que las otras desconocen: el CEDOCAM (Centro de Documentación Canarias-América) de La Laguna, en Canarias; las bibliotecas de la Universidad Complutense y la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) en Madrid, España; y la Widener Memorial Library de Harvard, en Estados Unidos.

^{iv} En la narrativa extensa, así como en el ensayo, es notable el interés por la piratería en el Caribe: *Pirata* es la tercera novela de Britto (1998); *Demonios del mar* (1999) y *Señores del Caribe* (2001) tienen a los piratas como objeto de rigurosa investigación histórica. Para una bibliografía activa exhaustiva –hasta el año 2009–, recomendamos la consulta de la elaborada por el propio autor y disponible en línea en <<http://luis-britto.blogspot.com/>> (consultada el 29/09/2013).

^v No solo sus dos Premio Casa de las Américas, sino una especial hipertrofia de premios recientes, que culminan con el Premio Nacional de Literatura en 2002 y el Premio Alba de las Letras y las Artes en 2010, abalan institucionalmente esta apreciación. «Hoy es, y no encuentro una duda racional, el intelectual más completo que tiene Venezuela y uno de los más brillantes

del continente. Pero claro, Luis Britto es un “escritor moral”, como reclamaba Tolstoi cuando hablaba de coherencia entre lo que se hace en la vida y lo que se escribe en el papel. Y eso, como se sabe, no gana rating en las cadenas comerciales ni en las agencias internacionales de información tarifadas. » (Guerrero)

^{vi} Cuenta Modesto Emilio Guerrero que «algún ocioso creativo acuñó el apelativo “Librito García” para referirse a su cuantiosa producción literaria» (Guerrero)

^{vii} Fue a los 18 y en la Universidad Central de Venezuela donde daría el gran impulso a su vertiente gráfica y humorística: con Jaime Ballestas (Otrova Gomas) compone una revista mural, de título sulfuroso y muy brittoniano: *El torturado*; más tarde, sacará el periódico *Mural Cero*. A Ballestas le ilustrará desde entonces sus libros *Concierto subterráneo*, *El caso de la araña de cinco patas* y *Confesiones, invenciones y malas intenciones*. Luego vendrían sus colaboraciones en *La pava macha. El semanario que primero dispara y después averigua* (1965) con los Nazoa, el mismo año con *Sápara Panda* y, en 1978, con *El Sádico Ilustrado*. «Ilustré infinidad de hojas y folletos clandestinos de la resistencia. Nunca tomé una lección de dibujo: aprendí solo, y por divertirme ». (Álvarez)

^{viii} Según su respuesta a la entrevista de Monte Ávila Editores, «Luis Britto García: astrónomo o salsero», <<http://www.monteavila.gob.ve/mae/autor-mes/autor-mes-britto.php>>, consultada el 5 de junio de 2012.

^{ix} El libro, reeditado dentro de la colección Biblioteca Luis Britto en Monteávila Editores, fue presentado en Noviembre de 2012.

^x Dicho en entrevista con Tito Pulsinelli, «Entrevista a Luis Britto García», 3 de junio de 2008, <www.selvas.org/newsAN0907.html>, consulta del 28 de mayo de 2012.

^{xi} En un repaso a su memoria literaria, la vivida y la erudita, Luis Britto contaba en 2007 del momento literario en que la crítica solemos situarlo (*narrativa de la violencia*) que «sin

convencionalidad narrativa ni hermetismo extremo surge en fin otra narrativa que expone anécdota violenta o situación social con nitidez, pero potenciándola con técnicas como el extremo despojo de la prosa, el monólogo interior, el coloquialismo, los ritmos entrecortados y trepidantes, la multiplicidad de hablas y de puntos de vista. Vienen los testimonios de Efraín Labana Cordero y Ángela Zago y las obras mayores de Argenis Rodríguez, Adriano González León, Eduardo Liendo, Manuel Trujillo, Orlando Araujo, Carlos Noguera y quizá de quien esto escribe». (Britto «Vanguardia insurrecta»)

^{xii} La teleserie de 6 episodios *El imperio de los piratas*, con dirección de Miguel Ángel Tisera, 2003.

^{xiii} Julio MIRANDA, *Cine y poder en Venezuela*, Mérida, ULA, 1982; según resumen, consultado el 9 de junio de 2012, en < <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/31495>>.