

ACTAS ELECTRÓNICAS



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 ciudadinas 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

antecedentes hispanoamericanos que retratan la capital a través de su labor poética, es obligada

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

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 V

obra lorquiana *Poeta en Nueva York*

La lluvia es una moneda de afeitarse

George

de la chimenea

La brisa dobla los tallos

de los artistas de Paramount

que saldrá

Walsh dentro

(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.

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

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).

P

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 on

Reconocido por Venezuela y América Latina como uno de sus más importantes intelectuales

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–.

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

(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);

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

- 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

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

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

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 lin

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

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 hi

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

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*

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

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 pa

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

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 suplantarse 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

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

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)

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 ép

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,

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

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 protagónica

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,

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

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

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

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

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 c

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 de

Todos la noción de 'sentimiento de lo

---. “¿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 Deplly. 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 *pau sye*“, sino tipográfico).

El vínculo que une 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

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: “¿Debía 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

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

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*

mo 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 29/02/03).

^v *No solo sus d-cy Premio Casa de las Améri*

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*

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>>.