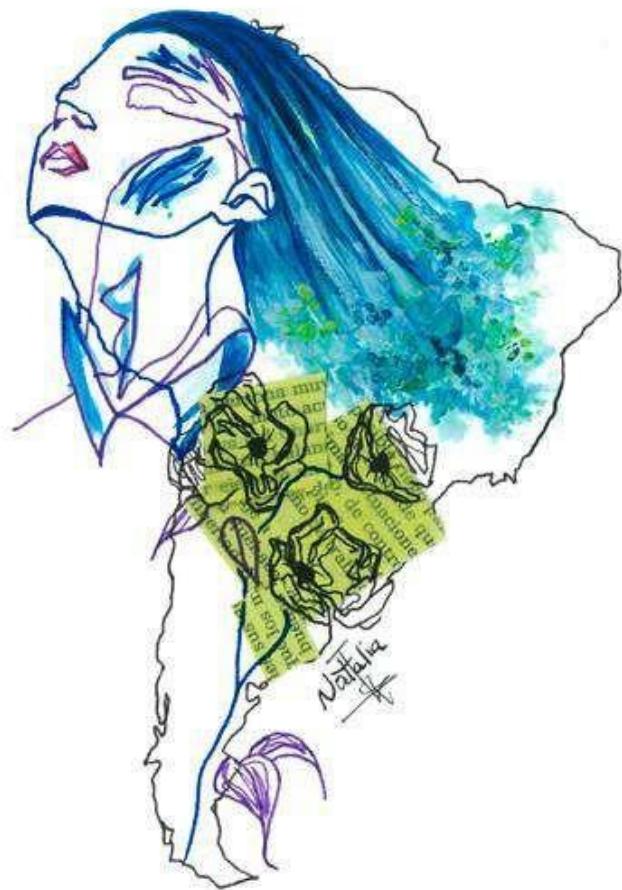


ÚRSULA

*Revista de jóvenes
investigadores en literatura
hispanoamericana*



Úrsula.
Revista de jóvenes
investigadores en literatura
hispanoamericana.

Nº 2

(Abril 2018)

Edición realizada en Madrid por:

Blanca Gómez García
Laura María Martínez Martínez



Revista Úrsula by www.revistaursula.com is
licensed under a [Creative Commons](#)
[Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)
[Internacional License](#).

Úrsula es una revista electrónica de jóvenes investigadores sobre literatura hispanoamericana que busca publicar y promocionar artículos críticos que iluminen obras literarias no tratadas, ensayos que hagan tambalear las líneas rojas del canon o que miren a la literatura desde un prima inédito y diferente.

La revista nace con la idea de que hay un potencial crítico aún sin explotar: un Alberto Zum Felde, un Ángel Rama o una Beatriz Sarlo que aún no han conseguido cruzar las fronteras de las revistas literarias consagradas. Creemos firmemente que la juventud aporta un matiz diferente a la crítica literaria. El peso ausente de los libros no leídos y una curiosidad esfervescente marca una mirada distinta, atrevida y algo ingenua que no debería quedar recluida en intentos fallidos de cajón de escritorio.

Consecuentemente, *Úrsula* aspira a ser la matriz generadora de un espacio de diálogo que une a los jóvenes investigadores españoles, europeos y latinoamericanos.

En definitiva, *Úrsula* más que una revista, es un proyecto que crece con la persistencia, resistencia y fuerza de la propia Úrsula Iguarán y que aspira a alcanzar una proyección internacional, temporal y cultural semejante.

Las fundadoras de *Úrsula*.

Artículos.

ANTÚNEZ RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Silvia. *Julio Herrera y Reissig traductor*. Págs.

1 - 10.

CALÌ, Giuseppe. *Los documentos de A. Zambra*. Págs. 11 -20.

FERREIRA, Yamile. *Diálogos interdisciplinarios y crisis del realismo en Extraviada de Mariana Percovich*. Págs. 21 -33.

GUERRA GALLARDO, Miguel. *Apuntes acerca de Octavio Paz y su eco en la poética transicional de la Movida madrileña*. Págs. 34 -45.

MARTÍN COLLADO, Berta. *La importancia de la pirámide en la sociedad mexicana y su conexión con la masacre de Tlatelolco a través de la Crítica de la pirámide de Octavio Paz*. 46 - 51.

MIGUENS, Agustina. *Eduardo Wilde: la mirada del “médico-político” y sus fisuras en Prometeo & Cía*. 52 -60.



Julio Herrera y Reissig traductor

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil
(Universidad de la República)

RESUMEN: Julio Herrera y Reissig, poeta modernista uruguayo, publica en 1903 parte de sus traducciones de autores franceses en la revista *Almanaque artístico del siglo XX*. Diez años después se darán a conocer, post-mortem, sus demás traducciones.

El siguiente trabajo analiza la dimensión de Herrera en su calidad de traductor del francés, en particular del simbolista francés Albert Samain. Dichas traducciones guardan un estrecho vínculo con la obra del propio Herrera.

PALABRAS
traducción,
simbolismo,
recepción,
apropiación.

CLAVE:
Modernismo,
circulación,
conexión,

ABSTRACT: Julio Herrera y Reissig, the modernist poet from Uruguay, published in 1903, in the magazine *Almanaque artístico del siglo XX*, part of his translations of the work of French authors. Ten years later, post-mortem, the rest of his translations will be published.

This paper analyzes the reach of Herrera as a translator from French, particularly his translations of the French symbolist Albert Samain. Those translations are tightly related to Herrera's own work.

KEY WORDS: translation,
Modernism, symbolism,
circulation, reception, poetry,
connection, appropriation.

El uruguayo Julio Herrera y Reissig, integrante de la Generación del Novecientos, es uno de los mayores representantes del modernismo latinoamericano. Además de su actividad creadora, este poeta fundó dos revistas literarias: *La Revista* (trece números entre 1899 y 1900) y *La Nueva Atlántida* (1907). También publicó artículos y poemas en diarios y revistas de la época entre las que se destaca su colaboración en *Almanaque artístico del siglo XX* (1901-1903) en el que publica –nº 3, en 1903– traducciones de poemas de Albert Samain, Charles Baudelaire y de Émile Zola. Aunque en esta ocasión solo se publican tres poemas –uno de cada autor– el trabajo de Herrera sobre Samain se extendió a un grupo de doce poemas tomados de *Aux flancs du vase* (1898), que se dieron a conocer póstumamente con la publicación del volumen *La vida y otros poemas en 1913*.

En cuanto a Baudelaire, si bien solo traduce la pieza “Une charogne”, es importante destacar que es un pionero en introducir al poeta maldito en lengua castellana en 1903, dos años antes que el español Eduardo Marquina (1905). Elige también un largo poema de Émile Zola, “Nina”, de las primeras incursiones del maestro naturalista



en la poesía, en 1859, cuando aún estaba bien lejos de comenzar con la saga de los Rougon-Macquart.

Por razones de espacio, el siguiente trabajo enfoca solamente las traducciones de Samain¹.

Albert Samain: el maestro olvidado

Albert Samain fue uno de los maestros de Herrera, como él mismo lo reconoce en su correspondencia, autor del que los críticos Idea Vilariño, Alberto Zum Felde, Gastón Figueira y más recientemente Vicente Granados y Ángeles Estévez, subrayan su importancia. Autores como Juan Ramón Jiménez² y Leopoldo Lugones también reconocieron su influencia.

Sin embargo, Samain es hoy en día un poeta prácticamente olvidado, que apenas se nombra en las antologías de literatura francesa, a pesar de que fue un autor reconocido por sus contemporáneos. Ferdinand Gohin en su libro *L'œuvre poétique d'Albert Samain* (1919), retoma el artículo elogioso de François Coppée, publicado en *Le Journal* en 1894 sobre su primer volumen *Au jardin del'infante*.

Con respecto a Herrera y Reissig, según Idea Vilariño en su estudio “Julio Herrera y Reissig: seis años de poesía” éste habría tenido una mayor influencia de los simbolistas franceses en vía directa, más que del propio Rubén Darío (122).

Cuando aparecen sus primeras traducciones en *Almanaque artístico del siglo XX* en 1903, Herrera está tan orgulloso de su trabajo que acompaña el poema de Samain “Le sommeil de Canope” de una nota cuyo título es revelador: “Traducción perfecta”. Se trata, en efecto, de una declaración de principios:

La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain, así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico, de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía, la diosa de los sueños, la virgen y la hetaira, mi madre, mi amante, mi hermana, todo a la vez, la mentira hecha Hada, como dice Tennyson, el espectro de la realidad como la pinta Hugo (Herrera y Reissig, *Poesía y prosas*, 402).

Se puede apreciar en este texto el sentido poético de Herrera que revela su virtuosismo en el manejo de la lengua y del ritmo, así como su capacidad de evocación y de creación de imágenes, sin dejar de lado el humor: la diéresis³ como una liga de la palabra. Desde este punto de vista su papel de traductor gana un valor notable, brindando más elementos para llevar a cabo su tarea como tal.



Traduce doce poemas de Samain: “Le repas préparé”, “Axilis au ruisseau”, “La bulle”, “Le sommeil de Canope”, “Le marché”, “Amphise et Melitta”, “Le petit Palémon”, “Hermione et les bergers”, “Les vierges au crépuscule”, “Myrtil et Palémone”, “Nyza chante” y “Le Bonheur”.

En el conjunto de poemas, no busca hacer una traducción estrictamente literal, más bien trata de permanecer fiel al espíritu del poema y al espíritu quintaescente del simbolismo con el que se siente en comunión: “el simbolismo parece ser un largo crepúsculo, una hermosa aurora polar que hace del firmamento de su escuela una paleta confusa, un derramamiento desordenado de flores exóticas de todos los países y de todas las latitudes (...)”¹ (Herrera y Reissig, *Poesía y prosas*, 549); y con el cual comparte el lenguaje más allá de la frontera de las lenguas.

Desde el punto de vista formal, opta por transferir el alejandrino francés al hexámetro dividido en dos hemistiquios de ocho sílabas, que T. Navarro Tomás llama “hexadecasílabo compuesto” y del cual subraya la utilización por parte de los modernistas (439). A veces, Herrera también traduce en alejandrinos castellanos de catorce sílabas. Conserva la preocupación por la rima, respetando generalmente las series de rimas pareadas, que se siguen de dos en dos, aunque en algunos casos las olvida. El sentido de la armonía sigue siendo una de las principales preocupaciones del traductor.

“La bulle”

Las traducciones son generalmente fieles al sentido original dado por Samain. A veces se inclina por algunas variantes muy sutiles que introducen muy ligeras modificaciones. Por ejemplo, en “La bulle” de Samain ésta “conduite avec art, s’allonge, se distend” (241), mientras que para Herrera “conducida con arte, se alarga, se determina” (*Poesía y prosas*, 401). Hay entonces un matiz entre distensión y determinación. Asimismo, la pompa: “Prête à se détacher, merveilleuse, elle brille!” que en palabras de Herrera: “Pronta a destacarse, brilla cual maravilloso faro”. Sin modificar el sentido, opta por *destacarse* en vez de *desprenderse* para realzar la impresión visual que subraya con el agregado de la imagen del faro, que no está en el original; sin duda lo hace también para completar las dieciséis sílabas del hexadecasílabo compuesto.

Establece, además, un matiz dentro de un adjetivo: “L’eau savonneuse mousse et bouillonne à grand bruit” se convierte en: “El agua hueca hace espuma, con gran ruido barbotea”. Elige describir una cualidad de la espuma producida por el jabón: es “hueca” como la pompa; este desplazamiento enriquece la traducción ya que alimenta la



misma imagen que da nombre al poema. En el mismo espíritu, el verso siguiente: “L’enfant retient son souffle et voici qu’elle oscille” es traducido: “Retiene su aliento el niño, ella oscila con donaire”. Herrera guarda la oscilación y añade “con donaire”, es decir, con gracia, ligereza, expresión que en su forma contiene la palabra “aire”, en estrecha relación con la pompa.

“Le sommeil de Canope”

En “Le sommeil de Canope” sus elecciones se alejan por momentos de los versos de Samain. Se resiente sobre todo el inicio del poema. Aquí están los versos en francés:

Accoudés sur la table et déjà noyés d’ombre / Du haut de la terrasse à pic sur la mer sombre / Les amants, écoutant l’éternelle rumeur / Se taisent, recueillis devant le soir qui meurt (Samain 243).

En la traducción de Herrera en hexadecasílabo compuesto:

Acodados en la mesa y en la sombra sumergidos/ Del alto terrado a pico sobre el golfo macilento /Los amantes, escuchando los eternales ruidos/ Ante la tarde que muere observan recogimiento (Herrera, *Poesía y prosas*, 402).

A primera vista el lector se siente turbado por un sentimiento de no-coincidencia entre el original y la traducción. Observamos la utilización de la diéresis de la que hablaba Herrera en su nota “Traducción perfecta⁴”: *ruidos, sueña, paseos*. Pero las sonoridades son otras; no encontramos en ellas la suavidad de los versos de Samain. Sin embargo, al examinar las sustituciones en detalle, las elecciones no parecen tan arbitrarias. En efecto, “en la sombra sumergidos” corresponde a la imagen “noyés d’ombre”; el sentido de sumergir es bien próximo al de ahogar, aunque no sea exactamente el mismo. Tal vez la ausencia de traducción de la palabra “déjà” en el verso “et déjà noyés d’ombre” impide introducir un matiz importante, ya que este adverbio permitía dar la impresión de algo que acababa de suceder: la puesta de sol.

Se podía haber considerado traducir: “ya envueltos en la sombra”, por ejemplo. Pero, con la elección de “en la sombra sumergidos” los dos amantes parecen hundidos en las tinieblas, lo cual da una visión más dramática, más oscura, que se aleja de la contemplación original. Ciento es que esta actitud contemplativa de Samain solo tiene lugar en el plano formal, ya que puede vislumbrarse en sus profundidades, una dimensión angustiante y sombría. Herrera recibe entonces el sentido profundo, atormentado de Samain y opta por darle una forma nueva, más extrema.

Lo mismo sucede en el segundo verso con “golfo macilento” para traducir “mer sombre”. “Golfo”, que no es incorrecto, transmite la idea de un mar más encerrado, ensimismado, y por eso mismo más interior.



En cuanto al adjetivo “macilento” –que en francés sería “émacié”– se utiliza en castellano para designar aquello que es enfermizo, demacrado. Hay que entenderlo aquí como *moribundo*, lo que confirma la tendencia de Herrera a dar mayor dramatismo a los primeros versos del poema. En este sentido y en el caso de este poema, Herrera se encuentra más bajo la influencia de Baudelaire que de Samain. Dicha influencia vendrá a confirmarse en la traducción que realiza de “Une charogne”, cuyos ecos se hacen visibles en su obra, tema que hemos desarrollado ampliamente en la tesis de la que se toma este trabajo. Ya en 1950 Idea Vilariño afirma que la huella de Baudelaire en la obra de Herrera se refleja en el manejo de los epítetos y de la prosopopeya, que luego serán sus puntos fuertes.

Las variaciones propuestas en la traducción de “Le sommeil de Canope” llevan nuestras reflexiones en dos sentidos: se trata prácticamente de la única pieza del conjunto de doce poemas en la que la personalidad del traductor, se *traiciona*, se *traduce* tan visiblemente, imponiendo su subjetividad a la del autor.

Por otra parte, esta traducción –cuya transparencia es amenazada– es de la que Herrera está más orgulloso, explicitado en su nota “traducción perfecta”.

Esta aparente contradicción nos lleva a siguiente conclusión: se trata sin duda de *la prueba del extranjero* de la que habla A. Breman: por un juego de espejos Herrera se descubre en el Otro en lo que ve su propio reflejo, sin ello inaccesible. Más aún, considerando que Samain juega un papel de iniciático para el uruguayo, como lo señalamos más arriba. Pero, no perdamos de vista que esta supuesta operación solo tiene lugar en el inconsciente del traductor-poeta.

Notamos las aliteraciones en “s” del primer verso (mesa/sombra/sumergidos) así como las aliteraciones en “r” de los versos siguientes (terrado /sobre /eternales /ruidos /observan /recogimiento); todas ellas, así como las elecciones caprichosas del poeta, revelan en el nivel consciente, una inquietud constante por la investigación y la búsqueda de soluciones en pos de realizar una traducción elaborada y no-convencional.

Por ejemplo, la expresión “observan recogimiento” en vez de “se callan” si bien es correcta, marca une elección diferente. Y también alude de alguna manera a Baudelaire.

Es de destacar que Herrera alcanza momentos de gran intensidad en la traducción de este poema, a pesar de alejarse del sentido estricto de las palabras:



Por puntos sobre la puerta un resplandor trasciende/ Y el misterioso suspiro que hacia la noche asciende/ Confesión íntima y vaga del corazón de las cosas/ Se hace más dulce, esa tarde, al pasar sobre las rosas (*Poesía y prosas*, 403).

Mientras que los versos originales de Samain dicen:

Par endroits sur le port une lumière luit / Et l'étrange soupir qui monte vers la nuit/
Mystérieux aveu du cœur profond des choses / Ce soir se fait plus doux de passer
sur les roses (Samain 244).

Hay, antes que nada, un cambio de palabra: reemplaza *puerto* por *puerta*, lo cual, si bien podría tratarse de una confusión lingüística, en un lector tan meticuloso como Herrera, parece más del orden del capricho.

El cambio, funciona, ya que todo puerto es también una puerta, y más allá de las diferencias evidentes, reencuentra la imagen inicial de la luz de la luna que ilumina parcialmente las cosas. El ritmo también es favorecido; encontramos nuevamente la diéresis en *trasciende* y *asciende*. La sonoridad, la elección de las palabras, sobrepasa al original que parece ya sin gracia. Gana también en intimidad –aquella que no pudo transmitir al inicio del poema– y la reafirma traduciendo “aveu” por “confesión íntima”. Algunos desplazamientos son bienvenidos; el misterio se traslada al suspiro, que deja de ser extraño. En cuanto al “aveu”, se vuelve “confesión íntima y vaga”.

Un poco más lejos encontramos otra sustitución: “Le croissant et l'étoile, à sa base, qui tremble” es traducido “El pleamar y la estrella que en su base se estremece”. La elección de “pleamar” en vez de “creciente”, es un indicador de su búsqueda de la perfección; el término viene del portugués “preamar” –a su vez una adaptación del francés “pleine mer”– y designa el fin de la marea alta o el tiempo que esta dure. De esta manera, Herrera logra evocar la luna sin nombrarla, por medio de esta sinécdoque con la marea.

Traducir este poema es evidentemente un ejercicio de estilo para el poeta; no puede impedir dejar allí su huella.

“Le Bonheur”

En el caso del poema “Le Bonheur” la traducción se desarrolla armoniosamente, en alejandrinos castellanos de catorce versos, sin chocar al lector. Las variantes introducidas son discretas y no modifican la naturaleza del poema. Por ejemplo, “Églé sourit, heureuse et chaste en ses pensers” (Samain 281) se convierte en “Églé sonríe, casta, feliz, nada la empaña” (Herrera, *Poesía y prosas*, 412); observamos que “en ses pensers” es sustituido por el término “empañar”: es decir opacar,



turbar, lo cual equivale a decir “nada la turba” logrando un sentido muy próximo. Luego “si pure de cœur sous ces longs cils baissés” es traducido por “pura bajo su larga, decadente pestaña”. Aquí el adjetivo *decadente* es utilizado en su primera acepción y debe leerse: inclinado, que cae. Este detalle es todo un hallazgo: el traductor sobrepasa una vez más el original, ya que es la atmósfera de la época y de la poesía *decadente* lo que traduce. El ejercicio de la traducción engendra una nueva imagen.

Más adelante, el padre que lee su libro bajo la lámpara, mirando a su mujer y a su hijo, “sous la lampe au rayon studieux” deviene “bajo la lámpara a la luz erudita”, lo cual resulta muy acertado para la traducción.

Finalmente, la imagen del niño que se desprende del pecho como un fruto maduro “L’enfant s’est détaché, mûr enfin pour la nuit” resulta: “Pronto para la noche, el niño es desprendido”. Aunque el verbo “desprenderse” –*se détacher*– puede utilizarse para referirse a frutos maduros, el uso aquí es ambiguo con respecto al original. Herrera no completa la imagen, sin embargo, la retomará en su poema “las Madres” de *Los Éxtasis de la montaña*, como lo señala Idea Vilariño (130): “El pletórico seno de donde penden/ sonrosados infantes, como frutos maduros” (*Poesía y prosas*, 37).

Alberto Zum Felde señala también:

Hay, sin embargo, analogías de caracteres; lo que produce analogías literarias. Tal es el caso de Samain y de Herrera. Al gran poeta francés finisecular, que, también como Herrera murió muy joven, en la plenitud de su obra lírica, la crítica francesa atribuye la cualidad de haber unido el sentimiento romántico, al artificio precioso del parnasianismo y a la sutileza musical del simbolismo, resultando como un ecléctico de las esencias poéticas del siglo. [...] Lo mismo habría que decir de él [Julio Herrera y Reissig] (215).

En el marco de este análisis vemos que Herrera intentando ser fiel a Samain realizando una traducción que conserve la rima, acomete necesariamente un acto simultáneo de lealtad y traición. Se trata de traducir no solo las palabras sino la estética, la atmósfera, el espíritu del poema, para lo cual hay que sacrificar a menudo la literalidad.

En este ejercicio de desdoblamiento, en el que emerge naturalmente la personalidad del traductor que es también un poeta, Herrera llega a incorporar a Samain en su obra, por medio del acto de traducción. Se tejen entonces nuevos lazos entre ambos poetas, cuyas obras podemos hacer dialogar.



Incorporación de Samain en la obra de Herrera y Reissig

Existen numerosos ejemplos de correspondencias, ecos e intertextualidad entre Samain y Herrera, específicamente entre *Aux flancs du vase* (1898) y *Los Éxtasis de la Montaña* (1907). Se desarrollan en tres niveles: el del poema de Samain, el de la traducción y el de las poesías de Herrera y Reissig.

Veamos primero el ejemplo del poema “Amphise et Mélitta” en el que Samain dice: “La brise à leurs pieds roule une eau ridée à peine”, traducido en 1903 por Herrera: “Un agua rizada apenas, la brisa a sus pies desata” y que se convertirá en: “A ras del agua tersa que riza con su aliento” en su poesía “La Noche”. La arruga de Samain se transforma en bucle “rizo” para Herrera; imagen que se repite también en Rubén Darío, del cual seguramente la ha tomado: “La risa del agua que la brisa riza y el sol irisa⁵”.

En “La bulle” de Samain encontramos: “dans la cour où glousse la volaille” traducido por: “allá en el corral dónde el volátil cloquea” y que reencontramos en un verso de “La siesta”: “en la plaza yacente la gallina cloquea”.

También puede señalarse un verso de “Axilis au ruisseau”: “Et le matin mouillé sourit nu dans les branches” traducido como: “Y la húmeda mañana desnuda en las ramas ríe”, imagen retomada por Herrera en “La flauta”: “Y ríe la mañana de mirada amatista”.

Ciertamente, todas estas composiciones giran en torno a los mismos motivos, como veíamos en el ejemplo paradigmático de Rubén Darío. Pero el ejercicio de traducción, sin duda, ha dejado huella en Herrera; lo constatamos en la estructura de los versos que siguen y que pertenecen al poema “Nyza chante” de Samain: “Et le mystère monte dans l’obscurité.../ L’âme pensive au lent adieu de la lumière”. En la traducción de Herrera: “Se adormece. Y el misterio de la sombra se acompaña... / Pensativo al lento adiós de la lumbre que agoniza”. Encontramos esta misma estructura en un poema perteneciente a los *Éxtasis de la Montaña*: “Oscurece. Una mítica Majestad unge el dedo / pensativo en los labios de la noche sin miedo” (“La Huerta”)⁶.

Las imágenes engendradas por Herrera serán a su vez tierra fértil y fuente de inspiración para las vanguardias, del cual Guillermo de Torre lo considera precursor.

Trazando el recorrido de la metamorfosis de estas imágenes, como hemos seguido en estos ejemplos, que han ido cruzado las riveras, asistimos a una descomposición de la forma original que se transforma para dar vida a nuevas estructuras.



La sobrevivencia de Samain tiene lugar en este caso gracias a la asimilación llevada a cabo por Herrera y Reissig, entre otros “descendientes” ya que son numerosos los modernistas que reclaman esta filiación.

Es así como a través de varios autores hispanoamericanos, Samain, el simbolista francés desterrado de las antologías, subsiste a justo título.

No podemos dejar de considerar, a modo de conclusión, que los modernistas latinoamericanos acometieron su destino caníbal y bárbaro –naturaleza que no podrían negar– devorando a sus maestros, venidos de Francia, portadores del discurso hegemónico civilizador.

Herrera es entonces un traductor-poeta-antropófago, en el modelo brasiler formulado por Haroldo de Campos pero fundado por Oswald de Andrade en su “Manifesto Antropófago”:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressao mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.

De todas as religioes. De todos os tratados de paz.
Tupi or not tupi that is the question (De Andrade, s.p.).

Notas

¹ Las páginas siguientes son parte de mi tesis de maestría en Literatura Comparada en la Sorbonne-Nouvelle.

² Ver: Figueira, Gastón. “Alberto Samain”. *La sombra de la estatua*. Buenos Aires: Librería del colegio, 1923.

³ En efecto, aunque Herrera se extiende largamente sobre las bondades de la diéresis, concluimos con Idea Vilariño que esta no modifica sustancialmente su poesía (Vilariño 131).

⁴ Ver página 2.

⁵ Exactamente en “Coloquios de los centauros” de Rubén Darío.

⁶ Todos los poemas mencionados pertenecen a *Los Éxtasis de la montaña*.

Bibliografía

- BEDOYA SÁNCHEZ, Gustavo Adolfo. *Albert Samain en la traducción de Eduardo Castillo (1905-1907)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- . *Albert Samain en la traducción de Ismael Enrique Arciniegas (1912-1929)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1995.
- DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- DE ANDRADE, OSWALD. “Manifesto Antropófago e Manifesto de poesia pau-brasil” *Revista de Antropofagia*. 1928: s.p.
- DUPREY, Jacques. *Voyage aux origines françaises del'Uruguay*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1952.
- FILGUEIRA, Gastón. “Alberto Samain”, *La sombra de la estatua*, Buenos Aires: Librería del colegio, 1923.



**REVISTA ÚRSULA N°2
(2018)**

- GOHIN, FERDINAND. *L'œuvre poétique d'Albert Samain*. Paris: Librairie Garnier, 1919.
[file:///Users/silviantunez/Downloads/L'oeuvre_po%C3%A9tique_de_Albert_Samain_\[...\].Gohin_Ferdinand_bpt6k29695q%20\(1\).pdf](file:///Users/silviantunez/Downloads/L'oeuvre_po%C3%A9tique_de_Albert_Samain_[...].Gohin_Ferdinand_bpt6k29695q%20(1).pdf)
- HERRERA Y REISSIG, Julio. *Poesía completa y prosas*. Madrid: Editorial Universitaria ALLCA XX, 1998.
- . *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- SAMAIN, Albert. *Oeuvres Complètes II*. París: Mercure de France, 1924.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201005j.r=Samain%2C%20Albert%2C%20Le%20chariot%20d%27or?rk=21459;2>
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Brasilia: Vozes, 1976.
- VILARIÑO, Idea. “Julio Herrera y Reissig: Seis años de poesía”. *Número*. 1950: 118-161.
- ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay II: la Generación del Novecientos*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.



Los documentos de A. Zambra

Giuseppe Calì
(Universidad de Padua)

RESUMEN: En el siguiente artículo se realiza una lectura de *Mis documentos* de Alejandro Zambra, obra que se caracteriza por el recurso a la autoficción. En particular, se analizan las repercusiones del régimen Pinochetista en el susodicho, a través de un enfoque sobre los conceptos de poder, memoria y verdad.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena, Alejandro Zambra, autoficción, memoria.

ABSTRACT: The following article presents a reading of *Mis documentos* written by Alejandro Zambra, which is characterized by the use of autofiction. In particular, there will be analyzed the Pinochet impact on the aforementioned book, focusing on the concepts of power, memory and truth.

KEY WORDS: Chilean narrative, Alejandro Zambra, autofiction, memory.

1. Entre literatura e historia

A pesar de la evidente dificultad y artificiosidad que cualquier intento de encasillamiento homogeneizador y coherente conlleva, la crítica literaria chilena sigue utilizando como criterio práctico de catalogación, la clasificación generacional.

En primera instancia, y sin rebobinar demasiado, empezaremos el *excursus* desde la llamada “generación de los 60” (o de “los Novísimos”), constituida por escritores nacidos aproximadamente entre 1935 y 1949, que encuentra su expresión más alta en las plumas de Poli Délano, Fernando Jerez, Antonio Avaria, Roberto Baeza, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Carlos Olivárez, Eugenia Echeverría, Manuel Miranda, Guido Eytel, Ramiro Rivas y José Leandro Urbina. Estos autores, que empezaron su actividad bajo el gobierno del presidente socialista Salvador Allende, recibieron la influencia tanto de escritores nacionales, en especial Nicanor Parra y Manuel Rojas, como europeos, entre los cuales Franz Kafka, Fedor Dostoievski, León Tolstoi, Dylan Thomas y Herman Hesse.

El golpe de Estado de Pinochet del 11 septiembre de 1973, con todas sus repercusiones (el régimen dictatorial, la represión, la censura y el control sobre cualquiera forma de libertad de expresión política, social y cultural), constituyó un momento de fractura para la generación anteriormente mencionada que de hecho se vio escindida entre “in-xilio” (Grínor Rojo) —es decir, escritores que permanecieron en Chile— y exilio. Además, el impacto de la dictadura provocó una



violenta disminución de la producción literaria nacional y la escritura, salvo la administrada o vehiculada por el régimen, llegó a convertirse en oficio literalmente clandestino. Los medios de divulgación más contundentes fueron las revistas: *Literatura chilena en el exilio*, *Araucaria* y *Lar* consiguieron reunir la producción (en la mayoría de los casos, de fuerte carácter testimonial) de autores chilenos repartidos por el mundo.

Por otro lado, la presencia de la dictadura representó un golpe de igual fuerza incluso para los escritores nacidos entre 1950 y 1964 que, en efecto, tuvieron que empezar su actividad bajo el régimen: autores como Diego Muñoz Valenzuela, Roberto Ampuero, Pablo Azócar, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Ramón Díaz Eterovic, Lilian Elphick, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Antonio Gil, Sonia Gonzales, Pedro Lemebel, Reinaldo Marchant, Antonio Ostornol, Hernán Rivera Letelier, Alejandra Rojas, Luis Sepúlveda, Marcela Serrano, José Leandro Urbina, Pía Barros, entre muchos, constituyeron la “generación de los 80”, aún llamada “generación 87”¹ o “generación NN”² (esa fue la definición que género más divergencias), aunque, en muchos casos, una gran parte de la crítica negó sobre la existencia de la misma por falta de características comunes.

Con respecto a este punto, el profesor y crítico Camilo Marks afirma:

La dispersión, las definiciones nebulosas, la vaguedad pueden parecerse literariamente a aquello que Aldous Huxley llamó el Vertebrado gaseoso cuando busco una definición de Dios. (...) Comencemos tratando de caracterizar a esta Nueva Narrativa, si es que existe como tal, diciendo que probablemente no ha habido en la historia literaria reciente de Chile una generación más polémica sin serlo y de más difícil implantación conceptual en la crítica y el público (Olivares 17).

Y sigue:

Tal vez la clave reside en el adjetivo “nueva” que para algunos puede incluso resultar ofensivo. (...) Lo nuevo se opone a lo viejo, lo nuevo es joven, lo nuevo siempre es original, lo nuevo, demás está decirlo, tiene más asidero en la realidad y en el público lector (...) El solo hecho de agrupar a un conjunto de escritores bajo el rótulo de Nueva Narrativa implica la insolencia enorme, tanto para ellos como para el público, de separarlos de su tradición literaria (16).

Y, de hecho, lo que se va a instaurar es más bien un diálogo que una separación, ya que ambas resultaban evidentemente vinculadas por haber vivido, aunque con edades diferentes, el mismo hábitat represivo.

Al considerar esto, los únicos y firmes criterios de clasificación podrían consistir en el solo hecho de haber nacido alrededor del 1950, haber vivido la dictadura más o menos en la misma ventana temporal y haber compartido la misma postura disidente frente al gobierno.



Asimismo, resulta importante destacar como el *modus operandi* de estos últimos se constituyó en el margen: utilizando el relato como medio, y el recurso al lenguaje alusivo como instrumento, esos autores podían hacer referencia a hechos y acontecimientos de forma velada mediante recursos narrativos. En efecto, esa propensión hacia el género del cuento puede explicarse “también por la ventaja de un formato de rápida circulación, que permite experimentar en el plano formal y al mismo tiempo investigar, a manera de breve crónica, una realidad controvertida y silenciada” (Manera 270).

El referéndum del 1998 y la consiguiente disolución del Régimen Militar, permitió el reflorecimiento de todas las expresiones sociales y culturales: en ese momento, la mayoría de autores que se habían permanecido en silencio a causa de la dictadura empezaron a salir a la luz a partir de los 90, favoreciendo el proceso de renovación del panorama de letras nacional. Muchos críticos utilizaron la expresión “hijos de la dictadura”³, para definir una generación de autores, nacidos entre 1964 y 1980, que no es sólo chilena, sino también argentina, uruguaya, y en general perteneciente a todos los países que sufrieron regímenes totalitaristas. Otros le otorgaron la denominación de “Generación Poética del 2000”, incluyendo no solo jóvenes escritores chilenos, e hispanoamericanos en general, sino también españoles, que habían ido incorporándose a la escena literaria hispánica desde el comienzo del siglo XXI.

Entre otros, uno de los fenómenos distintivos de esa nueva prole literaria fue la predominancia de las mujeres: de hecho, junto a Álvaro Bisama, Pablo Illanes y el mismo Alejandro Zambra, escritoras como Andrea Maturana, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Lina Meruane o Nona Fernández, se afirmaron entre las voces más destacadas de dicha generación. La familia, la rebeldía ante las convenciones estéticas y sociales, el contexto de la ciudad, las nuevas tecnologías, el compromiso social y la memoria (o más bien “post-memoria”) fueron los nuevos temas compartidos por esa nueva hornada de escritores de la literatura chilena, una literatura ya demasiado atormentada por la historia recién pasada, y ahora llena de historias para una nueva literatura.

2. ¿Quién es Alejandro Zambra?

Uno de los autores más consolidados del panorama literario latinoamericano actual y representantes de los “Hijos de la dictadura” chilena es sin duda Alejandro Andrés Zambra. Nacido el 24 septiembre de 1975 en Villa Portales (Santiago de Chile), es decir, dos años después del golpe de Pinochet, empezó sus estudios en el Instituto Nacional José Miguel Carrera (presente en muchos de sus cuentos), y los acabó en la



Universidad de Chile, licenciándose en Literatura Hispánica. En 1997 se mudó a Madrid para seguir un postgrado en Filología Hispánica, al final del cual regresa a Chile para empezar su carrera literaria, aprovechando, por supuesto, la caída del régimen. Su obra se compone de dos poemarios —*Bahía Inútil* (1998) y *Mudanza* (2006)—, cuatro novelas —*Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011) y *Facsimil* (2014)— traducidas a varios idiomas, dos libros de cuentos —*Mis documentos* (2014) y *Fantasia* (2016)- y varios ensayos. Ya desde su debut obtuvo mucho éxito tanto entre el público como entre la crítica: entre muchos, sus reconocimientos más destacados fueron el premio de la Crítica de Chile 2007 por *Bonsái* (mejor novela del año 2006), el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2007 por *Bonsái* (mejor novela del año 2006), el Premio Altazor 2012 por *Formas de volver a casa* (mejor obra narrativa 2011), el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2012 por *Formas de volver a casa*, el Premio Municipal de Literatura de Santiago 2014 por *Mis documentos* etc. Además, su primera novela *Bonsái* y su cuento “Vida de familia” (*Mis documentos*) han sido adaptadas a películas por el director chileno Cristián Jiménez, y la primera presentada también en el Festival de Cannes 2011. Actualmente es catedrático de literatura en la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile.

3. Mis documentos: ¿verdaderos o falsos?

Uno de los aspectos fundamentales de la escritura de Zambra, tan común también en la obra de sus coetáneos Bisama y Costamagna, es el ejercicio de la autoficción, recurso que llega a culminar en su libro de cuentos *Mis documentos* (Anagrama, 2014), compuesto por “Mis documentos”, “Camilo”, “Recuerdo de un computador personal”, “Verdadero o falso”, “Larga distancia”, “Instituto Nacional”, “Yo fumaba muy bien”, “Gracias”, “El hombre más chileno del mundo”, “Vida de familia” y “Hacer memoria”.

¿Pero de qué hablamos precisamente cuando nos referimos al término autoficción? En 1977 Sergé Doubrovsky acuña esta expresión para caracterizar la diferencia entre su obra *Fils* (1977) y el concepto de autobiografía que P. Lejeune describe en *Le Pacte autobiographique* (1975). El escritor francés, con ese neologismo, se refiere a una forma de autobiografía ficticia que se apoya en una contradicción afirmación del “yo”: uno autobiográfico y uno ficticio.

En contraste con la autobiografía, que nace a través de “un pacto autobiográfico” (principio identidad-veracidad), la autoficción declara abiertamente su intención por medio de la ambigüedad de un “pacto oximorónico”. De hecho, esa última, “respeta uno de los rasgos



fundamentales de la autobiografía, el principio de identidad, pero no el de veracidad, lo que constituye la diferencia fundamental entre ambas: el autor, de manera expresa o no, demuestra una intención de ficcionalizar su experiencia” (Velayos 173).

Al respecto, en su artículo *Autoficción: entre literatura y vida* (2013), el crítico Alberto Giordano destaca:

La autoficción corrige los vicios humanistas del relato autobiográfico porque es capaz de potenciar las fuerzas de lo ambiguo hasta el límite de sus posibilidades (como es capaz también a veces, hay que reconocerlo, de anegarse en las aguas del narcisismo, y subordinar la contaminación de lo real y lo ficticio a una empresa de mistificación espectacular: la imposición de una imagen de autor como objeto de consumo) (12).

En otras palabras, y de manera más general, “la autoficción constituye un género fronterizo entre la autobiografía —con la que comparte el principio de identidad nominal entre autor y protagonista y cierta veracidad de los hechos narrados— y la novela, puesto que existe una clara intención ficcional a través del lenguaje literario” (Velayos 173).

De esa forma, jugando con narraciones en precario equilibrio entre verdad y mentira, con la peligrosa unión entre lo ficcional y lo real-autobiográfico (Daza 281), Zambra nos proporciona una peculiar diapositiva de la realidad chilena a través de la directa, contundente e irónica voz de sus personajes (muchas veces, niños o adolescentes). Las heridas de la dictadura —filtradas tanto de forma indirecta, o incluso ingenua, como mordaz y grave— marcan de manera muy evidente el rostro de los personajes que protagonizan esos relatos, dejándoles cicatrices que les dificulta mirarse al espejo y reconocerse plenamente. Por lo tanto, el recurso a la ficción, a los sueños, les ofrece la posibilidad de llenar los huecos profundos de la realidad dejados por la historia. El mismo Zambra en una entrevista a *El País* declara:

Y la ficción no es lo opuesto a la verdad, ¡como si la vida no incluyera los sueños! (...) Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria y, también, en cierto modo, he inventado demasiado.

4. En la carpeta de *Mis documentos*.

Ya desde el comienzo de su trayectoria artística, Alejandro Zambra manifiesta una predilección hacia el género de la poesía, por lo que no es casualidad que haya empezado y crecido como poeta. Y, efectivamente, esa vocación ha ido revelándose también a lo largo de su prosa narrativa: poética (a menudo casi en verso libre) —por supuesto—, directa, espontánea y, sobre todo, minimalista. Las palabras nunca se desperdician, es devoto a la ley del “más con menos”.



Esa propensión resulta evidente ya desde las primerísimas líneas del cuento inicial *Mis documentos*, donde, en efecto, logra resumir todos los principales temas presentes en la obra en una sola frase y con muy pocas palabras:

Recuerdo a mi padre con el cigarro eterno en la mano derecha y sus ojos negros fijos en los míos mientras me explicaba el funcionamiento de esas máquinas enormes (9).

Aquí encontramos 5 puntos: en primer lugar, la palabra “recuerdo” —la memoria, los recuerdos (“Hacer memoria”);—; en segundo lugar, “a mi padre” —la familia, las relaciones interpersonales—; en el tercero, “con el cigarro eterno” —el tabaquismo (“Yo fumaba muy bien”);—; a continuación, “sus ojos negros fijos en los míos” —la mirada, los diferentes usos del perspectivismo, el punto de vista—; y por último, “funcionamiento de esas máquinas enormes” (ordenadores) —la tecnología, la modernidad—. Una modernidad que, en las páginas del mismo, coexiste en constante diálogo con el pasado (ordenador vs. máquina de escribir Olivetti), creando una dinámica dicotómica que afecta también las relaciones interpersonales: “mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir” (10).

El peculiar uso del lenguaje resulta ser el instrumento utilizado para afrontar las diferentes temáticas que magistralmente se van encasillando en este libro como archivos en una carpeta de “mis documentos”. La ironía, el sarcasmo, el humor —que a menudo oscilan entre aparente ingenuidad y causticidad— es un patrón que se repite en todos los once cuentos, así como en las novelas:

Mi abuela siempre decía frases de doble sentido o impertinencia que ella misma celebraba antes de tiempo. Decía «por su poto», en vez de «por supuesto», y si alguien opinaba que hacía frío ella respondía «sobre todo que no hace calor». También decía «si hay que luchear, luchémos» y respondía «de ninguna manera, como dijo el pescado», o bien «como dijo el pescado», o simplemente «pescado», para resumir esta frase: «De ninguna manera, como dijo el pescado cuando le preguntaron si prefería que lo cocinaran frito o al horno» (12-13).

Y es justo el recurso al lenguaje irónico lo que permite a este autor tratar tanto los asuntos aparentemente más triviales como los más sensibles. El código religioso, por ejemplo, configura una idea de credo efímera y pasajera que va desmoronándose ya en los años de la niñez, reemplazada de repente por la “fe literaria”:

Me gustaba el lenguaje de la misa, pero no la entendía bien. Cuando el cura decía «mi paz os dejo, mi paz os doy», yo escuchaba «ni pasos dejo, ni pasos doy», y me quedaba pensando en esa inmovilidad misteriosa. Y esa frase «no soy digno de que entres en mi casa», se la dije una vez a mi abuela, al abrirle la puerta, y después a mi padre, que me respondió enseguida, con una sonrisa dulce y severa: «Gracias, pero esta casa es mía» (14).



Decidí confesarme, pero me daba miedo la reacción del cura. Confiesate conmigo, qué vas a andar contándole tus cosas a un cura. Además, te digo al tiro: masturbase no es pecado, yo creo que hasta Jesús se corría unas pajitas pensando en María Magdalena. Me llegó a dar vértigo de la risa. En la vida había escuchado una herejía semejante. En el living, sobre la mesa del comedor, había una imagen de Jesús y en adelante ya no pude imaginarme que esa era su cara después de eyacular (39).

Decidí renunciar y en ese mismo momento dejé de ser católico. Supongo que también entonces empezó a extinguirse del todo el sentimiento religioso. Nunca tuve, en todo caso, esos devaneos racionales sobre la existencia de Dios, quizás porque después empecé a creer, de manera ingenua, intensa y absoluta, en la literatura (24).

El juguete de la palabra, también a través del reiterado empleo del lenguaje musical, se convierte, en muchos casos, en un auténtico medio de aprendizaje y formación; desde el descubrimiento de las modas del mundo de los 80 (con las piezas de Simon & Garfunkel) hasta la historia y la política, varios personajes recurren a esa herramienta para reflexionar sobre el contexto social:

El final de la letra me pareció desconcertante: era una canción de amor, pero terminaba diciendo la palabra revolución. Los hermanos cantaron con toda el alma: «Creo en tí/ revolución». Aunque yo era un niño al que le gustaban las palabras, esa fue la primera vez, a los 8 años, o quizás entonces ya había cumplido los nueve, que escuché la palabra revolución. Le pregunté a Mauricio si era un nombre, pues pensé que podía ser el nombre de la mujer amada, Revolución González, Revolución Arratia. Se rieron con indulgencia. «No es un nombre», me aclaró el hermano de Mauricio. «¿De verdad no sabes lo que significa la palabra revolución?» Le dije que no. «Entonces eres un huevón» (20).

O incluso desmitificarlo y criticarlo:

Después del atentado a Pinochet, en septiembre del 86, Dante empezó a preguntarle a la gente de la villa si eran de izquierda o de derecha. Algunos vecinos reaccionaban incómodos, otros se reían y apuraban aún más el paso, otros le preguntaban qué entendía él por izquierda o por derecha. Pero no nos preguntaba a los niños, sólo a los adultos. Seguí siendo amigo de Mauricio y escuchando en su casa a Milanés, pero sobre todo a Silvio Rodríguez, a Violeta Parra, a Inti Illimani, a Quilapayún, y recibiendo las lecciones de él y de su hermano sobre la revolución, sobre el trabajo comunitario. De ellos escuché por primera vez sobre las víctimas de la dictadura, sobre los detenidos desaparecidos, los asesinatos, las torturas. Yo los oía perplejo, a veces me indignaba con ellos, otras veces me perdía en un cierto escepticismo, siempre invadido por un mismo sentimiento de impropiedad, de ignorancia, de poquedad, de extrañamiento. Intenté tomar posiciones, al principio erráticas y momentáneas, un poco como Leonard Zelig: lo que quería era encajar, pertenecer, y si eran de izquierda yo también podía serlo, como también podía ser de derecha en la casa, a pesar de que mis padres no eran de derecha realmente, o más bien en casa no se hablaba nunca de política (...) Comprendí que una manera eficaz de pertenecer era quedarse callado. Entendí o empecé a entender que las noticias ocultaban la realidad, y que yo era parte de una multitud conformista y neutralizada por la televisión. Mi idea del sufrimiento era ahora la imagen de un niño que teme que asesinen a sus padres, o que creció sin conocerlos más que en unas pocas fotografías en blanco y negro (24-25).



En “Instituto Nacional”, ese mismo hábitat se presenta por medio de fragmentos, de recuerdos del cuarto año de instituto imbuidos de desconcierto, de extravío frente al hecho de perder el nombre y verse identificado como mero número de una lista. Encajado en un marco de miedo (al fracaso y a las instituciones), el niño protagonista vive perdido en situaciones que no entiende, e, ingenuamente, como ocurre también en el primer cuento, acaba por hablarnos de política sin llegar a hacerlo.

Paulatinamente, esa ofensiva al poder se vuelve cada vez menos velada, llegando a ser incluso explícita en “Camilo”, cuento que parece unir los 3 relatos a través de la interacción entre un personaje al comienzo de su adolescencia, con otro un poco mayor, ahijado de su padre. Mediante su propia experiencia como hermano mayor, por medio de la poesía y, otra vez, de la música, Camilo le acompaña en sus primeros descubrimientos y experiencias juveniles.

Aquí, bajo el aparente disfraz de “cuento de formación”, Zambra logra codificar el gran sentimiento de orfandad vivido por una generación entera de escritores: Camilo, de hecho, es el hijo de un exiliado político que, dada la imposibilidad de un encuentro con el padre, reconoce en la búsqueda y en el acercamiento al padrino la única oportunidad de contacto con su memoria.

Asimismo, por palabra del crítico Rodrigo Cánovas (*La novela de la orfandad*), quien nos habla en la nueva narrativa chilena es, “de modo inconfundible, un huérfano”. Y añade:

Es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973. La categoría de la orfandad es expuesta en un árbol genealógico, donde los componentes - padre, madre, hijo- reproducen desde un lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad, por el cual se destruye el paisaje nacional. Aparece en escena, primero, una legión de niños abandonados, iluminada por la figura del expósito, ser sin protección, guía, ni contento (Olivares 21).

A causa el exilio impuesto por el régimen de Pinochet, de la misma forma que Camilo, la generación de escritores de Zambra se ve así privada del contacto con sus padres, o antecedentes literarios, y se convierte en voz huérfana en busca de una manera para re establecer un vínculo con la memoria perdida.

Apelándose a recuerdos, anécdotas, y hasta archivos en carpetas personales de documentos, la memoria —ausente o violenta— atraviesa la obra entera de Zambra, produciendo consecuencias permanentes, o incluso más violentas, en la vida de los sujetos que protagonizan sus relatos: en ‘Hacer memoria’—por ejemplo—, relato de una mujer,



Yanna, que durante su infancia fue violada repetidamente primero por un medio-hermano y más tarde por su padre, la memoria se apodera totalmente de la realidad. El rastro de un ayer violento marca la existencia de este personaje hasta el punto de hacerle imposible cualquier relación sentimental y de seguir adelante, hasta el punto de planear matar a su padre.

Este cuento fluctúa otra vez entre el doble imperativo veracidad/engaño que Zambra llevará a su ápice en el penúltimo cuento del libro, “Vida de familia”. Martin, cuarentón chileno sin pareja, recibe el encargo de cuidar la casa y el gato de un primo. Desde el principio, el protagonista se siente a gusto en el nuevo papel y morada, tanto que, al encontrarse con una vecina del barrio, con la cual mantendrá acto seguido una relación, terminará apropiándose de la vida de esa familia: mentirá sobre su identidad, diciendo ser el dueño de la casa, y se inventará el abandono de una presunta esposa y la consiguiente separación de la hija. De esta forma, la mentira vuelve a ser la realidad misma del protagonista sobre la cual irá construyendo su propia vida y su relación, mentira de la cual, al final, le costará salir y escapará cobardemente.

Ahora, en conclusión, dicho esto y teniendo en cuenta todas las consideraciones precedentes, se plantea la siguiente pregunta: ¿Qué postura debería adoptarse ante este escritor? ¿Se puede o no creer a Alejandro Zambra, confiar en sus relatos?

El mismo autor, en una entrevista al *El País*, quizás nos ofrece una respuesta: “La honestidad de un escritor es con su tiempo, no con su vida”.

Notas

¹ En marzo de 1987 se concretó en Santiago de Chile el proyecto del diario chileno “La Época”, nacido como competencia informativa opositora a la dictadura de Pinochet y en lucha a favor de la democracia, por Emilio Filippi, Juan Hamilton, Fernando Molina y Juan Carlos Latorre.

² Nueva Narrativa (chilena).

³ El término “hijos” se refiere a todos los pertenecientes a la segunda generación de la dictadura, es decir, “hijos simbólicos” que vivieron solo su infancia (o adolescencia) bajo el régimen.

Bibliografía

- DAZA, Paulina. “Alejandro ZAMBRA. Mis Documentos”. *Alpha*. Jul. 2014: 281-284.
- CAREAGA, Roberto. “El nuevo mapa de la narrativa chilena”. *La Tercera*. 11 enero 2014. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/el-nuevo-mapa-de-la-narrativa-chilena/> (18/01/2018)



- DE QUEROL, Ricardo. "Los niños de la represión chilena llenan los silencios". *El País*. 13 julio 2015. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html#sumario_7?rel=mas (13/01/2018)
- GARAY, Sol Marina. "Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico". *Estud. filol.* Jun. 2013: 17-26.
- GIORDANO, Alberto. "Autoficción: entre literatura y vida". *BOLETIN/17 del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*. Dic.2013. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_publi/cd98f00b20-albertogiordano17.pdf (20/01/2018)
- GUERRIERO, Leila. "Alejandro Zambra, el hombre que lee". *El País*. 28 mayo 2011. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/05/28/babelia/1306541542_850215.html (10/01/2018)
- MANERA, Danilo. *Cuentos chileno (una antología)*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016
- YVANCOS, José María Pozuelo. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones E I., 2010.
- OLIVARES, Carlos. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- VELAYOS, Beatriz. "Estancia en la frontera del género: autoficción y posmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane". *Impossibilitia, Revista internacional de estudios literarios*. Dic. 2017: 168-186.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- . *Mis documentos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014.



Diálogos interdisciplinarios y crisis del realismo en *Extraviada* de Mariana Percovich

Yamile Ferreira
(Universidad de la República)

RESUMEN: *Extraviada. Una tragedia montevideana* (1998) es una obra teatral escrita y dirigida por Mariana Percovich, cuyo argumento está basado en una historia real de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, por el tratamiento estético dialógico, se configura como un palimpsesto en donde el psicoanálisis, el cine de los años noventa, las artes plásticas no figurativas y la música experimental confluyen para escenificar un drama fragmentado, con largos monólogos e imágenes simbólicas.

PALABRAS CLAVE: Extraviada. Una tragedia montevideana – Teatro de los noventa – Mariana Percovich – Dramaturgas uruguayas

ABSTRACT: *Extraviada. Una tragedia montevideana* (1998) is a dramatic play written and directed by Mariana Percovich, whose plot is based in a real story occurred in the first decades of the twentieth century. Nevertheless, because of its dialogic aesthetics, the play is shaped as a palimpsest, in which psychoanalysis, films from the nineties, non-figurative plastic arts and experimental music compose a fragmented drama, with strong symbolic images and monologues.

KEY WORDS: Extraviada. Una tragedia montevideana – Nineties theatre – Mariana Percovich – Uruguayan female dramaturgs

La obra teatral *Extraviada. Una tragedia montevideana* (1998) de Mariana Percovich es una pieza que, aun apoyando su argumento en una historia real de la primera mitad del siglo XX, escapa a los límites del realismo. *Extraviada* dramatiza un hecho trágico que fue reunido y analizado en 1995 por los psicoanalistas lacanianos uruguayos Raquel Capurro y Diego Nin, quienes publicaron una voluminosa monografía junto a los peritajes clínicos y la crónica policial y periodística de la época de sus protagonistas. La monografía, publicada por la *École lacanienne de psychanalyse*, es la fuente primaria de donde Percovich extrae el material para trasponerlo en clave de tragedia montevideana. Sus procedimientos de escritura, así como los diálogos interdisciplinarios que sustentan la obra –el psicoanálisis, el cine de los noventa, las artes plásticas no figurativas y la música experimental–, la ubican en los complejos “pliegues del realismo” (Paolini 22). A estos procedimientos se le agregaba una modalidad de actuación con potentes



imágenes simbólicas y largos monólogos, paralizando el tiempo de la acción dramática del teatro realista.

En *Extraviada* se escenifican los recuerdos, las recreaciones de la memoria, la realidad seccionada por una mirada subjetiva que deviene delirante, dándole a la atmósfera de la obra un tenor pesadillesco. Estos elementos se encuentran en sintonía con la fragmentaria estética de los noventa, que el teatro de la postdictadura hace dialogar con la historia nacional, en una instancia de revisión crítica de ciertos mitos nacionales a la vez de ruptura con los procedimientos teatrales convencionales, con intertextos que reflejan un consumo globalizado de la cultura.

Contexto de escenificación

Extraviada. Una tragedia montevideana se estrenó el miércoles ocho de abril de 1998 en la Sala 2 del Teatro Circular de la ciudad de Montevideo, escrita y dirigida por Mariana Percovich. En la última década del siglo XX, los lenguajes escénicos se transforman a raíz de los cambios irreversibles que la cultura de masas transfiere a las formas de producción y consumo de bienes. María Esther Burgueño, en un artículo donde plantea la relación del teatro y la contracultura, subraya este estado de crisis y mutación.

El lenguaje del teatro contemporáneo ha entrado en competencia real con otros [...]. Nos referimos a dos realidades: por un lado a los discursos ideológicos de la posmodernidad, y por otro a los discursos de la imagen, vinculados al zapping, el videoclip, la historieta, el rock y la informática. Esto no solo habilita, sino que obliga al teatro a crear y fomentar propuestas no oficiales, a estimular la marginalidad de lo nuevo (s/p).

Ante estos nuevos productos culturales que invaden medios de comunicación masiva, es claro que estamos frente a una generación de artistas emergentes que comienzan a experimentar una serie de cambios en sus gustos y así en sus creaciones, que los llevan a superar el realismo que caracterizaba el teatro que los antecede. Esta generación transforma el canon estético a nivel regional, hacia un producto híbrido, en concordancia con la interdisciplinariedad de las artes escénicas a nivel global.

Dentro de este periodo agitado aparece *Extraviada*, una tragedia que entabla un diálogo con la historia nacional, protagonizada por personajes reconocibles del imaginario social montevideano. En la generación teatral de los años noventa y de principios de los dos mil, Roger Mirza define un grupo de mujeres artistas que de manera emergente comienzan a estrenar espectáculos con algunas características en común. Desde perspectivas cuestionadoras a las tradiciones o mitos nacionales, estas dramaturgas deciden ubicar sus



creaciones dentro del enraizado imaginario de la familia nuclear uruguaya.

[En ellas aparece] el cuestionamiento y la revisión de algunos mitos clásicos o nacionales de fuerte arraigo en el imaginario social: la familia patriarcal, la imagen estereotipada de la mujer como madre guardiana del hogar, o algunos prototipos canonizados en el colectivo uruguayo, [por ejemplo] la figura de la maestra como transmisora de valores (3-4).

En el caso de *Extraviada* todos estos elementos fundan la historia. En la acotación inicial en la que se describen sus personajes quedan detallados los respectivos oficios: Iris es estudiante de magisterio, mientras que su madre Raimunda es una maestra vareliana que no ejerce, pero que conserva los rasgos de su juventud. El padre, Lumen, encarna la figura del empleado público del '34, padre de familia culto (como se hará entender con sus parlamentos de argot científico).

Mariana Percovich compone una obra teatral fragmentaria en la que los actores, en una modalidad interpretativa no realista, de carácter casi confesional (rememorando la poesía de Sylvia Plath), incorporan a la actuación potentes imágenes simbólicas¹. En conjunto con el trabajo que la artista plástica Virginia Patrone realiza en escenografía y vestuario y la composición sonora del músico Fernando Cabrera, *Extraviada* se mantiene en cartel durante tres años².

La lectura del relato histórico

La obra de teatro comienza a elaborarse con potencial dramático a raíz del libro que estudia el hecho verídico, escrito por los psicoanalistas Raquel Capurro y Diego Nin y editado por la *École lacanienne de psychanalyse*, cuyo título en su primera edición era *Extraviada. Del parricidio al delirio* (1995).

La referencia intertextual en el paratexto es directa, así como lo es el relato. Resumiré someramente la investigación de los psicoanalistas sobre el hecho ocurrido en una casona de la calle Larrañaga al 2867, lindando con el barrio La Blanqueada, en la tarde del doce de diciembre de 1935. En los periódicos de la época se hace mención del crimen a manos de una joven normalista que da muerte a su padre con cuatro balas de revólver en el jardín delantero de la residencia familiar, afirmando que “procedió desesperada por la vida de martirio que el autor de sus días daba a la madre, a causa de sus celos”, tal como figura al día siguiente del homicidio en el diario *La Mañana*³. A sus veintidós años, Iris Cabezudo realiza un “pasaje al acto”, como denominan los psicoanalistas lacanianos a la realización en sí del acto homicida, que la lleva a inscribirse en la órbita de lo criminal,



cometiendo parricidio. Sin embargo, el acto se revela fallido como vía para resolver las tensiones familiares. El rastro que hallaron los psicoanalistas Capurro y Nin fue en primer lugar el peritaje psiquiátrico del crimen y posteriormente el testimonio mecanografiado de su protagonista. En su investigación reúnen un voluminoso material discursivo donde se halla la narración de los hechos desde la perspectiva de la madre de Iris, Raimunda Spósito, al año siguiente del parricidio, en defensa de su hija, fragmentos de noticias de la época, el testimonio explicativo de la propia Iris a sus veinte años, y también, la continuación de esa historia veintidós años más tarde, en la que se ubica el peritaje clínico de dos psiquiatras en los años cincuenta, otro testimonio de Iris en ese momento, y asimismo los comentarios de amigos y vecinos que pudiesen facilitar el rastreo de los miembros de la familia Cabezudo.

Luego de esta publicación por la Edelp, le siguió otra, titulada *Escritos de Lumen Cabezudo*, donde analizan y recopilan artículos teosóficos que el patriarca de la familia escribió en base a las creencias naturistas que compartían en su hogar. Era frecuente su presencia en el Centro Natura⁴, en donde se impartían cursos y seminarios de filosofía orientalista; toda la familia mantenía un régimen de alimentación vegetariana en alineación con sus dogmas espirituales.

Sin embargo, *Extraviada. Una tragedia montevideana* se configura como un palimpsesto, debajo del cual se encuentran múltiples textos previos: el material testimonial escrito de primera mano por las protagonistas del suceso (Iris y Raimunda), los *Escritos de Lumen Cabezudo*, el relato “La pampa de granito” de José Enrique Rodó, y un fragmento de la obra de Sylvia Plath. Percovich se apropió de todos esos materiales para hacer hablar a los protagonistas con muchas de sus palabras textuales. Se crea, pues, una fábula cuyo discurso real se enlaza con una puesta con fuertes escenas simbólicas dentro de una atmósfera onírica, discontinua y fragmentaria, dando como resultado un producto artístico híbrido en cuanto al uso de sus lenguajes.

El teatro de los noventa

El teatro emergente que se desarrolla en los años noventa tiende a utilizar procedimientos escénicos y estéticos que se vinculan con un contexto caracterizado por la consolidación del capitalismo tardío, la hegemonía de gobiernos de derecha con sus políticas de inserción en el mercado internacional neoliberales, y la incorporación (literal o metafóricamente) de las tecnologías “globalizadoras”, como hacía mención Burgueño. Esto hace que sea necesario repensar sus propuestas desde una perspectiva política que asuma los cambios experimentados en la realidad social. En primer lugar, se destaca una característica que



tiene en común *Extraviada* con otras piezas de teatro de su generación que es el procedimiento de visibilización de la violencia estructural, presentada de manera explícita. La exhibición de la violencia, de lo escatológico y lo sórdido, presentado en la puesta en escena, se inscribe dentro de una tendencia teatral que procura sobrepasar el límite de lo decible, de lo que puede ser razonablemente formulado.

La acumulación abrumadora de estímulos visuales y sonoros sobre el espectador, a la vez que la corporalidad de los actores –trabajada desde la fragmentación–, logra un efecto de desbordamiento. Mientras que en épocas anteriores el subtexto ideológico se presentaba de manera velada o con un tratamiento metafórico tal que permitiera una decodificación clara del mensaje dentro de la fábula, ya no ocurre así en el teatro emergente de los noventa. La superposición de lenguajes (el dramatúrgico textual, el actoral, el visual escenográfico, la iluminación y la ambientación sonora) crean un discurso teatral repleto de sentidos que resisten una lectura unificadora (Proaño 121). A estos efectos, se hace visible una nueva tendencia de creación y de lectura de lo político en el teatro latinoamericano de fin de siglo XX.

A su vez, desde el procedimiento dramatúrgico de elaboración de *Extraviada* se puede suponer una mirada cuestionadora y crítica sobre la historia nacional, ya que Percovich extrae de una monografía clínica el testimonio de una mujer que ha sido sistemáticamente marginalizada por diversas autoridades en varios momentos, y escenifica su vivencia. Elegirla como protagonista es colocar en el centro del drama a una mujer que siendo estudiante de magisterio comete un parricidio y culmina su vida con el estigma de la patologización psiquiátrica. Se coloca en escena una historia familiar –de crimen, locura y violencia– que subvierte el entendido de la familia moderna del Uruguay del Centenario, cuyo imaginario se asocia a la época esplendorosa del batllismo y las “vacas gordas”, es decir, un periodo enaltecido por los avances y logros articulados en el plano político, social y económico.

En palabras de Roger Mirza, el texto dramático de Percovich logra desenmascarar “la falsa exaltación de un obsesivo y deformado ideal naturista e higienista y una concepción ortopédica de la educación, así como los excesos de la autoridad paterna, legitimada social, religiosa y políticamente como centro organizador de la vida familiar” (5).

La consideración de la tragedia

La autora subtitula *Extraviada* para que sea leída en clave de tragedia urbana. Ella toma los personajes que aparecen en la sección de crónica policial de los diarios de los treinta, y confirma en su



caracterización los sucesos trágicos extraídos de la realidad que inspiran la creación de la fábula. ¿Qué es lo trasgresor en este cambio de campos semánticos?

Trasladaré algunos conceptos que manejan Allen Josephs y Juan Caballero en su estudio sobre *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, donde consideran las dificultades que conlleva crear una tragedia en la era moderna.

Existe cierto consenso crítico que duda de la posibilidad de una tragedia verdadera en nuestra época racionalista, excesivamente racionalista para entender o aceptar el fondo irracional del género. Por un lado, parece que somos demasiado escépticos y materialistas. Y por otro, la tragedia, sobre todo la tragedia clásica, la griega, se ha ido convirtiendo en tema “mitopoético”, es decir, en tema meramente literario. En efecto, tanto la tragedia como sus espectadores parecen haberse desarraigado en el siglo XX (14).

Claramente ese desarraigo del sentido clásico de la tragedia se halla atravesado por el paradigma racionalista que se funda en la modernidad y que en el Uruguay encuentra sus máximos exponentes a finales del siglo XIX y principios del XX. No en vano Percovich da apertura al texto dramatúrgico con dos citas fundamentales, la primera pertenece a José Pedro Varela⁵ y la segunda a Jacques Lacan. Estas afirmaciones que dan comienzo al texto, son esenciales para introducirnos al centro del conflicto, que es tomar un episodio escabroso de la época del Uruguay moderno, y convertirlo en una fábula trágica y a su vez contemporánea.

En la cita de Varela⁶, se formula un pensamiento extendido en la ilustración, que entiende de manera lineal el desarrollo intelectual con el desarrollo de la sensibilidad civilizada, creando con la educación la barrera necesaria para evitar el desborde de las “malas pasiones”. De esta manera se implanta la dicotomía civilización versus barbarie, fundando el pensamiento racionalista en el Uruguay moderno.

Abril Trigo colocará en este periodo de la historia uruguaya la creación del ideal de república modelo (15), que luego del trauma de la dictadura de los años setenta y ochenta queda ostensiblemente deteriorado, abatiendo sobre el imaginario social. Se crea así un sentimiento de completa desconfianza a los imperativos deducciónistas que el racionalismo cartesiano o newtoniano confería al progreso y desarrollo de las sociedades, con optimismo ciego en los avances humanísticos y científicos.

El optimismo racionalista que venía desenvolviéndose a lo largo del siglo XIX y principios del XX se encuentra diametralmente opuesto



a una mirada de fatalismo trágico con la que la autora erige la obra, donde no hay forma de evitar el destino ineluctable de sus personajes. Traer a las postrimerías del siglo XX a un personaje de los años treinta para que sea vista como una especie de heroína trágica (recordando levemente al Orestes de Esquilo) es inscribirse dentro de una visión escéptica con respecto al mundo racional-moderno, enmarcada en el contexto de consolidación y expansión del fenómeno del posmodernismo, entendido como la dominante cultural del capitalismo tardío (Proaño 102).

En la era moderna, ya sea desde el paradigma cristiano o la visión dialéctica de la historia, se destierra de la órbita de la posibilidad la tragedia verdadera. Como fundamentan Josephs y Caballero, el teatro trágico es una expresión de la fase pre-racional de la historia: se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humanas fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir. “La tragedia solo puede ocurrir donde la realidad no ha sido enjaezada por la razón y la conciencia social” (24).

En el caso de *Extraviada*, se escenifica un episodio criminal del periodo del Centenario, punto máximo del optimismo civilizador, que representa una excepción en los fundamentos básicos de comportamiento de cualquier familia de clase media de la época; que el crimen y la perversidad ocurrieran en los años treinta hace que sea una historia sugerente para llevar a cabo en la escena de fines de siglo, donde los postulados modernos (según los cuales el desarrollo de la civilización funcionaría cual “vacuna” contra la barbarie) ya se encontraban en total descrédito, puestos en duda a lo largo de las continuas crisis políticas, económicas e ideológicas que ocurrieron a nivel nacional e internacional durante el siglo XX.

Un ejemplo en el que se percibe la mirada crítica sobre el proyecto civilizatorio y educativo nacional de una época reconocida por el imaginario social como de avance progresista (el Uruguay considerado “la Suiza de América”), es la escena V del segundo Acto: “La pampa de granito”. El cuento de Rodó es recitado por Halima, la hermana débil y enfermiza de Iris. La escena se presenta como femenina y en ella se desarrolla un ritual de baño entre las mujeres de la familia Cabezudo, luego de que Iris recibe el tratamiento de insulinoterapia. El choque entre la excesiva dureza alegórica del cuento y la atmósfera risueña en la actitud de las actrices crea una posibilidad nueva de lectura: se hace un paralelismo entre la anécdota narrada del viejo y los tres niños, con la educación rígida recibida por parte de Raimunda hacia sus tres hijos.



La identificación entre el viejo del texto rodoniano y la figura de Raimunda está basada en el poema en prosa que en escenas anteriores Iris había dedicado a su madre, con metáforas parecidas en cuanto al uso del lenguaje de la siembra y la plantación, este último (el cuento de Rodó) sirviendo como reverso estéril a la aparente fecundidad floral del primero.

El género de la tragedia ha sido abordado por los autores dramáticos en muchísimos períodos de la historia del teatro, en la que se lo ha definido y defendido desde perspectivas diferentes. Si nos remitimos a la definición aristotélica tal como la formula Albin Lesky en su clásica obra *La tragedia griega*, podremos definirla como la representación imitadora de una acción concreta y seria, de cierta grandeza, representada por actores con lenguajes y estilos establecidos y que, por medio de la compasión y el horror, provoca el desencadenamiento liberador de tales efectos (22). Sin embargo, y sin referirnos específicamente a la tragedia ática, existen conceptos inseparables al género que son producto de la visión trágica del mundo. Sin esta perspectiva de fatalidad, de la no posibilidad de salida del conflicto, no existe la tragicidad.

Como veremos, a pesar de ser definida como tragedia por la autora y de cumplir con la característica de ser protagonizada por personajes nobles –familia de clase media, culta y letrada–, la estructura dramatúrgica que sostiene la pieza teatral de Percovich no se corresponde con las estructuras tradicionales del género, ya que la *Poética* aristotélica no es utilizada como soporte en este caso⁷. Tampoco se ha servido del modelo del drama moderno, desarrollado a lo largo del siglo XIX y XX, cuya organización progresiva de la historia se desenvuelve de tal manera que el final es la resolución de la acumulación (previsible o sorpresiva) de los hechos⁸: lo trágico en *Extraviada* deberá estar ligado a su contenido, ya que no es así en su estructura formal.

Este destino parece marcado ya desde el nacimiento y la crianza, como dice Raimunda en el comienzo de la obra, escena II: “Objetos, caracoles y manzanas”: “[L]os horribles disgustos que yo pasaba [...] se reflejaban en mi sangre y en mi leche. Y de esa sangre y de esa leche agitada, verdadero veneno, se resintieron todos mis hijos” (6). Se señala este malestar familiar como una forma de maldición que es transferida por vía sanguínea de forma inevitable a los descendientes.

Extraviada. Una tragedia montevideana, por su estructura dramatúrgica, sostiene un diálogo con procedimientos estéticos difundidos en la década del noventa en el contexto de la globalización, integrándose a una forma de “hibridización” cultural. Con hibridización



nos referimos exclusivamente al fenómeno de la contaminación o el préstamo de técnicas, procedimientos, o modos de hacer teatro que no son propias de la disciplina teatral (Proaño 51). En *Extraviada* se realiza una ruptura de la linealidad temporal, donde no hay correspondencia en el orden de la acción-reacción. Este recurso, si bien es utilizado en otras obras de teatro del periodo, se lo reconoce principalmente en las realizaciones audiovisuales, siendo un recurso predominante en el cine y la televisión de los años noventa.

La referencia acotacional que se pauta con respecto al tiempo, identifica tres décadas diferenciadas, los años 1910, 1935, y 1950. En la escena, el uso de los recursos de elipsis temporal, pausa y retrocesos en la disposición tempo-espacial en el texto dramático cuestiona el devenir lógico de los sucesos; se crea por ello un tiempo laberíntico, lleno de vueltas hacia atrás, con un transcurrir discontinuo, donde el avance discurre con sensaciones escalonadas.

A su vez, el orden cronológico de las temporalidades dramáticas se quiebra. En el primer acto, incluso dentro de las escenas los personajes hacen referencia en sus monólogos y apartes a diferentes momentos entre sí, intercalándose y superponiéndose, se crean una especie de *flash-back* teatrales, donde los tiempos coexisten y dialogan; el procedimiento es claramente señalado en las acotaciones, en donde se establece una acción que se lleva a cabo de manera patente, es decir, realizándose en escena, mientras que el tiempo diegético –el de la fábula– en el parlamento hace referencia al accionar como ocurrido en el pasado. Se crea desde la puesta una densidad temporal a través de las incoherencias y superposiciones en los tiempos dramáticos.

Este procedimiento de líneas temporales sin lógica aparente, depositan su interpretación en el aspecto pragmático de la comunicación. Podemos ver en esto puntos de contacto con otras obras que se realizaban paralelamente en la escena teatral latinoamericana. Lola Proaño es quien establece que estas piezas teatrales exigen que el espectador encuentre el hilo conductor de la propuesta. Por tanto, explica que el resultado de las creaciones realizadas por diversos artistas en la década estudiada, conforman “un producto híbrido, heterogéneo, en muchos casos, pastiche de textos [...] donde surgen subjetividades fragmentadas y degradadas inmersas en una temporalidad oscura y difícil de dilucidar” (15), muchas veces dejando al espectador o lector con vacíos de información que le es solo sugerida.

La atmósfera fragmentaria que se percibe en *Extraviada* se apoya en el texto dramático, pero asimismo en los diversos elementos técnicos, como la coloración intensa en la iluminación, los efectos



sonoros en base a distorsiones donde se identifican sonidos de caracoles aplastados, y la escenografía hecha a partir de practicables, con los elementos denotativos suficientes para ubicar las escenas en un contexto específico, pero sin saturar el espacio escénico. Un aporte importante de Virginia Patrone en la realización de la obra, es su trabajo sobre el vestuario; el mismo se basa en confecciones no naturalistas y con elementos pictóricos que se proyectan sobre el entendimiento de los personajes como figuras alegóricas⁹.

Como se mencionaba anteriormente, la fragmentación es fundamentalmente percibida desde el texto dramático, en el que el dinamismo que adquiere el tiempo que se propone en *Extraviada*, hace rememorar algunos recursos del mundo del cine; el encuadre que el espectador de teatro realiza ante el efecto audiovisual múltiple de colocar en escena simultánea diversos acontecimientos, configura la mirada del espectador, ya que este se ve obligado a realizar el *recorte*: crea la secuencia final y propia de lo que está realizándose, eligiendo con su interpretación.

En ocasiones este recurso puede producir el desconcierto. En una crítica realizada poco después de su estreno en el diario *El País*, el crítico de la sección de espectáculo realiza duras observaciones en cuanto a las decisiones dramatúrgicas de la autora.

[E]l conocido procedimiento de alterar el tiempo real, yendo y viniendo del pasado al presente, puede ser usado desde el punto de vista teatral sin tener en cuenta la claridad del resultado. A un espectador común [...] le costará entender, no los hechos, sino los vericuetos psicológicos de los personajes (19).

Por este motivo, se hará mención a la segunda cita que da comienzo al texto de *Extraviada*. Pertenece a Jacques Lacan¹⁰, y más que a la comprensión del entramado psíquico de los personajes, puede leerse como clave de la operación de escritura dramatúrgica de Percovich. El “malentendido fundamental” es lo que nos permitirá en este sentido, poder leer una historia de la crónica policial o de los peritajes clínicos, en clave trágica, escapando a los propios cánones de entendimiento de la época en la que ocurrió el hecho documentado (entendido como un extravío absoluto de los patrones de conducta apropiados), como también de los cánones aún vigentes para componer una obra de teatro de sala.

El espectador y el lector de *Extraviada* necesariamente se encuentran con una propuesta escénica que exige participación y no una actitud meramente contemplativa (en donde todo estaría direccionado hacia una única forma de entender los hechos). En el caso de la puesta



en escena, la perspectiva múltiple es propuesta de manera literal ya que en el espacio de la reducida Sala 2 del Teatro Circular, las butacas para el público eran situadas en modo frontal y en ambas laterales.

Se dictamina en la acotación del texto dramático que dentro del espacio escénico haya una división espacial en tres zonas distintas entre ellas y asimismo conectadas, estableciendo un montaje segmentado, en el que se alude al interior del hogar, al jardín y a un tercer espacio denominado neutral: una zona en donde prima la narración, como espacio para monólogos y apartes al público.

La compleja relación del espacio y el tiempo que se desarrolla a lo largo de la obra, así como el tiempo interno del texto dramático, crean un discurso fragmentario en donde las acciones que ocurren sin aparente solución de continuidad, generan una visión en la que el mundo se transforma de manera imprevisible y sorpresiva. Si se observa la obra desde su totalidad, este desmontaje de las líneas temporales hace posible el dislocamiento de la historia real de su momento cronológico y su rescate del olvido, para acercar la fábula al tiempo del espectador, ya que con sus rupturas tempo-espaciales crearían la sensación de presente real, tanto por aludir a la historia continuamente en tiempo pretérito en el discurso de los personajes, como por el estilo contemporáneo de las líneas estéticas utilizadas.

Dentro de una estructura fragmentaria y simbólica que pide la participación activa del espectador y del lector, Percovich sustrae las palabras textuales que han dejado como testimonio estos personajes de la vida real (que existieron en un pasado recordado como de avances progresistas de la historia uruguaya), y provoca la identificación con sus espectadores de la década del noventa.

Se desestructura la composición social de la familia revelando sus contradicciones. Utilizando la familia como metonimia de la sociedad, en la exhibición de esta historia se encuentra en sí misma la crítica al modelo patriarcal, político, religioso y educativo. Pero no es solo la violencia familiar la que cobra visibilidad en la escena, sino también la violencia institucionalizada, realizada por el dispositivo médico y jurídico.

Notas

¹ A continuación, detalles del elenco original: Iris: interpretada por Paola Venditto, Lumen: César Troncoso, Raimunda: Denise Daragnés, Lumencito: Nicolás Ferreira y Halima: Laura Modernell. La realización de luces es ejecutada por Hugo Leao.

² En el año de estreno, se le otorga el Premio Morosoli de Plata – Dramaturgia. En noviembre del 2002, la obra participa del I Festival de Teatro y Memoria: escenas del pasado, en la ciudad de La Plata. Recientemente, en el 2008, es



traducida por Guy Lavigerie y adaptada para su representación en París por la compañía *Théâtre Ouvert*.

³ Citado en Capurro y Nin 27.

⁴ En la obra de Percovich, este lugar es mencionado por Raimunda en la escena I del Primer Acto como ámbito en el que se conoció con Lumen: “Fue en el Centro Natura. En una conferencia a la que había asistido con mi hermana” (2)

⁵ Escritor, periodista y político. Desde 1877 con la Ley de Educación Común comienza su transformación educativa, siendo el principal reformador. Establece los tres principios de la educación pública uruguaya: obligatoriedad, gratuidad y laicidad.

⁶ La cita pertenece a su libro *La educación del pueblo* (1874): "Las pasiones del hombre educado son siempre mejor dirigidas que las del ignorante; aquel tiene una conciencia clara del bien y del mal, que a éste le falta, y en todos los actos de la vida, el hombre educado encuentra siempre, en su misma ilustración, una barrera para el desborde de sus malas pasiones..." .

⁷ Como sí lo ha sido en otras obras de la autora. Por ejemplo, *Yocasta. Una tragedia* (2003). El género de la tragedia, tanto clásica como contemporánea, seguirá apareciendo en su trayectoria como directora y dramaturga: *Ajax* (2000), *Bodas de sangre* (2008), *Medea del Olimar* (2009), *Clitemnestra* (2012).

⁸ Como señala Jorge Dubatti en un ensayo sobre el drama moderno en Ezequiel Martínez Estrada, en donde formula con claridad las características globales del género.

⁹ El vestuario de Raimunda consistía en un vestido hecho de cuero de vaca en blanco y negro. El de Iris, un vestido azul con un cuervo y un martillo de dos cabezas. Esto ha sido comentado por la autora en entrevista personal realizada el día veinte de octubre de 2016.

¹⁰ La cita de Lacan de 1955 también figura en la monografía de Capurro y Nin. "Comiencen por no creer que comprenden. Partan de la idea del malentendido fundamental. Es una disposición; primera sin la cual no hay realmente ninguna razón para que no comprendan todo y cualquier cosa".

Bibliografía

- BURGUEÑO, María Esther. “Teatro y contracultura: sumisión y desafío. Una mínima mirada al ayer”. *Relaciones*. 2003: s/p. Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0309/teatro.htm>
- CAPURRO, Raquel y Diego Nin. *Extraviada*. Montevideo: Edelp, 1997.
- DUBATTI, Jorge. “Productividad del drama moderno en la dramaturgia argentina: el caso de Ezequiel Martínez Estrada”. *Actas Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Comp. Adriana Lamoso y Alejandro Banegas. Bahía blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2016.
- G.A.R. “La realidad era mejor”. *El País*. 22 abril 1998.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1986.
- LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- MIRZA, Roger. “Mariana Percovich y la generación emergente de los noventa”. *Antología de teatro latinoamericano. Tomo III (1950-2007)*. Ed. Lola Proaño y Gustavo Geirola. Buenos Aires: INTeatro, 2010.
- — — “Presencia creciente de dramaturgia uruguaya de mujeres: cuerpo y voz en escena”. *Teatro XXI*. 2011: 1-5.
- PERCOVICH, Mariana. *Extraviada. Una tragedia montevideana*. Montevideo: S/E, 2008.
- PROAÑO, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos, 2007.



**REVISTA ÚRSULA N°2
(2018)**

TRIGO, Abril. *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la posmodernidad neouruguaya)*. Montevideo: Vintén editores, 1997.



Apuntes acerca de Octavio Paz y su eco en la poética transicional de la Movida madrileña

Miguel Guerra Gallardo
(Universidad Complutense de Madrid)

RESUMEN: El influjo de Octavio Paz en la poesía transicional española es claro ya desde el homenaje rendido en 1979 hacia su figura como maestro en *Cuadernos Hispanoamericanos*. La búsqueda de la palabra-origen, la crítica a la poesía, la droga como puerta a otra percepción novedosa, la desenvoltura del deseo de decir y lo dicho y sus pensamientos sobre la rebeldía y la revolución hacen de él, y sobre todo de *Corriente alterna*, un foco al que acuden Haro Ibáñez, L. M. Panero, L. A. de Villena, etc. Lo pretendido no es más que anotar algunos pensamientos más tarde resonantes en las poéticas transicionales, herederas de los *beat*, del simbolismo francés, de mayo del 68 y de la poesía de Paz.

ABSTRACT: Octavio Paz's influence in the Spanish poets of the *Transición* already becomes evident in the tribute payed to his figure in *Cuadernos Hispanoamericanos*, in 1979, where he was considered their master. His search for the origin-word, his criticism to poetry, his conception of drugs as another way of perception, his achievement of the desire of saying, and his ideas about rebellion and revolution, especially seen in *Corriente alterna*, greatly influenced Haro Ibáñez, LM. Panero, L. A. de Villena, etc. This essay aims to highlight some of the ideas that will appear later on in the poetics of the *Transición*, which were determined by the *beat* generation, French Symbolism, the May 1968 events, and Paz's poetry.

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, Transición española, metapoesía, cuerpo, droga, revolución.

KEY WORDS: Octavio Paz, Spanish Transición, Metapoetry, Body, Drugs and Revolution.

Es sabido el interés de Octavio Paz alrededor de las drogas por investigación y experimento (véase desde “Conocimiento, drogas e inspiración”, 1960, hasta los prólogos de *Miserable Miracle* de H. Michaux o el de *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda); tal es la afinidad del aporte de sus teorías para con la casa de “los malditos” –me refiero a Saint John Perse, Baudelaire, Michaux, Rimbaud, Coleridge, etc.-, que pasó a engrosar las listas de padres en una de las “generaciones” más parricidas de la literatura española; me refiero a la poesía de la Transición española (1978-1982), tomando a M. T. Vilarós como eje temporal de esa época tan difusa. Y, sin embargo, el tutelaje de la droga a raíz de los escritores era aceptado en parte: solo quienes



no hablaban de la droga como objeto sino como medio de la escritura, o bien, como texto drogado, eran los que más suscitaban el acercamiento de los poetas españoles: a los *beatniks* (*El almuerzo desnudo*, W. Burroughs) o a Paz, entre muchos otros que forman una batería recopilada por Germán Labrador, biógrafos como J. Benito Fernández, etc. Ahora bien, la manera de aproximarse en Paz no fue tanto por los ya citados textos como por otro, *Corriente alterna*, que supone la recopilación de escritos fragmentarios tomados de dos períodos (de 1959 a 1961 y de 1965 a 1967).

El porqué de las lecturas de este texto por poetas como Eduardo Haro Ibáñez estribaría en la concepción, más allá de las drogas, de la rebelión, la resistencia y, sobre todo, el entramado metapoético de toda la obra. Y es esto precisamente lo que más influirá en una letras transicionales –sobre todo adscritas a la Movida Madrileña–, que absorberían las teorías pacianas, en concreto la del silencio. Esto es porque la traducción de la rebelión de mayo del 68 en las letras daría lugar al pensamiento de que la estética sería la ética del texto, en tanto que “la moral del escritor está en su conducta ante el lenguaje” (Sucre 248). Así, sirviéndose del blanco de la página como campo de batalla, daremos cuenta del legado poético de Paz con E. Haro Ibáñez, L. M. Panero, etc., quienes proponen una crítica al lenguaje al uso, esto es, el del correlato de la palabra con su realidad, para edificar una palabra que, sin ser parte de un templo solipsista, tenga su eco en otra palabra, conque el “poeta moderno no dirá al mundo, sino a la Palabra sobre la que el mundo reposa” (Paz, *Corriente alterna* 15). De esta manera, el signo cesa de designar y el poeta –signo de su cuerpo– no sería centro de nada: “El falso poeta habla de sí mismo, casi siempre en nombre de los otros. El verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo”. Sin embargo, el pensamiento eufórico transicional, sin renegar de ello, haría válido el pensamiento del último Nietzsche: “Yo que tantos hombres he sido”. En “Trabajos del poeta”, de Paz: “Un lenguaje guillotina/ una dentadura trituradora,/ que haga una masa de yotúélnosotrosvosotrosellos”, sería el pistoletazo de salida a la reconquista del cuerpo, cuya semilla empezaría con el “I am” de John Clare: “Anhelo yo paisajes no hollados por el hombre,/ donde mujer alguna se haya reido o llorado,/ para habitar allí con Dios, mi Creador,/ y dormir dulcemente como de niño hacía;/ apacible y tranquilo yo reposo,/ sobre la hierba y bajo la bóveda celeste” (Clare 154-55), en un intento de alejarse del *Yo ilusorio*, para ser un *Yo desposeído*, capaz de todo y todos, en sintonía con todo, mediante las disoluciones del *Yo civil* (para Paz, el niño es un “príncipe en harapos”, para Clare es la reivindicación del “soy” mediante un cuerpo yacente, al azar del resto): Firmin bocabajo –perdiendo todas sus acreditaciones– en una noria de *Bajo el volcán*, de M. Lowry, Haro Ibáñez sin su Documento Nacional de



Identidad, el desnudo de los jóvenes sobre la estatua de Daoiz y Velarde en 1976, el acéfalo de Bataille, etc. Por ello tal encomio a figuras como ladrones, prestidigitadores o villanos: aquellos que ágilmente te deshacen de lo que nos acredita como personas, de lo accesorio-necesario para la sociedad. Paz escribiría “Yo no daría la vida por mi vida: es *otra* mi verdadera historia”, en que se potencia al poema, no tanto al poeta. Esa “*otra historia*”, la de las palabras dialogando entre sí, se ha criticado en tanto a concepción posmoderna, es decir, cuyo fin tiene su encuentro en una enloquecida autorreferencialidad, haciendo del poema un ejercicio autónomo y de incomunicación. Esta distancia que supone la incomunicación es usada como pretexto para alegar que el poema es un “diálogo de esquizofrénicos” a lo sumo, pero la obturación del lenguaje de la Movida tiene como fin la logofagia o el silencio. Esta suerte de diálogo desordenado tiene como deseo la escritura de un “monólogo plural”, otros dirán aquello de poner a hablar a todos nuestros *yoes*, *esto es*, hablar consigo mismo; en que se reconozca la autosuficiencia del lenguaje y el desplazamiento del *yo* del centro de todo, para ser centro entre millones de centros. Esta autosuficiencia promociona cartografías ensañadas, pero para Paz, el sueño, lejos de ser una salida a la irrealidad, es un rescate de lo real; claro, la empresa surrealista busca con ello “inventar lo real”, o más que inventar, revelar: “despertar la palabra enterrada”.

Como Gingsberg promueve el aullido, el budismo promueve el silencio: distintos pliegos de una misma reivindicación: en la calle el grito se demodula en aullido como en el papel declina hacia una resistencia por lo silente (“el budismo es una disciplina que culmina en el silencio; la nueva rebeldía comienza en un silencio y se disipa en grito” (Paz, *Corriente alterna* 175); así se dan cita en esta época uno de los grandes introductores del budismo en España –y muy amigo de Haro Ibars-, Mariano Antolín Rato; y el propio Haro, componiendo canciones para, entre otros, la Orquesta Mondragón o Gabinete Caligari). Lo silente es crítico en tanto que la palabra ha dejado de significar y, así, el silencio sería el no-lugar edificante: buscamos ese espacio –se reclama-fértil, casi de semillero (recordemos el libro de Paz, *Semillas para un himno*, 1959), y no una construcción hacia la ruina. ¿Qué hay más acá o más allá de la palabra? Más acá silencio, más allá grito.

Sumado a ello hallamos la crítica al “tiempo rectilíneo”: el tiempo perdiendo su antigua coherencia promociona que puedan confundirse y fundirse el mañana y el ahora, por lo que el centro del tiempo ya no es (nuestro tiempo es todo el tiempo). El presente vendría a significar la reunión de una vieja dispersión: *ahora* es una expectación continuada y una amenaza actualizada. El testigo recogido por la España de la melancolía y el desencanto sería muy nutrido con todo lo



anteriormente dicho: ¿podía ser posible que el presente fuera intersección del tiempo si se tenía una población melancólica, que estaba procesando un olvido –por el pasado franquista irrecordable-, y desencantada –con un proyecto de futuro arrebatado-? (según Vilarós 12-13) La reconquista de la historia es como la de la palabra, y esto nos trae a la mente la *Reivindicación del Conde Don Julián*, de J. Goytisolo (de clara filiación literaria con los jóvenes españoles de la Movida, sobre todo por la línea tangerina, de Cocteau y Genet). Pero otros caminos optaron por la creación de un poema-arte-facto, en que la incomunicación ya señalada llevara al lector a entablar un dialogo dislocado e incomprendible, y preguntando el poema al lector: ¿quién es el que debería estar hospitalizado? Esta ruptura de las funciones de Jakobson interrogaba al por mayor al otro, como en la antipsiquiatría de E. González Duro se intentaba hospitalizar a la familia del “loco” en cuestión, y no al revés.

El arte se desacraliza en extremo resultando de él un artefacto inútil, odorífero, antigravitatorio, autodestructivo; en última instancia incapaz de contenerse en la capilla-museo; una loa al excedente y a lo que se gasta sin nobleza:

Alesiter Crowley dejó muy claro que cada hombre y mujer es una estrella. Y el momento de mayor esplendor de una estrella es cuando se convierte en nova, cuando estalla en mil brillos cegadores, cuando sus nubes de plasma y los cristales en fusión se funden, es grandioso hasta el final. Nova, primero; y, después, un Agujero Negro, donde la gravedad es tan fuerte que hasta la luz se curva, permitiendo travesías a lugares extraños, increíbles (Arnao 15-16 ctd en Labrador, *Culpables...* 144)

Una recomposición, un juego de correspondencias inauditas es lo buscado desde los restos, desde el pecio que supone los fragmentos estallados ahora en un espacio distinto: la luz se curva; “Signos de un alfabeto roto”, escribirá Paz en “Viento Entero” de *Ladera Este*. El correlato de este fragmento deseante es *Pérdidas blancas*, de E. Haro Ibars (1978). En ambos textos se plantea la dialéctica de lo roto como vestigio frente a la pérdida como excedente (una superproducción que compromete la supervivencia), y, sin embargo, coinciden en el nacimiento desde aquello que no es susceptible de ser cifrado y en una desencarnación del lenguaje: Paz por la ruptura con el alfabeto, Haro por el sexo, llevando al límite de la negación la cotidianeidad del habla: el silencio (tras la explosión de la palabra, el lenguaje-guillotina o la commoción posterior y silenciosa del orgasmo).

Este nuevo espacio (ya hemos dicho que con el cuerpo se reclama puro espacio, no el tiempo) capaz de ser punto de todo lo reconciliable no será sino aquel que, junto a las intersecciones lautréamontianas y las correspondencias de Blake, acompañen libros como *Intersecciones* (1991 –póstuma-, Haro Ibars) u obras poéticas



como *Teoría* (1973) de L. M. Panero. El “Haiku de Basho”, poema inicial de *La estación violenta* (1958), de O. Paz, da prueba de ello: “Admirable/ aquel que ante el relámpago/ no dice: la vida huye...”. Reconstruir será la empresa (“Estatua rota/ columnas comidas por la luz/ ruinas vivas en un mundo de muertos en vida” en Paz, *Poemas* 271-273), además admirable construcción en que son los muertos quienes dan fe de los vivos: encarnamos, pues, el deseo del *otro*; de pensamiento hegeliano: nuestro deseo es deseo siempre de los otros o el deseo del hombre es deseo de un deseo. La nervadura del mexicano, “jardinero de epitafios”, será muy bien correspondida, por las escrituras bajo el influjo de Poe o Lovecraft –cuyos “traductores” son Panero e Ibars-, por los poemas-epitafio al padre, por la momia de Baudrillard y, sobre todo, por los vampiros, personaje al que tanto afecto tenían. Entonces la búsqueda del origen, más allá del fin y del comienzo, abolidos por los muertos que vuelven como molesto huésped: ¿Cuál es el fin si han vuelto? ¿Cuál es el comienzo si no nos lo dicen los que no pueden volver, los antiguos?

Otra contribución a la disolución del *yo* sería la del pensamiento del “hombre como mera articulación o metáfora en el discurso de la naturaleza: un momento de la comunicación entre estructuras” (Paz, *Corriente...* 29), es decir, como la poesía ha venido siendo la proliferación de un signo a partir de otro signo, nosotros hemos de desplazarnos para que, de esta manera, el mundo pueda decirse a sí mismo en el lenguaje. El poeta tiene que ser atravesado, ha de convertirse en puro viento o en silencio deprimido por la palabra para reclamar su cuerpo: “el viento acaba de nacer/ sin edad/ como la luz y como el polvo/ Molino de sonidos/ el bazar tornasolea (...)” en “Viento entero” (de *Hacia el comienzo*, 1964-1968). Este bazar, donde se encuentran analogías forzadas y reconciliadas, es concebido gracias al “lenguaje, que hace habitable el mundo” (Paz, *Corriente...* 30); siendo el símbolo aquel que soporta o media la distancia entre el Nombre y su Cosa; no aquel que la suprime. “Para unos hay un más allá del lenguaje al que sólo puede aludir el silencio (Wittgenstein) y tal vez con la poesía (Heidegger); para los otros estamos encerrados en una malla del lenguaje a un tiempo transparente e irrompible” (Paz, *Corriente...* 163). Entonces hemos de ser viento, transparencias atravesables porque no contenemos la palabra sino al revés: la palabra se sirve de nosotros y, nosotros –como la escritura- aludimos a ella. “La escritura no contiene: significa”, como postula McLuhan, haciendo del medio un mensaje y de la estética una ética; como harían los jóvenes *glam* de la Movida, qué pensarían en el cuerpo como signo al modo de Wilde, inflándose la vena *dandy* del momento: en la estética, la ética.

Partiendo, pues, de una negación de la palabra y el intento de encarnar el vacío mallarmeano, la refundación de la poesía pasará por



ser una violenta irrupción en el lenguaje (tan engarzado con el poema autodestructivo o con la concepción artaudiana del suicidio). Ser derrotado, admitir el fracaso será la primera piedra –y piedra de toque– del edificio poético levantado por Paz, en mitad de un momento histórico que preponderaba la imposibilidad de casi todo, excepto de fracasar. El objeto es crear el “ahora sin fecha”, aquello que puede ser verbo sólo estando más acá de los nombres y más allá de las fechas para poder dar con la reunión del “querer” y el “decir”: “La palabra se apoya en un silencio anterior al habla –un presentimiento del lenguaje-. El silencio, después de la palabra, reposa en un lenguaje –en un silencio cifrado-. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio –entre el querer decir y el callar que funde querer y decir” (Paz, *Corriente...* 79). El poema debiera ser el medio autónomo que nos confirme como producción del deseo, que es intersección del querer y el decir de tal querer.

Entonces el anhelo de la palabra fundadora y cósmica por sus correspondencias: “Todo era de todos/ Todos eran todo/ Sólo había una palabra inmensa y sin revés (...) / Son las palabras del lenguaje que hablamos/ Fragmentos que nunca se unirán/ espejos rotos donde el mundo se mira destrozado”. La intuición de la palabra y su tiempo original –de tiempo sin atrás– se halla en este poema de *Semillas para un himno*: himno nuevo que supone el envés de todos los himnos; así no delimita sino funde, y funda nuevamente sin ningún comienzo (no hay nada detrás, tampoco delante –como dirían los magos literarios de la Transición–, sino todo está aquí, ahora). Tal centro nuevo es una ausencia desde la que las palabras del poema se entornan y que señalan que todo aún está por encontrar; germen de la “gramática de futuros” de la Movida madrileña, junto con el tarot o la alquimia. La ausencia intenta aparejar al hombre con el idioma del idioma en tanto que “por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (*El arco y la lira*).

La ausencia entronizada hace que en derredor se convoquen las palabras, admitiendo que el centro es, en efecto, el no-lugar, y por ello del poema se caen puntos, comas, que hacen de cada palabra un centro de conexiones con todo, pues la gramática no ha delimitado la relación, y su falta hace la palabra proteica de relaciones con cualquiera de las partes del texto; el lenguaje así deshecho parece en filiación con las “palabras desmemoriadas” de *El libro de la arena* (J. L. Borges, 1975), que contraviene las enseñanzas del *Fedro* y su palabra recordada, para dar con algo que por orgánico se disuelve en sí (al modo del “Piss Painting” de Warhol). Se revela una pérdida de la meta, que quizá debiéramos buscar fuera del poema, para dar fe de si lo real ha sido inventado como se proponía Breton. De ahí el signo (:) al final del comienzo del poema “Piedra de sol”, siendo su relectura una



REVISTA ÚRSULA N°2
(2018)

regeneración del poema fuera del poema para *cambiar la vida*; el máximo propósito surrealista: “(...) Un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo/ y llega siempre:”.

Cambiar el mundo porque se cambia la vida: pasa de manos de Rimbaud a las de Breton, Trotsky y D. Rivera; no sin antes pasar por las de Paz –surrealista hasta el fin-, que encuentra en las drogas todo un abanico para “atacar aquella vida”. Atacar porque el lenguaje de las complicidades con la realidad no sirve; un lenguaje sin complicidades, pero de reconciliaciones: la droga es ese medio (sin complicidades por su condición marginal -salvando aquellas rituales de México- y de reconciliación por las analogías y correspondencias pergeñadas en la nueva percepción transitada por la farmacopea). El experimento con estas pretende buscar algo que pasa como desconocido aun siendo real, es decir, la búsqueda de lo terrible como comienzo de la Verdad, que es lo Bello. Desposeído el ser de sí, sólo queda la cabalgadura que nos atraviesa: el lenguaje se orquesta en nosotros y crea la realidad. De esta manera emanará una palabra que será dicha por, pero no nuestra: única condición, dirá Paz, de que el tiempo deje de ser eterno para ser, finalmente, eterna vivacidad: “Es un desierto circular el mundo, / el cielo está cerrado y el infierno vacío”, de “Elegía interrumpida” (Paz, *Poemas* 46-48). Ser atravesados de esta manera implica que la negación o la renuncia del cuerpo y su palabra promueva un ente sin órganos, soplado como instrumento por fuerzas naturales: “Lectura de John Cage” en *Ladera Este*, 1968-68 (Paz, *Poemas* 196-200): “(No puedo oírme oír. Duchamp) (...) La música/ inventa al silencio, / la arquitectura/ inventa al espacio./ Fábricas de aire”, como la palabra inventa el espacio en blanco: pecio o resto del que partir a cambiar la poesía, cuya enemiga era ella misma.

Si el sujeto de la obturación, de logofagias, etc., fue el texto y su soporte; el sujeto de la experiencia en el caso de la poesía moderna es el poeta mismo (Paz, *Corriente...* 84). Observador y fenómeno observado a un tiempo. Es el sujeto siendo espectador de su operación o enfermedad –en el caso transicional-, siguiendo tan de cerca los pasos de la surrealista Joyce Mansour en *Islas flotantes* (1973). La droga constituye lo anteriormente dicho: la evidencia de la poesía incapaz de dar caza a la poesía, esto es, el reconocimiento y la contribución a una derrota, pero con un pliego salvador: “El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis/ (...) El surrealismo ha sido el bálsamo de Fiebrarás que borra las señas del pecado original en el ombligo del lenguaje/ (...) El surrealismo ha sido las botas de siete leguas de los escapados de las prisiones de la razón dialéctica y el hacha de Pulgarcito que corta los nudos de la enredadera venenosa que cubre los muros de las revoluciones petrificadas del siglo XX”, de *Árbol adentro*, 1976-88



(Paz, *Poemas* 276-77). Y hablo de ese pliego porque el título de tal poema es “Esto, esto y esto”; así, el deíctico –quizás rúbrica de lo más real/cercano del ser- indica una realidad creada finalmente; aquella que diera caza al verso de Quevedo que tanto le gustaba a Paz, de “Lágrimas del penitente”: “Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado”.

Este hechizo del mundo únicamente tiene cabida con “la desaparición de las potencias divinas”, esto es, coincide con la aparición de la droga como donadora de la visión poética: donde antes habitaba “el demonio familiar, la musa o el espíritu divino” ahora está “el láudano, el opio, el hachís, mezcalina y hongos alucinógenos”; pero apunta sobre todo al viraje de la droga como rito a la droga como experiencia (el rito termina al mismo tiempo que sus divinidades), siendo esta última una “experiencia vigilada”, ya que el rito es una trascendencia o conato de comunicación en que el ser se aparta de sí –despliegue- hacia afuera, mientras que la experiencia se da en el ser, en un repliegue o abandono hacia adentro; y, por ello, antihistórico (el ahora sin fecha), y como antihistórico, epítáfico: ahora se reúne por lo recordado, por su inscripción y por sus visitas (por lo que la “palabra sin memoria” antes señalada parece desvanecerse de su poética). El hechizo, que es la perdida del mundo entendido como “vida de la moral del premio y del castigo” (Paz, *Corriente...* 96), supone una burla en su ensayo de otra justicia: frente a la flagelación del cristiano, que humilla a su cuerpo en tanto que la ascética es ablución de esta realidad para rendir honores a un Dios lejano –bastante lejano-, hallamos en la burla una inmanencia de la vida para con la vida (*esta vida*); única posibilidad de ser cuerpo-productor de deseos, en sintonía con el pensamiento del tandem Deleuze-Guattari en el *Anti-Edipo* (1972); y, única forma de crear en función de lo deseado y no de lo deseable (convergen en ello Paz, *Corriente...* y Labrador, *Poesía y química...*): lo deseado como palabra que atraviesa; lo deseable como palabra del habla; igual que lo deseable hubiera sido Eduardo Haro *Yvars* y no Eduardo Haro *Ibars* (cambio del nombre que promocionan los medios de comunicación tras su estancia por las cárceles españolas; podríamos pensar que el segundo, *Ibars*, es el apellido del “maldecido, no del maldito”). “De un verbo/ dispuesto siempre a comentar navajas/a pesar siglas fieras en la alcoba/ y los dioses en ti pierden su peso/ mas no su agilidad Y las murallas/ se derrumban en ti para un misterio/ solitario y terrible sin amigos” de *Pérdidas blancas*, 1978 (Haro Ibars, *Obra poética* 22).

El pensamiento paciano de la persecución por herejías o disidencias y no por delitos, sería la narración de las envestitas policiales contra los jóvenes de aquel Madrid: la reivindicación desde el *ghetto*, el uso de las drogas, el amor libre, la estética *dandy*, la música (desde el rock a la progresiva, etc.), y sobre todo el hecho del silencio



**REVISTA ÚRSULA Nº2
(2018)**

de la droga –opiáceos por lo común–, cuyos efectos desembocaban en una supervvaloración de lo silente en un mundo repleto de palabras carentes (“A veces lo más importante que ocurre es nada: como cuando un perro no ladra”, decía Sherlock Holmes). En fin, la pérdida de peso de aquellos ídolos suponía el fin del pensamiento sadiano del Dios traducido en miedo y deseo mutilado; y, sin embargo, “sin Dios el mundo se ha vuelto más ligero y el hombre más pesado” (Paz, *Corriente...* 121), ya que muerto Dios, es “el hombre quien debe vivir como un dios. Saberlo lo supone fuera de sí: el hombre debe ir más allá de su ser, salir de su naturaleza y reclamar la carga, el riesgo y el goce de su divinidad.”

Como punto final estos poemas de 1979 dedicados a Octavio Paz, en calidad de maestro, por dos nombres ya señalados: Luis Antonio de Villena y Eduardo Haro Ibars (*Cuadernos Hispanoamericanos* 345/357). Someramente podemos aludir en Villena al rescate de las palabras clave de este texto: Oriente (M. A. Rato, budismo, silencio...) placer (las “pérdidas blancas” de Haro), lengua (la crítica metapoética) y cuerpo (y su reconquista y estudio), mientras que Haro Ibars repensa el estallido del cuerpo cimentado en la palabra, el alivio sin dioses como símil de la masturbación: “fábrica de fantasmas” dirá en los artículos que publicó en la revista *Triunfo* (“serpientes se yerguen indiscretas entre ruinas”) y toda una imaginería que pretendo pueda develarse en cierta medida con estas notas superficiales.

CUATRO PALABRAS RESCATADAS POR OCTAVIO PAZ

ORIENTE

*Al viejo maestro le pidieron
ejemplo sobre la conveniencia.
Sobre cómo ser felices en la mudanza
del mundo. (Era la tarde, en el jardín
de un templo, junto a un estanque.)
Y contestó:*

A cada brisa
la mariposa cambia de lugar
sobre el sauce.

PLACER

*No hay que tener miedo a la palabra.
Porque además es mi brazo, y tu sexo
y el paisaje aquel que se extiende como
vellos azules. Y el vino que probarás*



**REVISTA ÚRSULA Nº2
(2018)**

en las afueras del Efeso. Y aquel paseo en coche, hace ya tantos años, del colegio hasta su casa, con el viejo huésped incomodando (placer) bajo los pantalones. Y el viento que leerías después: Theóphile Gautier. La muerta enamorada.

LENGUA

Trueno desollado artesa
golfos noche neblí
azumbre arborescente niña
coral lilio murmullo
llano turquesa muslos
tizón balanza plinto
alvéolo chaval música
insomne ecos nieve
galeoto esmeralda popote

CUERPO

*Los espejos se empañan al entrar
Al hamman.
Miro un pie esbelto sobre un mosaico verde,
El olor de la carne parecido
a las frutas,
y un muchacho que canta: bozo y luna,
entre vapores.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA

PROYECTO PARA UN MONUMENTO A OCTAVIO PAZ

*Mientras pasa el tiempo las piedras –su silencio
[inscrito en el espacio
su espejo oculto transparenta muy antiguos
múltiples coros de creación y miedo-
te revelan
Desnudan dientes como naipes de una baraja inmensa
donde signos y letras enemigas
(voices vivas y muertas en selvas de mercurio)*



**REVISTA ÚRSULA Nº2
(2018)**

*pugnan y se aman
¿Recuerdas?
Los túneles urbanos reverberan con el choque
Fiero de marfiles abiertos a la primera especie
animal
Dioses muy pequeños agitaban el aire con sus
cascabeles
Y un estallido mineral rompía las fronteras
que la palabra puso en vano al cuerpo*

*Las piedras –un misterio herido por lluvias de milenios–
las piedras que no callan dibujan tu rostro
tantas veces abierto en un libro –tantas veces
carcomido en el ritmo elocuente de un cielo sin agujas
Tus serpientes se yerguen indiscretas entre ruinas y plumas y peces
Entre ruinas de letras no tan muertas
Que no conserven todavía el peso de los héroes
Y tú agitas la esfera de los mundos posibles
Loco de signos borracho por el rostro de tus dioses
Amigo de la lengua en su posible estancia
Amigo de la muerte en su destino que es
mostrarse en el sexo y en la curva abierta
Mostrarse más allá de un laberinto –en una estancia
Herida y sin trabajo sin angustia y sin hilos
Los teléfonos callan y ocultan el espejo
Donde tu mono gris juega con un espejo
de paneles móviles: la escritura.*

EDUARDO HARO IBARS

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin. *El arte y la muerte (otros escritos)*. Buenos Aires: Caja negra, 2005.
- BENITO FERNÁNDEZ, J. *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BLAKE, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra, 2002.
- BRETON, André, Diego Rivera y Leon Trotsky. *Por un arte revolucionario independiente*. Madrid: El Viejo topo, 2012.
- CENCI, Walter. *Baudrillard y el cuerpo: Metamorfosis, metafísica y simulación*. Buenos Aires: UNSAM EDITA, 2016.
- CLARE, John. *Antología poética*. Ourense: Linteo poesía, 2014.
_____. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero-marzo 1979.
- GINGSBERG, Allen. *Aullido*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- HARO IBARS, Eduardo. *Obra poética*. Madrid: Huelga y Fierro, 2001.
_____. *Intersecciones*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1991.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. *Culpables por la literatura: Imaginación política y conotracultura en la Transición española (1981-1986)*. Madrid: Akal, 2001.



**REVISTA ÚRSULA Nº2
(2018)**

- _____. *Letras arrebatadas: Poesía y química en la Transición española*. Madrid: Devenir Ensayo, 2009.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.
- MOLINA BAREA, María del Carmen. *El Surrealismo desde la filosofía de Deleuze y Guattari*. Córdoba: UCOPress, 2017.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor, 2004
- _____. *Acerca de un posible testamento*. ed. Á. L. Prieto de Paula. Madrid: Huelga y Fierro, 2016.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- _____. *Piedra y sol (Poemas elegidos)*. ed. L. A. de Villena. Madrid: Visor, 2007.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara y la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: El estilete, 2016.
- VILARÓS, María Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.



La importancia de la pirámide en la sociedad mexicana y su conexión con la masacre de Tlatelolco a través de la *Crítica de la pirámide* de Octavio Paz

Berta Martín Collado
(Universidad Complutense de Madrid)

RESUMEN: Octavio Paz explora en su ensayo *Crítica de la pirámide* la importancia de este símbolo para la construcción de la identidad mexicana y su influencia en la masacre de Tlatelolco de 1968. A través de distintos momentos de la historia mexicana, Octavio Paz reflexiona sobre la pirámide y lo que esta representa. Asimismo, se señala brevemente el concepto de “literatura de Tlatelolco”, expresión surgida a raíz de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar el dos de octubre de 1968.

PALABRAS CLAVE: Masacre Tlatelolco, 1968, PIR, identidad mexicana, pirámide, literatura de Tlatelolco.

ABSTRACT: Octavio Paz explores in *Crítica de la pirámide* the inextricable link between the symbol of the pyramid and the construction of Mexican identity, as well as its influence on the Tlatelolco massacre in 1968. Through different events in Mexican history, Octavio Paz finds a common reference point: the pyramidal structure. Additionally, a new form of expression emerged from 1968 tragic events, known as “Tlatelolco literature.”

KEY WORDS: Tlatelolco massacre, 1968, PIR, Mexican identity, pyramid, Tlatelolco literature.

A primera vista podría parecer que los trágicos sucesos que tuvieron lugar en México en octubre de 1968 conforman una cara más del prisma del movimiento estudiantil que se desató a nivel mundial. No obstante, el episodio al que nos vamos a referir guarda sus propias características. La brutal represión sufrida el dos de octubre en la Plaza de las Tres Culturas o Plaza de Tlatelolco, como nos referiremos a ella de ahora en adelante, condujo a numerosos autores a la necesidad de reflexionar a través de la palabra sobre la masacre que se llevó a cabo. En *Crítica de la pirámide*, Octavio Paz explora el influjo del símbolo de la pirámide en la construcción de la identidad mexicana. La figura piramidal en el ensayo de Octavio Paz no solo influencia, sino que da forma a la identidad nacional de México desde su pasado pre-colonial hasta los impactantes eventos de su historia más reciente. La dominación azteca, la conquista española y los sucesos de 1968 tienen algo en común para Paz: la pirámide y lo que esta representa. Aparte del análisis de estos tres períodos, trataremos de aproximarnos brevemente al



fenómeno literario conocido como “literatura de Tlatelolco”, expresión que surge a raíz de estos eventos y, para finalizar, se valorará la proyección de la pirámide hasta nuestros días.

En 1968 México estaba preparándose para convertirse en la sede de los Juegos Olímpicos. El movimiento estudiantil que había estallado en todo el mundo no estaba teniendo en México un tono especialmente instigador y muchas de las demandas de los estudiantes abogaban, más que por los derechos estudiantiles particularmente, por el avance del proceso de democratización que tanto necesitaba el país. Sin embargo, el gobierno mexicano del Partido Revolucionario Institucional (PRI) no estaba dispuesto a aceptar ningún tipo de crítica. El dos de octubre, según detalla Victoria Carpenter (2005), alrededor de cinco mil personas se congregaron en la plaza de Tlatelolco para reclamar libertades y derechos sociales. Aparte de algunos incidentes previos entre el grupo paramilitar de los “granaderos” y algunos estudiantes, el tono general de la protesta era relajado y la atmósfera de aquel día era “emotional but peaceful” (*Tlatelolco* 477). Nada parecía presagiar el baño de sangre que sucedería en la plaza de Tlatelolco cuando varias bengalas iluminaron el cielo. Acto seguido, se desataron disparos de francotiradores apostados en los edificios colindantes y los granaderos irrumpieron con fuerza bruta en la plaza. A día de hoy han sido muchas las versiones dadas sobre el número exacto de muertos. Según Carpenter, trescientas veinticinco personas fueron asesinadas (*Tlatelolco* 478).

En *Crítica de la pirámide*, Octavio Paz sostiene que existen ciertos momentos cruciales que esconden en su interior trazas de un pasado enterrado. Los sucesos del dos de octubre permitieron, según el autor, que la sombra de la antigua pirámide alrededor de la cual se erigía el mundo azteca reflatase a través de los ataques del PRI. Este momento supuso, en palabras de Paz, la revelación de la dualidad de la sociedad mexicana, una dicotomía que oscila entre: “la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aún antes” (*Crítica* 391).

Paz sostiene que “la crítica de México comienza por la de la pirámide” (*Crítica* 403), por lo que no existiría la posibilidad de hablar de la realidad mexicana sin analizar este símbolo alrededor del cual se erige la identidad del pueblo de México. Durante el periodo azteca, la pirámide simbolizaba la jerarquía que dividía la sociedad a la par que se identificaba con el sacrificio necesario para asegurar la continuidad del tiempo (*Crítica* 394.) Según Paz, los sucesos de 1968 fueron el resultado de la perpetuación colectiva de la estructura piramidal a lo largo de la historia. En este sentido, la masacre de Tlatelolco fue concebida como



un ritual (*Crítica* 391), una expiación necesaria para garantizar la hegemonía del PIR: “Lo que se desplegó ante nuestros ojos fue un acto ritual: un sacrificio” (*Crítica* 391).

Consecuentemente, la preservación de esta jerarquía garantizaba al PRI el poder absoluto de actuación. Su legalidad no estaba basada únicamente en la unanimidad y el poder que, efectivamente, ostentaban, sino que, además, se vio reforzado por el imaginario religioso del *tlatoani*, el líder azteca. Como Paz argumenta en “A cinco años de Tlatelolco” (1973), toda violencia queda justificada bajo la premisa de un “castigo de lo alto”. Asimismo, Eduardo González recalca en su ensayo “Octavio Paz y la crítica de la pirámide” que: “Aztec eschatology was dominated by an overwhelming sense of guilt” (33) y, en este contexto, la culpa y el consecuente castigo quedan legitimados.

A pesar del número de diferentes culturas mesoamericanas que convergieron en el territorio que más tarde ostentaría México, es significativo que el pueblo mexicano asuma la civilización azteca como la clave de su herencia cultural. Con la aceptación de este pasado, el pueblo mexicano ha asumido, de manera inconsciente, a sus “murderous ancestors” (Soresen, 309) y, por ende, la dominación y la sumisión como el orden natural de la vida.

El culto del pasado azteca se ve también legitimado en el museo Antropológico que se encuentra en la misma plaza de Tlatelolco. Dentro de sus muros, Paz cree que existe una glorificación del antiguo México-Tenochtitlán (*Crítica* 414), que ahora se ve respaldado por el apoyo de pruebas y material científico. González remarca la importancia de la plaza de Tlatelolco como nervio central de Tenochtitlán (33). La pirámide física fue erigida para asumir un papel de testigo de muy diferentes costumbres que oscilaban entre las meras transacciones comerciales a los sacrificios humanos. En palabras de Soresen: “occupation takes on ritualistic dimensión in a space endowed with sacred connotations, where the president performs his power” (317). La historia se repite en el mismo escenario, como una metáfora de sangre y sacrificios que perdura en el tiempo.

Avanzando ahora en el recorrido histórico, cuando los conquistadores españoles subyugaron al pueblo azteca, estaban también, de manera inconsciente, perpetuando un paradigma de dominación ya existente: “al convertirse en los sucesores del poder azteca, los españoles perpetuaron la usurpación” (Paz, *Crítica* 408). La figura del *tlatoani* se vio entonces sustituida por el virrey, y la estructura de la pirámide siguió su curso.



Ciertamente, las peculiaridades del *tlatoani* hacen que difiera de otros tipos de líderes tiránicos más extendidos. Mientras que el caudillo se basa en el culto a la personalidad, el arquetipo azteca se construye en torno a una jerarquía de aceptación común. Los caudillos son temporales, pero el *tlatoani* representa “la continuidad impersonal de la dominación” (Paz, *Crítica* 409). Paz ve en los presidentes del PRI la prolongación de esta figura y sentencia:

El caudillo gobierna de espaldas a la ley: él hace la ley. El tlatoani, inclusive si su poder brota de la usurpación azteca o del monopolio del PRI, se ampara siempre en la legalidad: todo lo que hace, lo hace en nombre de la ley (409).

La tradición mítica se convierte en un modo particular de entender la historia o de, al menos, enfrentarse a ella: “entre esos dos extremos, la hazaña y el rito, han oscilado siempre la sensibilidad y la imaginación de los mexicanos” (Paz, *Crítica* 391). La extrema violencia desatada por el PRI convirtió las protestas del dos de octubre en un rito sangriento, un sacrificio.

Octavio Paz no fue el único intelectual que sintió la necesidad de denunciar públicamente la masacre de Tlatelolco. Carlos Fuentes o Elena Poniatowska¹ son otros ejemplos de la conocida como literatura de Tlatelolco², una literatura que nace de la urgencia de rebelarse contra la injusticia atroz del gobierno. Se trataba de evitar, a toda costa, la legitimización del horror mediante el silencio. Era crucial dar voz a los vencidos y poner en palabras el horror para “represent the unthinkable”, como señala Soresen (304), quien lo resume así:

The powers of language and representation in their varied forms were deployed by intellectuals in an extraordinary number of essays, poems, testimonials, and novels, so as to sustain collective memory, encourage critical vigilance, and proclaim the horrors that were being silenced officially (301)

En el poema “Intermitencias del oeste” (*Obra* 429), Octavio Paz desafía al PRI. El gobierno le había encargado escribir un poema con motivo de la inauguración de los Juegos Olímpicos³ pero el autor aprovechó la oportunidad para proclamar de cara al mundo que: “una nación entera se avergüenza”. Además de esta acusación pública, Paz dimitió como diplomático.

La conexión que establece Paz entre la pirámide y la sociedad mexicana que hemos ido siguiendo en este trabajo es tan poderosa que su sombra aún se proyecta en nuestros días. En 2014, el pueblo mexicano se vio forzado a revivir la angustia de 1968 cuando cuarenta y tres estudiantes desaparecieron y seis fueron asesinados durante una protesta (*Excélsior* 2016). En este caso, los estudiantes normalistas



fueron asesinados por una organización criminal conocida como “Guerreros Unidos”, procedente del estado de Guerrero. Esta vez no era el ejecutivo quien estaba involucrado, pero sí otras figuras de autoridad, como políticos o policías que resultaron estar involucrados con la organización criminal. El gobierno condenó el abominable crimen, pero las familias sintieron la falta de compromiso y empatía hacia las víctimas y sus familiares por parte de las autoridades. El paradigma de la pirámide rebotó entonces de nuevo. Una nueva forma de dominación trató de imponerse desde la cúspide de la pirámide hacia la base tratando de silenciar a las familias de las víctimas.

Es posible inferir que la pirámide que asola la sociedad mexicana no ha sido completamente destruida. En cualquier caso, llegar a poner en palabras la masacre de 1968 fue, de alguna manera, el primer paso para cambiar o, al menos, transfigurar las sombras de un pasado de violencia que aún asola a la sociedad mexicana. Al final de su ensayo, Octavio Paz destaca la necesidad de “disolver los ídolos” que el pueblo mexicano lleva consigo, abandonar la fantasía y abrazar la realidad:

La crítica es el aprendizaje de la imaginación en su segunda vuelta, la imaginación curada de fantasía y decidida a afrontar la realidad del mundo. La crítica nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos: aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos. Tenemos que aprender a ser aire, sueño en libertad (*Crítica* 415)

La literatura de Tlatelolco nació de la necesidad de los autores de romper una lanza en favor el pueblo mexicano, sediento de esperanza y traicionado por sus gobernantes. *Crítica de la pirámide*, a la par que otros cientos de textos ayudaron a enfrentarse a los miedos profundos con los que ha cargado la sociedad mexicana a lo largo de la historia. La literatura, de la mano de Octavio Paz, se convirtió en el rito necesario en aquel momento para la expiación de la violencia gubernamental. Existen voces, como la de Elena Poniatowska, que nunca dejaron de luchar por la memoria de Tlatelolco. A través de la palabra perdura la esperanza, la pirámide aún puede ser demolida.

Notas

¹ Artículo de Elena Poniatowska en *El País* (2008)

² Término extraído de Dolly Young (1985)

³ Información recogida por Carpenter (*The Echo* 502).

Bibliografía

- CARPENTER, Victoria. “Tlatelolco 1968 in Contemporary Mexican Literature.” *Bulletin of Latin American Research*. 2005: 476-480.
- . “The Echo of Tlatelolco in Contemporary Mexican Protest Poetry.” *Bulletin of Latin American Research*. 2005: 496-512.
- “Miles se manifiestan en la capital por dos años de Ayotzinapa”. *Excélsior*. 26 septiembre 2016. <http://www.excelsior.com.mx/especial/caso-ayotzinapa#view-2> Web. 18 nov. 2016.



- GONZÁLEZ, Eduardo. "Octavio Paz & the Critic of the Pyramid". *Diacritics*. 1972: 30–34.
- PAZ, Octavio. "A cinco años de Tlatelolco". *El peregrino en su patria. Historia y política de México, Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 327-335.
- . "Crítica de la pirámide". *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Editorial Cátedra, 2003. 369-415.
- . *Obra poética, 1935-1988*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PONIATOWSKA, Elena. "Matanza en Tlatelolco". *El País*, 19 abril 2008. http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561965_850215.html 24 nov. 2016.
- SORESEN, Diana. "Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence". *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*. 2002: 297-321.
- YOUNG, Dolly J. "Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968". *Latin American Research Review*. 1985: 71-85.



Eduardo Wilde: la mirada del “médico-político” y sus fisuras en *Prometeo & Cía.*

Agustina Miguens
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: A fines del siglo XIX en Argentina cobra protagonismo la figura del médico higienista, preocupado a la vez por cuestiones de salud pública y de política en general. Eduardo Wilde fue un prominente médico y político que respondía a esta tendencia y que, al igual que muchos escritores argentinos de su época, encontró en la escritura una ocupación secundaria. En este trabajo nos proponemos analizar cómo la mirada del médico-político se filtra en los escritos de Wilde mediante la irrupción de comentarios vinculados a los posicionamientos políticos del autor, la selección léxica, la estética naturalista de las descripciones y, también, a través de la antítesis vida/muerte que recorre los cuentos “Tini”, “La primera noche de cementerio” y “Páginas muertas” de la colección de relatos *Prometeo y Cía.*

PALABRAS CLAVE: Literatura Argentina, Eduardo Wilde, Figura de Autor, Medicina.

Introducción

En los últimos años se observa un giro en los estudios literarios con respecto a la figura del autor. Después de que a fines de los años sesenta Barthes decretara la “muerte del autor” y Foucault estableciera su concepto de “función autor” en un intento de borrar la intencionalidad como eje de interpretación de toda obra y erigir, en su lugar, al autor como una operación del discurso, en la actualidad se ve la necesidad de repensar dicha figura. Esto no implica el retorno al biografismo decimonónico, sino una reformulación del concepto que considera al autor como una entidad virtual producto de la escritura misma e inmersa

ABSTRACT: In Argentina at the end of the nineteenth century, the social hygiene movement rises in importance. Eduardo Wilde was a politician, intellectual and medical doctor who belonged to that movement and dealt both with public health issues and politics in general. Similarly to other Argentine writers of his time, he also wrote fiction as a secondary occupation. Our purpose in this work is to analyze how the point of view of the physician-politician slips into his texts through the lexical selection, the aesthetics of Naturalism, the insertion of political comments, and the antithesis life/death which is present in his short stories “Tini”, “La primera noche de cementerio” and “Páginas muertas” from *Prometeo y Cía.*

KEYWORDS: Argentine Literature, Eduardo Wilde, Author figure, Medicine.



en un contexto de producción particular. En palabras de Julio Premat: “escribir supondría construir un personaje o darle consistencia a una instancia virtual; en un “como si”, un hombre o una mujer se instalan en una posición progresivamente definida, la de autor/a” (314). Esta entidad funciona tanto como centro organizador de sus textos como efecto de ese mismo corpus textual: “El autor, paradójicamente, es a la vez el origen del texto y su producto; es un origen que sólo se define a posteriori” (Premat 314). La figura de autor responde a la relación dialéctica entre un individuo inserto en una sociedad, enfrentado a una serie literaria y posicionado frente a sus precedentes y contemporáneos, y la manera como esa sociedad piensa la individualidad. En esta encrucijada es que nos proponemos pensar la figura autoral del médico y escritor argentino Eduardo Wilde.

Este reconocido médico higienista destacó por sus intervenciones durante las grandes epidemias de cólera (1868) y de fiebre amarilla (1871) en Buenos Aires y luego por su participación política como diputado, ministro y diplomático, cargos desde los cuales influyó en el dictado de las leyes llamadas “laicas”, como la Ley 1420 de Educación y la Ley de Registro Civil, ambas sancionadas en 1884. A lo largo del siglo XIX el crecimiento de las ciudades y los brotes epidémicos productos del hacinamiento poblacional motivaron el surgimiento del higienismo, corriente dentro de la medicina que se preocupaba especialmente por el saneamiento del ambiente urbano. En este contexto: “adquirieron protagonismo los médicos higienistas quienes lideraron en buen medida el movimiento de pugna institucional en contra de los enemigos naturales y sociales del “ambiente urbano”” (Leandri 425), quienes conjugaban un interés por asuntos estrictamente médicos y otros de índole político-social.

En este trabajo se analizará la mirada del “médico-político” en la construcción de la figura o nombre de autor de Wilde, en relación con los cuentos “Tini”, “La primera noche de cementerio” y “Páginas muertas”, incluidos en la recopilación de relatos *Prometeo y Cía*. Desarrollaremos cómo el punto de vista del médico higienista es de suma importancia y se evidencia a través de, por ejemplo, la elección de terminología médica en los pasajes descriptivos, la recurrencia del tema de la muerte, la preocupación por las políticas públicas, y el concepto acerca de la naturaleza y “lo natural” que se desprende de los textos. Partiremos de la idea de que, a pesar de pertenecer a la élite gobernante de los ochenta, Wilde no reproduce en su totalidad el discurso positivista de la ciencia, que confía en el progreso indefinido de la humanidad gracias al desarrollo científico, sino que muestra en su escritura de ficción una mirada crítica que trasluce las limitaciones de la medicina.



Eduardo Wilde como “médico-político”

Hacia fines del siglo XIX en Argentina se produce un proceso de modernización y consolidación del Estado sobre las bases del liberalismo político y económico. Paralelamente y de la mano del crecimiento urbano, se producen una serie de epidemias que provocan una gran mortandad y cambios en la distribución de la población de Buenos Aires. En este contexto, la figura del médico higienista emerge como un agente social de gran importancia, tanto como profesional que interviene personalmente en ayuda de la población, como político que impulsa medidas en relación con la salud pública. Seguimos el concepto de “médico-político” así descripto por González Leandri, del que Wilde es un gran exponente:

La de médico-político fue una figura “notable” y pública que ocupó un espacio en el que se articularon aspectos nuevos y tradicionales de la realidad socio-profesional de los médicos. Guillermo Rawson, pero sobre todo Eduardo Wilde, miembros de distintas generaciones médicas, próceres ya en vida, fueron tal vez los casos más transparentes. La cuidada construcción que hicieron de sí mismos como personajes públicos contiene notables dosis de elementos colectivos. Asimismo emergieron como “técnicos”, pero, exacerbando a la vez el carácter político de los espacios que ocuparon (428).

El campo de acción del “médico-político” se expandió desde la medicina hasta otros campos de interés público, por lo cual no ha de sorprendernos la irrupción de comentarios anticlericales, de crítica a las instituciones, o sobre temas de educación pública en la escritura de Wilde, quien, al igual que otros contemporáneos¹, escribía como una ocupación secundaria y de manera no profesional. Por otro lado, las condiciones de producción del texto que nos ocupa no eran las mejores para Wilde ya que su carrera política estaba en decadencia desde la caída del Juarismo² y su imagen pública se veía mancillada por los rumores sobre escándalos personales³. La recopilación de varios de sus textos en *Prometeo y Cía.* entonces surge como un recurso para desviar la atención de esos problemas hacia su figura como escritor y, simultáneamente, para reconstruir su imagen pública. Sin embargo, en sus textos no construye una imagen monolítica y heroica del médico, sino que muestra los problemas, las preocupaciones y los dramas a los que se enfrenta en su actividad como profesional.

La mirada médica encarnada en el texto: naturalismo y posicionamiento político

Como explica González Leandri, en esta época “una mirada teñida de componentes biológicos comenzó a impregnar gran parte de las interpretaciones sociales” (422). Dado que la biología se transforma



en la ciencia de más desarrollo de la mano del darwinismo, sus conceptos empiezan a filtrarse en otros discursos, desde la medicina pasando por la sociología y llegando hasta la escritura literaria, de lo cual es un elocuente ejemplo el movimiento Naturalista en las artes. La mirada propia del profesional de la salud se ve reflejada en la obra de Wilde principalmente de dos maneras: por un lado, se atisba en las temáticas, la selección léxica y la estética naturalista de sus descripciones y, por el otro, en la irrupción de temáticas vinculadas a la esfera pública y posturas anticlericales.

“Tini” es el melodramático relato de la enfermedad de un niño y su muerte, condensando dos temas que aparecen obsesivamente en la producción de Wilde. Tini crece bajo la vigilancia del médico de cabecera, con el cual la familia, perteneciente a una clase acomodada, tiene una estrecha relación: “Solía también mascar las cabezas de los soldados de palo que le compraban; tales atentados motivaban invariablemente una visita médica” (Wilde 86)⁴. En este cuento, se describe al pequeño enfermo como un ser angelical: “varios médicos examinaron a Tini y él soportó con mansedumbre angelical aquellas molestas investigaciones” (85), y se señalan las etapas de su crecimiento, como cuando empieza a caminar o dice sus primeras palabras, a efectos de añadir dramatismo al trágico final. Se hace especial foco, asimismo, en la representación del dolor maternal frente a la enfermedad del hijo, la cual, si bien no está exenta de melodrama y patetismo, es también sumamente conmovedora y capaz de producir empatía en el lector: “El silencio se había hecho en la casa, pero había un sitio en que comenzaba a levantarse una tormenta: el corazón de la madre; hubo unos ojos que no se cerraron y un cuerpo estremecido que se revolvía en el lecho sin encontrar reposo” (88).

En “La primera noche de cementerio” se describen los efectos de la descomposición de los cadáveres a la manera de la fantasía de un “muerto vivo”. Se dice que éste “Quiere mover los brazos, pero sus músculos han comenzado a ablandarse por la descomposición; luego, el vientre se le ha hinchado enormemente; (...) el gas comienza a escaparse por la nariz y la boca, en cuyas aberturas se acumula un montón de espuma” (125). Las imágenes de la degradación se suceden, bajo la influencia del Naturalismo, con voluntad mimética y acompañadas por un léxico de gran precisión técnica, como se ve en el siguiente pasaje: “Los ojos del cadáver se llenan de lágrimas amoniacales y un sollozo con olor sulfídrico (*sic*) se escapa por sus fauces hinchadas” (126). Por otra parte, el macabro sensualismo presente en la descripción del cadáver femenino: “Las ropas han caído entre los muslos formando canaletas por las que corre un líquido ocre y espeso” (130) es deudor del Decadentismo.



En cuanto a las preocupaciones políticas de Wilde, en “Tini” se deslizan comentarios anticlericales que se pueden relacionar con la postura del autor, quien fue un gran impulsor de las leyes laicas. Un ejemplo de esto es un diálogo entre el médico y la madre: “-Será un famoso guardia nacional si la naturaleza lo permite! -Si Dios quiere, diga, doctor –objetó la dama. -Bien, si Dios quiere; en materia de creencias, tengo las de mis enfermas distinguidas” (84). Del mismo modo, en “La primera noche de cementerio” los cadáveres siguen discutiendo sobre temas políticos incluso después de la muerte, y el protagonista se pronuncia fervientemente en contra de la Iglesia y en alabanza de la libertad de prensa: “la prensa libre, hija legítima de la invención de Gutenberg, difundidora de las ideas elevadas, fuerza que ha roto las cadenas de la esclavitud y ha propagado la omnipotencia del pensamiento humano, sepultando en el fango la inquisición y la tortura” (300), mientras trepa sobre el Mausoleo de la Sociedad tipográfica, que había sido uno de los gremios más combativos de la época. También se remarca, irónicamente, que los cuerpos del cementerio tienen la suerte de estar “libres de la persecución por deudas y de los mandatos de desalojo emanados de algún juez de paz sin alma” (128), eco del pensamiento liberal de la Generación del ochenta en la Argentina, que se declaraba en contra de la intervención estatal en temas económicos.

La naturaleza y “lo natural” como límite para la intervención del hombre

La naturaleza, objeto de estudio lógico para las ciencias naturales, entre ellas, la medicina, cobra un singular protagonismo en la escritura de Wilde bajo múltiples aristas. Para Wilde, lo natural representa lo vivo y lo dinámico, pero también puede ser entendido como lo contrario a la afectación y al artificio. En este segundo sentido puede extenderse al lenguaje que utiliza Wilde, según señala Enrique Pezzoni: “Si algo ataca Eduardo Wilde, provinciano convertido en porteño, es al enemigo de la naturalidad, la afectación” (256). Un ejemplo de esto es cuando se censura la hipocresía de los que atienden a un funeral y dan pomposos discursos fúnebres en “La primera noche de cementerio”: “¡Fórmulas, fórmulas, fórmulas! ¿Dónde se anida el sentimiento por el muerto?” (121).

La relación entre escritura y vida se puede apreciar especialmente en el cuento “Páginas muertas”. Allí se describe la escena de escritura del texto como una exhumación en la que las páginas “parecían restos cadavéricos amontonados en una fosa común y yo mismo me hice el efecto de estar practicando una exhumación” (200), con lo cual se “traslada la tensión entre vida y muerte a la escritura misma” (Iglesia 245) y quedan unidas las figuras de escritor con la del



médico-político, ya consagrada en el imaginario de los lectores de Wilde. Este texto también revela una profunda preocupación por la diferencia entre la naturaleza y lo artificial, en torno a la cual se construyen una serie de asociaciones y se articula una reflexión metalenguística en la que la voz narrativa se mimetiza con la voz autoral. El narrador, al leer un conjunto de textos, exclama que “¡Todos, en suma, recordaban algo muerto!” (200), reconociendo, por un lado, la repetición de temas como la muerte o la enfermedad a lo largo de su producción, y, por otro lado, estableciendo un tono de melancolía por la pérdida y la añoranza de una “edad dorada”, “placeres desvanecidos”, “bellezas perdidas” (200) relacionada con la capacidad de la escritura para congelar, como si fuera una instantánea, el pensamiento que fluye, pero sin nunca lograr asirlo en su totalidad: “¡Muertas como los sedimentos de la vida mental fijada en ellas, al destilar sobre sus frases las gotas sentimentales de cada hora” (200). Parece haber una insatisfacción, causada por la pérdida de estos fugaces momentos vitales, que la escritura nunca alcanza a suplir: “entre la nota real del sentimiento y la expresión helada de las letras, hay siempre un abismo que el comentario no colma o sobrepasa” (201). Asimismo, esto representa una reflexión sobre la distancia que se produce entre el autor, su propio escrito, y el lector que, aunque no es nombrado explícitamente, está presupuesto como destinatario de los textos. Sylvia Molloy afirma al respecto que “La expresión helada de las letras marca para Wilde un final, la fijación de una distancia irremediable entre lo escrito (helado, sólido, muerto) y lo “sentido” (la nota real, lo vivo, lo móvil)” (339). Para Wilde “lo natural” también es lo que está en movimiento, como un texto que circula y es leído. Por esa razón considera que sus páginas escritas “Unas tuvieron vida efímera ante el público en los periódicos; otras vivieron sólo en mi conciencia mientras las pensaba y escribía, vaciando la impresión de cada día en el papel, blanco entonces, pálido y macilento ahora!” (200). Con esto, se retoma la antítesis muerto/vivo que es motor de la escritura de Wilde.

Mientras en “Páginas muertas”, la muerte aparece unida a la artificialidad del lenguaje y la escritura, tanto en “Tini” como en “La primera noche de cementerio” se asocia a la enfermedad y la muerte como fenómenos naturales frente a los cuales los intentos artificiales de la medicina se revelan inútiles, ya que en ambos textos se muestran médicos que no son capaces de curar a sus pacientes, no por negligencia, sino por las limitaciones de la ciencia ante la fuerza de la naturaleza. En “Tini” se describe la labor del médico como una actividad llena de incertidumbres, vacilaciones, y procedimientos dolorosos. Se dice que “el médico observaba los progresos del mal y propinaba él mismo sus **inciertos** remedios” (91), y que a Tini le molestaban las investigaciones del médico, por lo que su mamá “con su mano temblorosa apartaba la



del médico que iba a **martirizar** a su hijo” (92)⁵. Finalmente, se realiza una cirugía para salvarle la vida al paciente, pero esto no es mostrado como un triunfo de los avances de la ciencia, sino como un medio artificial y frágil que sólo retrasa el final natural de la vida: “sólo la cánula, sujetada a la garganta, daba indicios de vida, roncando flemas y sosteniendo **artificialmente** una existencia que se extinguía” (97). En “La primera noche de cementerio” se muestran las limitaciones de la medicina a través de la representación del remedio como un veneno inútil para la curación: “un verdugo bajo la forma de cuidadora, debe apretarle la nariz al pobre mártir, y derramarle en las fauces una cucharada de líquido corrosivo recetado con gran pompa, perfectamente inútil pero aprobado para el caso” (118). Asimismo, se ridiculan los consejos del médico, que solo parece actuar para satisfacer a la familia en lugar de cuidar al paciente: “El de cabecera ha recomendado una puntualidad del Santo Oficio, obedeciendo a su deber profesional e inhumano. ¡Ningún médico se permite dejar morir en paz a su enfermo porque eso es contrario a la satisfacción de las familias!” (118).

Por otra parte, en el plano de la escritura, se señala la incapacidad del escritor para asir la parte vital del sentimiento y plasmarla en la “expresión helada de las letras”. Se dice al respecto en “Tini”:

Si hubiera palabras en algún idioma para describir el momento en que la madre de Tini volvió a ver a su hijo operado, yo intentaría bosquejar la escena, (...) y mostrar la tensión del llanto sujeto tras de los párpados por la intensidad de sentimientos contradictorios. Pero no hay tales palabras. La naturaleza ha puesto la expresión de los inmensos dolores fuera del alcance del lenguaje articulado, entregándosela a la música y a la pintura (93).

Como afirma Cristina Iglesia, “Tini”: “muestra el triunfo de la naturaleza sobre toda confianza en la ciencia y en la fe religiosa, y exhibe con orgullo la proeza de poner en palabras lo que parece imposible según el mismo texto” (243).

La naturaleza se presenta como una esfera disociada del hombre y opaca, ya que se manifiesta en un lenguaje en ocasiones incomprendible, como cuando sus sonidos anuncian, en un vano juego de homónimos, la enfermedad de Tini: “Crup dijeron los ruidos misteriosos de la noche; crup decía el viento que soplaban sus lamentos por las rendijas de las puertas; crup repetían los cascos de los caballos que pasaban de tiempo en tiempo” (89). En “La primera noche de cementerio”, por su parte, se refuerza la distancia que existe entre los ciclos naturales y la corta vida del hombre, que no llega a perturbarlos: “La cúpula del cielo con sus chispas brillantes continúa su marcha eterna por los espacios siderales, con aquella indiferencia que los fenómenos



naturales ostentan ante los dolores humanos” (297). Según Pezzoni, para Wilde “hay que salvar lo natural del hombre” (253), ya que en el mundo moderno estas dos esferas están en permanente tensión.

Conclusiones

Podemos identificar la figura autoral de Wilde con la figura del médico-político, generada a partir de la alianza entre poder político y un grupo de médicos y profesionales que se sumaron al proyecto modernizador a partir de las últimas décadas del siglo XIX en la Argentina. El liberalismo, el positivismo y el higienismo fueron corrientes de pensamiento que influenciaron a estos profesionales y que provocaron el surgimiento de instituciones médicas de gran relevancia y trayectoria, así como el desarrollo de una intensa actividad científica en respuesta a diversos problemas sociales y especialmente al peligro de las grandes epidemias. En este contexto, los textos de Wilde, quien escribía como una actividad secundaria, “lo que David Viñas llamaría su *diversión de gentleman*” (Molloy 339), muestran marcas de la mirada de un médico interesado en las cuestiones públicas. Hemos señalado cómo este punto de vista se plasma en los posicionamientos políticos que se deslizan a través de comentarios de tono irónico en varios cuentos de *Prometeo y Cía.*, en los temas recurrentes de la enfermedad y la muerte, en la estética Naturalista, y por último, en la problemática antítesis vida/muerte que recorre la producción de Wilde como una isotopía que admite más de una interpretación.

El hecho de que la figura del médico y de la ciencia en los textos sea tratado con ironía y un tono pesimista podría parecer sorprendente, pero las causas de este hecho se pueden buscarse en la concepción de “lo natural”, la naturaleza y lo vivo como elementos eminentemente superiores e incomprensibles para el ser humano. Los ciclos de la naturaleza enmarcan la actividad humana, pero también se presentan disociados y separados del hombre moderno, cada vez más alienado del entorno en el que vive. El discurso científico aspira a comprender y explicar la naturaleza, pero se encuentra a sí mismo una y otra vez incapaz e insuficiente, en especial frente a la experiencia límite de la muerte a la que la medicina se enfrenta cotidianamente. En “Tini” no se logra comprender el mensaje de la naturaleza y en “Páginas muertas” se manifiesta la frustración de no poder representar cabalmente los sentimientos humanos. Que Wilde presente una imagen aparentemente negativa de la medicina no constituye, entonces, una crítica radical al Positivismo, sino un reconocimiento de ese abismo que se abre entre los esfuerzos artificiales del hombre y de la ciencia para detener la enfermedad, y las fuerzas arrolladoras de la naturaleza.



Notas

¹ Ejemplos de lo cual pueden ser Domingo F. Sarmiento, Miguel Cané o Lucio V. Mansilla.

² Después de la llamada Revolución del Parque (1890), el presidente Miguel Juárez Celman debe dimitir en medio de una grave crisis económica y política.

³ Ricardo Rojas ya marcaba la caída en desgracia de Wilde, y el tratamiento humorístico que hace de ello, pero también su posterior reivindicación como escritor a través de la publicación de *Tiempo perdido, Prometeo y Cía., Aguas abajo* y otros escritos: “La crisis de 1980 lo encontró caído y manchado por toda especie de calumnias, de las cuales él nunca se defendió. (...). Eduardo Wilde debe a estos libros el sitio de honor que ha conquistado en nuestra literatura” (Rojas 450).

⁴ Todas las citas de este texto se realizarán a partir de la misma edición, por lo cual a continuación se señalarán únicamente con el número de página.

⁵ El destacado en negrita es propio.

Bibliografía

- GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo. “Miradas médicas sobre la cuestión social. Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX”. *Revista de Indias*. 2000: 422 – 435.
- IGLESIAS, Cristina. “Eduardo Wilde: la literatura como autopsia del sentimiento”. *El brote de los géneros*. Ed. Alejandra Laera. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- MOLLOY, Sylvia. “Lectura de Eduardo Wilde”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1973: 337 – 348.
- PEZZONI, Enrique. “Eduardo Wilde. Lo natural como distancia”. *La Argentina del 80 al Centenario*. Comp. Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- PREMAT, Julio. “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”. *Figuras de autor*. Ed. Julio Premat. Saint Denis: Universidad de Paris 8 Vincennes, 2006.
- ROJAS, Ricardo. “Los prosistas fragmentarios”. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1960.
- WILDE, Eduardo. *Prometeo y Cía*. Buenos Aires: Colihue, 2015.

