

ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXV - Número 53 - 2014



*Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires*

Gamma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

Correctores Asistentes

Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Carolina Caprile, Constanza Espósito, Bernarda Francesconi, María Soledad Herrera, Matías Lemo, Ángeles Rodolico, Ingrid Terrile y Ana Clara Vidal Tur.

La revista *Gamma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gamma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gamma@usal.edu.ar

Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2014 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gamma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial

Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional

Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción

Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): <http://p3.usal.edu.ar/index.php>

Gramma

Año XXV, Número 53, 2014

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

CARINA GONZÁLEZ (ARGENTINA)

Políticas del Cuerpo: la Mecánica de la Repulsión como Entrada a la Comunidad.....11

JAVIER HÉRNÁNDEZ QUESADA (MÉXICO)

Rasgos y Características de un Postbestiario Mexicano. Los Casos de Ricardo Guzmán

Wolffer y Bernardo Esquinca..... 31

MIGUEL ÁNGEL MONTEZANTI Y EQUIPO (ARGENTINA)

Stevie Smith: Una Narrativa Crítica 47

CLAUDIA TERESA PELOSSI (ARGENTINA)

España, aparta de mí este cáliz, de César Vallejo: un Diálogo Fecundo entre Cristianismo

y Marxismo..... 63

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

COLUMNAS

OSCAR CONDE (ARGENTINA)

El Lunfardo Médico. Aportes de una Jerga al Argot General 81

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ (ARGENTINA)

La Descripción en Pasado y su Relación con el Aspecto Verbal: un Desafío más en la

Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE)..... 86

ARTÍCULO

MARÍA ISABEL GIBERT ESCOFET Y MAR GUTIÉRREZ-COLON (ESPAÑA)

Estudiantes Sinohablantes de Español en Programas de Inmersión Lingüística: ¿Fusión

de Metodologías?.....92

CREACIÓN

MINELIS TAMAYO (CUBA)

Hasthada 111

JUAN FERNANDO GARCÍA (ARGENTINA)

Tres Poemas 112

MARTA LEDRI (ARGENTINA)	
<i>Enigma</i>	114
JAIME PANQUEVA (COLOMBIA)	
<i>Tetris</i>	115
CHRISTIAN X. FERDINANDUS (ARGENTINA)	
<i>Razones Estrictamente Literarias</i>	118
HUGO ALBERTO ALONSO (ARGENTINA)	
<i>Bobby</i>	133

MEMORIA

MARÍA KODAMA Y ALICIA LIDIA SISCA	
<i>Octavo encuentro: «Los Espacios del Hombre y del Escritor en Borges»</i>	147

MISCELÁNEA

ANÍBAL BIGLIERI (ESTADOS UNIDOS)	
<i>Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico (Segunda Parte)</i>	165

ENTREVISTA

AUGUSTO MUNARO (ARGENTINA)	
<i>El Hilo Invisible de la Palabra. Entrevista a Mercedes Roffé</i>	193

RESEÑAS

PAULA JIMÉNEZ ESPAÑA (ARGENTINA)	
<i>Diana Bellessi, Variaciones de la Luz</i>	217
NICOLÁS HOCHMAN (ARGENTINA)	
<i>Erna Pfeiffer (Ed.), Alicia Kozameh: Ética, Estética y las Acrobacias de la Palabra Escrita</i>	222
GRACIELA ALETTA DE SYLVAS (ARGENTINA)	
<i>Memoria y Ficción. Imaginar contra el Olvido</i>	226
MARCELA CRESPO BUITURÓN (ARGENTINA)	
<i>Recuperar la Voz en el Exilio: Apostillas a la Última Novela de María Rosa Lojo</i>	231

TRABAJOS DE CÁTEDRA

AGUSTINA BASTOS GONZÁLEZ (ARGENTINA)	
<i>El Universo Lorquiano: la Construcción a partir del Recurso Simbólico</i>	237
JORGE RAUBER (ARGENTINA)	
<i>Elogio de la Vigilia: Poder y Rebelión en La casa de Bernarda Alba</i>	242
RODRIGO GÓMEZ POVIÑA (ARGENTINA)	
<i>El Espacio en La casa de Bernarda Alba</i>	249

YANET MILDEMBERG MEJÍAS (ARGENTINA)	
La casa de Bernarda Alba, <i>un Cementerio de Ilusiones sin Dueño</i>	255
MELISA ORTIZ (ARGENTINA)	
<i>La Ley Humana y la Ley de Dios en García Lorca</i>	259
ÁNGELES KRAUSE (ARGENTINA)	
<i>La Libertad de Morir: El símbolo del Suicidio en La casa de Bernarda Alba</i>	265
AUTORES	271
NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS	281

Investigación

POLÍTICAS DEL CUERPO: LA MECÁNICA DE LA REPULSIÓN COMO ENTRADA A LA COMUNIDAD

Carina González*

NOTA DEL EDITOR

La autora analiza la ópera prima de la escritora mexicana Guadalupe Nettel tomando como eje vertebrador de su análisis la temática del cuerpo desde diversos enfoques disciplinares.

Resumen: Este ensayo propone un acercamiento al cuerpo como modo de conocimiento y como estrategia narrativa que transforma los modelos estéticos de los géneros literarios. A partir de la lectura de *El huésped* (2003), la primera novela de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, se examina la incidencia del cuerpo en la construcción de la subjetividad y se analizan los desvíos que el uso «inapropiado» del cuerpo impone al *Bildungsroman* o «novela de crecimiento». Al mismo tiempo, se describen las formas en que los cuerpos individuales actúan sobre lo social, exhibiendo un modo distinto de ejercer la política y estableciendo nuevas normas para la construcción de la comunidad.

Palabras Clave: *Bildungsroman*, Cuerpos, Afectos, Abyección, Monstruo, Potencia.

Abstract: *The purpose of this essay is to analyze the body as a mode of knowledge and as a narrative strategy that modifies the aesthetic structure of literary genders. Through The hostage (2003), the first novel of the Mexican writer Guadalupe Nettel, I examine the body's incidence in the construction of the individual and I analyze the defiance that the «inappropriate» use of bodies imposes to the literary form of the Bildungsroman or education novel. At the same time, I describe the norms in which individual bodies act over the social showing a new mode for practicing the Politics and new rules for the construction of the community.*

Keywords: *Bildungsroman, Bodies, Affections, Baseness, Monster, Potency.*

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Letras Hispánicas por la Universidad de Maryland, College Park (Estados Unidos). Investigadora adscripta al Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis) de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: carinafg@yahoo.com.

Fecha de recepción: 19-09-2014. Fecha de aceptación: 22-10-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 11-30.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Desde la filosofía clásica, el estudio del cuerpo ha ido acompañado por una valoración casi gimnástica de sus atribuciones. Siempre a la sombra del espíritu o como reverso de aquello que indica el pensamiento, el cuerpo es la materia que compone el otro lado de una *gemelidad* especular entablada con el alma. Sin embargo, más allá de esta dependencia casi sagrada, hay un saber del cuerpo que pugna por salirse de su pura organicidad. Quizá haya sido Spinoza, a partir de su filosofía vitalista, uno de los primeros en reconocer nuestra ignorancia en relación con la potencia de los cuerpos. «No sabemos lo que puede un cuerpo» (*Ética*, parte III, proposición II, escolio) y, en ese no saber, radica el vano intento de controlar, dominar o reprimir las pasiones. Pero si asumimos que la relación cuerpo-alma es equivalente en su potencialidad, las mismas acciones o pasiones que afectan al espíritu replicarán en el cuerpo y, de esta interacción, nos llegará un efecto, el encuentro con otro cuerpo o idea que nos hará recoger «lo que sucede», es decir, la experiencia.

El conocimiento se define, entonces, en el orden de la colisión corporal entre dos seres que se modifican en una relación que aumenta su potencia o pierde su propia cohesión en un intercambio que los destruye. Esta unión física, que Spinoza proclama como modelo empírico, contempla la incidencia de la materia sobre la conciencia y permite pensar en otros modos del saber. Por eso, me interesa plantear el problema del cuerpo separándolo de su apropiación biológica, olvidando la impronta científica que lo estudia como contenedor de la vida y dejando de lado la irrupción tecnológica que lo toma como modelo para expandir y prolongar sus atribuciones. En su lugar, propongo un acercamiento material y discursivo que descubre los saberes del cuerpo, formas de conocimiento que tienen que ver, por un lado, con el desarrollo de las potencias y, en este sentido, con la voluntad de vivir la vida hasta sus máximos extremos (eso que es para Nietzsche, la verdadera voluntad de poder); por otro, con la investidura discursiva que precede, acompaña y determina al cuerpo desde su nacimiento, una construcción que, desde el lenguaje, afecta no solo la definición del sujeto, sino también los usos y las relaciones que este entabla con su forma corporal y la de los otros. En esta sintonía, el saber sobre sí mismo es más bien un encuentro externo, una exposición de los efectos que el contacto con el otro produce y ejecuta en un cuerpo determinado, desarrollando así su potencialidad. Sin embargo, esa forma externa aparece muchas veces camuflada dentro de lo mismo, asume el disfraz de lo idéntico y se enmascara bajo los signos de lo conocido negándose a la colisión o a la comunión «entre dos». ¿Qué sucede cuando ese encuentro se manifiesta como un choque dentro del mismo cuerpo que lo ha propiciado? ¿Cómo reaccionar ante una conexión que es engendrada desde el interior del organismo? ¿Cómo expulsar del cuerpo aquello que produjo una potencia? Y más intensamente, ¿cómo seguir viviendo después de la conmoción?

Estos interrogantes subyacen bajo la odisea temeraria de *El huésped* (2003), la primera novela de Guadalupe Nettel. Abrumada por los cambios corporales de una niña en proceso de crecimiento, Ana descubre, desde temprana edad, su inadecuación natural para integrarse al mundo adulto. Pero esta incapacidad no es producto de ese periodo en el que

la adolescencia experimenta el despertar sexual del cuerpo, sino que viene inscrita en la lucha territorial contra un monstruo interior. El cuerpo de Ana es un cuerpo amenazado por la presencia de La Cosa, esa parte otra que se instala en su organismo en forma de parásito o larva, a la manera de los ácaros, «animales fabulosos que habitan en los pájaros pero también en nuestra piel [...] insectos microscópicos que se comen nuestra grasa y, más tarde devorarán nuestros restos» (Nettel, 2003, p. 27), o de ese doble aterrador que puebla la imagen mediática con monstruos alienígenas: «Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas donde a una persona le surge un alien del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas» (Nettel, 2003, p. 13). En cierto sentido, la novela puede leerse como un *Bildungsroman*, una novela de iniciación que relata los avatares de una joven mexicana que debe aprender a integrarse a la sociedad sin perder su individualidad. De alguna manera, *El huésped* respeta el rasgo distintivo del *Bildung* tradicional, que ubica al género en el conflicto entre el ser y lo social, «entre el ideal de la autodeterminación y el igualmente imperioso anhelo por la socialización» (Moretti, 2000, p. 15)¹. Sin embargo, en ese proceso de crecimiento, Ana no solo debe incorporar las leyes que reglan lo social (las normas del trabajo, la ley o la moral), sino que asiste, paralelamente, a la gestación y nacimiento de una vida ligada a la propia, al desarrollo de una presencia que habita su cuerpo y, por momentos, lo domina. En cierto modo, el periodo de aprendizaje, en el cual el sujeto moderno adapta su individualidad para interiorizar las leyes de la sociedad burguesa, se transforma en un *via crucis*, durante el cual la protagonista no solo ofrece su cuerpo en sacrificio para que el monstruo ascienda, sino que aprende a convivir en otro tipo de comunidad que se resiste a la sociedad neoliberal moderna. Se trata, nuevamente, del encuentro entre dos cuerpos que dejará, como saldo, el debilitamiento de uno y la fortaleza del otro, la progresiva desintegración de Ana y el triunfo material de La Cosa. Pero, al mismo tiempo, la impotencia de Ana frente a los avances del monstruo no significa el fracaso del *Bildung*, sino, por el contrario, manifiesta otro tipo de crecimiento y de iniciación vinculado a la aceptación de un cuerpo social que se fortalece a través del contacto y que sobrevive como una forma de vida comunitaria alternativa a la sólida estructura político-social heredada por la modernidad.

EL CUERPO ORGÁNICO

Desde la perspectiva fisiológica, los cambios corporales acompañan el crecimiento de Ana, el ingreso del sujeto en el mundo adulto. Sin embargo, en este *Bildung* espejado, también La Cosa crece. Avanza sobre el cuerpo de la protagonista transitando parte de su infancia y acomodándose a la evolución biológica del cuerpo que comparten:

¹ Trabajo, específicamente, la relación entre la novela de iniciación y el gótico, a partir del concepto de «degeneración», en *El huésped*, en mi ensayo «Degeneración e identidad: la novela de crecimiento como *Bildung* político».

Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como otras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo del cabello (Nettel, 2003, p. 13).

Esta primera señal inscribe el encuentro entre dos cuerpos como una disputa que se juega, en realidad, entre sus partes, dos instancias del mismo eje somático que avanzan sobre su extensión (recordemos que la extensión es la cualidad de la materia, mientras que el alma, al ser inmaterial, carece de una inscripción física sobre el mundo sensible), para ocupar el espacio orgánico que lo define. A este primer paso de la conquista fisiológica, se suma un dominio más extremo que involucra el control total de las acciones y pasiones que Ana, en tanto cuerpo sometido, comienza a perder:

A partir de ese año, y creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta (Nettel, 2003, p. 21).

El momento del encuentro no tiene un comienzo preciso pero sí un territorio en el que se materializa la fuerza de la invasión. La Cosa avanza y define los límites del cuerpo recorriendo el mundo sensible, el cuerpo orgánico que la medicina toma a su cargo, aquel que puede ser auscultado y estudiado como objeto biológico. En esta conquista, el huésped produce síntomas que repercuten en los órganos de percepción. En primer lugar, las marcas de La Cosa afectan su organismo a través de la ocupación sensorial. Al principio, Ana pierde los colores y sus sueños se transforman en una progresión de imágenes en blanco y negro que secundan el medio natural del monstruo que habita en las sombras:

El primer territorio invadido fue el de los sueños [...] que soñara despierta o dormida no hacía ninguna diferencia, de pronto las imágenes se tornaban nebulosas, cada vez más oscuras, como si alguien girara lentamente el regulador de la luz. Lo mismo ocurría siempre que intentaba imaginar el futuro (Nettel, 2003, p. 14).

En esta etapa de la contienda, el cuerpo de Ana es afectado por los cambios orgánicos de La Cosa, que se apropia de los territorios sensibles construyendo un cerco, ocupando las zonas que conectan al cuerpo con el exterior y adueñándose también de su forma de acceder al mundo². Después de haber tomado la luz, incidente de lo visual, el huésped

2 Poco a poco las conductas de Ana son controladas por el monstruo que aparece cuando el territorio de la afectividad entra bajo su dominio. Por ejemplo, en el descubrimiento erótico del cuerpo, Ana no solo asiste a

acapara el dominio del gusto: las sombras se expanden también al paladar, los sabores se vuelven amargos y el placer que antes producían los alimentos ahora se transforma en un asco visceral relacionado con el rechazo de un cuerpo extraño y contaminante.

El gusto como una práctica de distinción social, aquello que Pierre Bourdieu (2012) define como una manera de ocultar la fragmentación social, en un sistema de preferencias basado en las desigualdades culturales y económicas que siguen legitimando la sociedad de clases, se presenta también desde lo biológico. A Ana no le gustan los chícharos, prefiere los garbanzos porque reconoce, en ellos, cierta tradición hispana, un prestigio que del arte culinario pasa a la vida cultural, al definir lo bueno y separar lo alto de lo bajo, determinando, en términos morales, la segregación de lo malo. Para Ana, los garbanzos son parte de una pertenencia, aquella que la ubica dentro de la seguridad y la comodidad burguesa. Por el contrario, La Cosa representa la incomodidad, la obliga a incorporar lo ordinario, un objeto no agraciado que ella devora a través del monstruo que la posee.

A la Cosa en cambio se le pueden antojar los chícharos. No ocurre con frecuencia pero hay días, sobre todo si está enojada por algo, en que me obliga a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos si quiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día terminaré vomitándolos contra el inodoro (Nettel, 2003, p. 15).

Esta degustación obligada no termina con la incorporación de elementos nocivos para el cuerpo, sino que se extiende hacia otros ámbitos relacionados con el territorio social que La Cosa empieza a trazar. Como indica William Ian Miller (1997), el asco no es solo una reacción fisiológica que el organismo esgrime ante una sustancia que puede corromperlo, sino una emoción vinculada también a jerarquías morales y sociales. En principio, el asco actúa a partir de un rechazo que indica la presencia del otro como amenaza, pero es también una reacción de resistencia ante lo desconocido, un lugar desde el cual se enfrenta a la cultura para desarticular sus mecanismos de legitimación. Si bien el asco es una impresión visceral que opera desde los orificios del cuerpo, al estar ligado siempre a un objeto que inscribe la relación del sujeto con el exterior, explota también hacia lo político-social. Desde esta perspectiva, no es extraño que los primeros moralistas cristianos hayan recurrido al lenguaje del asco para determinar las zonas prohibidas del pecado, ni tampoco que la filosofía del «ser» haya evitado las emociones que ultrajan

los cambios corporales de su natural devenir, sino que reacciona protegiendo el lazo sexual que la une a su hermano. Bajo la sombra del huésped, se insinúa una relación incestuosa que termina cuando el monstruo descubre el velo de la inocencia pueril. Lo mismo sucede cuando Ana muerde a su compañera de escuela cuando esta le confiesa que le gusta Diego. Paulatinamente, el monstruo ocupa el lugar del erotismo, una zona abyecta que se irá deslizando hacia la transgresión.

al sujeto, como la humillación o la vergüenza, incentivando las pasiones que, en su lugar, rebajan al otro a su condición de inferior. Lo importante de esta valoración es la inscripción del asco como mediador entre el individuo y su entorno, entre el sujeto y el objeto, una marca que instala la unidad relacional entre dos cuerpos y que afectará no solo la potencia de cada uno, sino también el ingreso a lo social.

Para llegar a comprender cómo el asco actúa sobre la cultura, es necesario regresar a la lógica de la perversión que el monstruo ejecuta sobre el cuerpo de Ana, llevándolo a experimentar las sucesivas manifestaciones de la repulsión. Después de haber contaminado el sentido del gusto, el asco (en inglés, la etimología es mucho más clara al señalar lo opuesto del placer mediante el término *disgust*) interviene sobre los otros órganos de percepción. La conquista de La Cosa incide además sobre el olfato, contaminando también el universo natural de los olores con la descomposición que acompaña a la enfermedad de Diego, su hermano. Mientras este es inoculado con el virus fatal del huésped, «El veneno le había entrado en el organismo y le estaba succionando los huesos, la energía de la infancia y su entrañable serenidad» (Nettel, 2003, p. 36), sin que Ana pueda advertirle,). La Cosa avanza no solo sobre su materia orgánica, sino también quitándole el único territorio afectivo que ella valora: «era experta en adueñarse de esos momentos, como quien, con toda habilidad, va minando un territorio extranjero» (Nettel, 2003, p. 21). Como las posiciones tomadas por La Cosa se perciben en el mundo sensorial, la desintegración de Diego se disemina hacia los contornos del cuerpo; al principio, Ana descubre, azorada, la cicatriz inconfundible que luego reconoce en algunos de los ciegos, una herida que más tarde puede leer en Braille y en la que está cifrado el anagrama de su propio nombre; luego percibe una sombra que nubla la mirada inocente de su hermano, hasta que el olor de la muerte se expande como un anticipo de su propia destrucción: «La casa olía distinto. Por los pasillos y los baños, pero particularmente en el cuarto de mi hermano, circulaba un tufillo agrio» (Nettel, 2003, p. 35). De esta manera, el asco, antes restringido al territorio del gusto, se expande hacia sus otros órganos de percepción, contaminando todos los vasos comunicantes con el exterior.

La siguiente apropiación absorbe los contornos de la piel, profanando el sentido del tacto, que aumenta su potencia a medida que La Cosa instala la ceguera en la vida cotidiana de Ana. A partir de esta sensibilidad afectada, las acciones del cuerpo contaminante se encauzan hacia las zonas erógenas³. Como el reconocimiento de las texturas y de los fluidos del cuerpo se relaciona directamente con el cuerpo imaginario que opera sobre la

3 Esta aproximación psicoanalítica reconoce, en el cuerpo, los orificios, objetos y avatares que le dan sentido pero que también son parte de una pérdida. Las zonas erógenas se constituyen siempre a partir de una ausencia (del pecho materno, de las heces, del falo) que va señalando la evolución del sujeto hacia su devenir sexual. Desde esta perspectiva, la misma entropía que afecta al organismo se instala como lógica de la pulsión, que debe ser ahora contenida en los límites que la pérdida le impone.

mecánica del deseo, las acciones del monstruo recalcan en los orificios y bordes que definen el despertar sexual de la adolescencia. La ocupación sensorial, antes sectorizada en los órganos de percepción, se despliega ahora como un manto que recubre la totalidad del cuerpo deseante de Ana. Las acciones de La Cosa no solo profanan la revelación erótica del cuerpo, sino que amplían su capacidad de reaccionar afirmativamente ante los filtros de contención orgánicos y sociales. En este sentido, el asco invierte su relación protectora: en lugar de impedir el exceso de placer, expande la pulsión de la libido y hace posible la experiencia del goce súbitamente asociado al cuerpo grotesco y mutilado de la abyección. Desplegado sobre todo el organismo, el asco atrapa las puertas de acceso al sistema orgánico, el monstruo se apropia de la salida al mundo y el cuerpo de Ana experimenta otras formas de integración a lo social que resisten las normas establecidas por la cultura.

EL CUERPO EROTIZADO

Esta invasión sensorial que afecta los vasos comunicantes del cuerpo con el exterior excede el campo perceptible de los sentidos para extenderse sobre el universo discursivo que define, también, al cuerpo simbólico del psicoanálisis. Sabiendo que, desde el nacimiento, el cuerpo nunca es solamente orgánico, sino que ya existen, mediante su determinación lingüística, formas de nombrarlo, de construir su identidad a partir de marcas significantes que se le inscriben, el cuerpo adquiere una consistencia vulnerable al medio, al encuentro de otros cuerpos, al reconocimiento del Otro en cada una de sus formas. Esta huella exterior, la presencia del Otro y del lenguaje⁴, habilita otras manifestaciones del cuerpo que Ana descubre por intermedio de La Cosa. El asedio orgánico, que soporta más o menos estoicamente, viene acompañado de un asedio social que afecta las conductas de la protagonista. La joven enfrenta la inadecuación propia de la adolescencia atravesando los cambios perceptibles que erotizan el cuerpo pero, mientras que Ana se repliega avergonzada ante las transformaciones que juzga obscenas y desagradables, La Cosa se regocija en la exhibición, actúa desarticulando el refugio de la intimidad, abriéndose licenciosamente al exterior. La naturaleza solitaria de la protagonista se acentúa en un intento por ocultar la presencia del monstruo de la mirada de los otros; por el contrario, su huésped aprovecha cualquier situación para ganar el territorio de lo social. Ana atribuye su incapacidad de adaptación al medio social a las intervenciones de La Cosa que «se apropió de los mejores aspectos de mi carácter, despojándome incluso de mi cualidad más escueta. Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme» (Nettel, 2003, p. 14). Esta voluntad

4 La distinción entre el cuerpo imaginario cifrado en la relación del niño con la madre (en la identificación del cuerpo-deseo del otro) y el cuerpo simbólico construido por el andamiaje discursivo del lenguaje son también dos instancias en las que el asco opera como factor que determina la relación del cuerpo de Ana con la cultura, la incidencia del cuerpo “abyectado” por el monstruo sobre el cuerpo colectivo que afecta y es afectado por la repulsión.

que la domina impide la integración: «No tenía amigos, ni en la escuela primaria ni en el barrio» (Nettel, 2003, p. 19); y provoca un malestar que la aleja de los otros: «Por miedo a ser descubierta, participaba solamente en los juegos colectivos donde la atención recae sobre uno durante momentos muy breves, como las escondidas o Doña Blanca» (Nettel, 2003, p. 19). Por el contrario, La Cosa se esmera en comparecer, en «hacerse presente», utilizando una fuerza que se hace visible y reacciona a partir de la pulsión sexual⁵.

La insistencia del monstruo en mostrar el cuerpo desemboca en una manipulación que exhibe la sensualidad del erotismo. Ana se empecina en ocultarse por temor a que los otros descubran la presencia de su huésped. Pero La Cosa invade las zonas erógenas del cuerpo, exaltando el cuerpo imaginario del deseo.

Así pasé varios años sin levantar sospechas, hasta que la pubertad se me vino encima. De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar. No puedo decir si sólo fue una mala jugada del destino o si también ahí tuvo que ver La Cosa; lo que sí sé es que por esas fechas el temor de siempre se convirtió en realidad: mi presencia empezó a hacerse notar en el salón (Nettel, 2003, p. 19).

Sin embargo, la natural disposición del cuerpo para los cambios que lo transforman en un cuerpo «deseable» se ve afectada por la adulteración de los sentidos que el encuentro con La Cosa ha provocado. En relación con el control fisiológico que el asco ejerce sobre aquello que puede exceder los límites del organismo, la repulsión inscribe una nueva etapa en el despertar sexual de los cuerpos. En las primeras reflexiones del psicoanálisis, Freud ya había llamado la atención sobre la importante función que el asco desempeña para la economía del deseo. Considerando al asco como una «formación reactiva», esta respuesta orgánica actúa paradójicamente al provocar reacciones opuestas de atracción y repulsión. Por un lado, se trata de una barrera protectora contra elementos que pueden ser nocivos para el organismo, pero por otro lado actúa como una represa que, al concentrar en un mismo lugar aquello que no puede ser ingerido, lo vuelve deseable. De esta manera, se reconocen dos tipos de repulsión: aquella que, como formación reactiva, previene la contaminación del cuerpo, y otra que, mediante el exceso, provoca la indulgencia de la propia transgresión exacerbada por la proximidad con lo prohibido⁶.

5 La pulsión es la expresión de la verdadera libertad del cuerpo y del sujeto. El deseo, por el contrario, al estar sujeto a la lógica de la castración, funciona siempre a partir de la pérdida. Está ligado, fundamentalmente, a la ley y a la prohibición; todo el tiempo es reprimido y contenido por el principio del placer que exige el control y la censura de las emociones.

6 En *Anatomía del asco*, Miller especifica esta posición ambivalente: «Freud reconoció, por ejemplo, que el asco y otras formaciones reactivas no están allí sólo para prevenir el placer sino que son necesarias para intensificarlo, incluso para crear las condiciones necesarias para que éste exista» (Miller, 1997, p. 113. La traducción es mía).

En la novela, el ingreso a lo sexual se da paulatinamente, como resultado de la manipulación de La Cosa. Ana pierde el control de su cuerpo y atribuye su metamorfosis erótica al apetito carnal del monstruo. De esta manera, la conexión sensorial que marca las primeras apropiaciones de La Cosa se incrementa en el devenir erótico del cuerpo que exhibe la sexualidad sin tapujos:

Cada día se nota más, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volverían a tener. No era mi rostro ya, sino el de mi huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control (Nettel, 2003, p. 124).

Una vez que La Cosa se manifiesta sensualmente, el cuerpo se transforma en deseo. Pero la intensidad que se le imprime también escapa a la evolución natural de las fisonomías corporales. En principio, el cuerpo imaginario implica la expansión de la libido que busca recomponer los fragmentos dispersos luego de la expulsión uterina del cuerpo materno⁷. La transformación erótica de Ana no solo se marca en su propio cuerpo ahora «poseído», sino que además se reconoce en la mirada del otro que lo descubre en tanto deseo. En cierta medida, La Cosa aboga por la unificación del cuerpo a través de la libido; es una manera de hacer ingresar el deseo en un cuerpo que se reconoce fragmentado pero que percibe por primera vez la pulsión capaz de hacerle recuperar la unidad perdida. Así, el cuerpo orgánico deviene cuerpo erógeno, pero, a este despertar normal del cuerpo imaginario, se suma el ingreso de la abyección que, junto a la mecánica formativa del asco, expande los límites del placer «más allá de sus principios», hasta dejar que, finalmente, La Cosa se apropie también del goce, arrasando, en su ocupación, con las barreras que la moral y el mundo social le imponen al placer⁸.

7 En esta instancia de lo imaginario, la mirada de la madre, ese cuerpo otro que el niño aprende a diferenciar al mismo tiempo que identifica su propio deseo, erotiza el organismo; el cuerpo vacío se inviste de un componente libidinal que vuelve a unificar sus partes y lo impulsa a la comunión con el otro.

8 La intervención del monstruo hace posible el cruce entre placer y dolor que define propiamente el goce. Según Lacan, el principio del placer funciona como un límite del deseo, exigiéndole al sujeto que disfrute «lo menos que pueda». Sin embargo, la tendencia del sujeto es a transgredir esa prohibición mediante un acto que desafía la ley. Paradójicamente, lo que el sujeto obtiene de esa violación no es mayor placer sino dolor, porque, como lo determina el principio, solo hay una cantidad limitada de placer que el sujeto puede tolerar. Este exceso que convierte al placer en dolor es lo que define el goce.

En cierta medida, el rito de pasaje que regula la novela de iniciación puede leerse como el desplazamiento del cuerpo erótico al cuerpo del goce, un cuerpo que se abre a los placeres de la abyección y que accede, de esta manera, al descubrimiento del dolor en el placer. Entonces, ¿cómo se producen las revelaciones del goce? ¿De qué manera Ana accede a una comprensión de lo obscuro que se anuncia desde lo corporal pero que se exhibe también en lo político? En primera instancia, la invasión del monstruo que actúa a través de la mecánica del asco revela la constitución deseante del cuerpo imaginario. Después de la conquista territorial que se mide en los sensores del cuerpo, la apropiación del gusto, del orden visual, de los recuerdos, La Cosa avanza sobre el cuerpo imaginario venciendo las barreras que contienen el impulso sexual. La presencia del otro en el propio cuerpo, del monstruo visceral que lo habita, es también un correlato de la imagen del otro en la que el cuerpo se proyecta y espeja. En cierta medida, la dualidad entablada con el monstruo representa la enajenación estructural que define el *yo* en relación con otro y que inscribe el problema del sujeto en lo imaginario. Por un lado, el cuerpo fragmentado (arrancado de la simbiosis uterina materna) se descubre como unidad en el espejo; pero por otro lado, esa unidad exterior instala la alteridad como forma de reconocimiento, la identificación del yo en el otro que señala, además, un deseo de completitud fallida o ilusoria. En esta instancia, el huésped intenta suplir la falta mediante dos mecanismos complementarios: por otro lado, erotiza el cuerpo, reunificando sus partes a través de la libido; por otro, orienta el deseo hacia aquel objeto que le falta impulsando el despertar de la sexualidad. La libido recubre el cuerpo anestesiado de Ana, quien afirma de sí misma: «Siempre pertenecí al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo práctico» (Nettel, 2003, p. 186). Pero que ahora, en el devenir monstruo de su propio cuerpo, muestra una nueva sexualidad abyecta marcada en caderas y pechos prominentes, dispuesta a descubrir las zonas erógenas que «bordean» la ley.

Esta violación del principio del placer está amparada en la transgresión de la barrera del asco. Una vez aceptada la transformación erótica del cuerpo, el deseo se proyecta hacia la incorporación del otro en la explosión de una nueva sexualidad que no disminuye la tensión de la pulsión y que no retrocede ante la repulsión. Las primeras experiencias obscenas, gustos alterados, miradas incestuosas que corrompen la relación con Diego, esa «nueva sensibilidad» que domina su cuerpo, desembocan en la conexión visceral que Ana entabla con el Cacho, uno de los voluntarios que trabaja en el instituto de ciegos y que inspira en los invidentes un sentimiento de independencia y rebelión. Este vínculo no solo establece la potencia del contacto sexual, sino que coloca al sujeto en relación con su medio social. Se trata del encuentro de dos cuerpos que desafían sus afectos pero que también están involucrados en la configuración de un cuerpo social afectado también por la abyección ya que, de alguna manera, el Cacho es la puerta de acceso al grupo de mendigos liderado por Madero. La relación personal de fascinación y rechazo que Ana entabla con el falso mendigo cojo reproduce la mecánica del asco. Por un lado, las normas

aprendidas en la familia burguesa de la joven (pero también la ley del México contemporáneo y la moral del neocapitalismo) “reyectan” la presencia de un cuerpo extraño que los hostiga reprimiendo el acercamiento y censurando la tensión que produce placer; por otro, el exceso propiciado por la formación reactiva del asco impulsa la transgresión, a vencer el límite y a experimentar el encuentro con otro cuerpo que propicia el quiebre de la ley para hacer posible la experiencia del goce. Este encuentro singular funciona además como el umbral de entrada a una comunidad abyecta que, como cuerpo social, ejecuta las prácticas de la repulsión para reubicar el centro del encuentro corporal en la dinámica de la tensión. No se trata de resolver el conflicto de las pasiones, sino de dejarlas explotar, evitar reprimirlas para que el cuerpo unificado de la comunidad recupere la libertad de acción contenida en el principio del placer. De esta manera, el grupo de la guerrilla subterránea escapa a las normas de la subjetividad institucional, definiéndose a sí mismo como el cuerpo del goce. Ana accede a lo social inmersa en el mundo de la abyección, descubre el monstruo colectivo que ilumina los afectos del metro a partir de encuentros corporales que transgreden la ley. Por eso, al principio lo rechaza:

También la ciudad se estaba desdoblado, también ella empezaba a cambiar de piel de ojos. El proceso era inevitable, al menos ésa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria. Tal vez, dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas (Nettel, 2003, p. 176).

Su conversión se da gradualmente a medida que la joven reacomoda sus pasiones a la mecánica del asco y aprende también a no resistirse ante la prohibición. En el desarrollo evolutivo de la novela (pensada como género de iniciación), la noción que incorpora al otro en el circuito del deseo señala paulatinamente la instancia social sobre la que se construye la subjetividad. Ana, como protagonista de su propio *Bildung*, accede a la mirada del otro a través de las dinámicas de La Cosa, olvida su carácter hostil que la aislaba del mundo social de la escuela, se vincula gradualmente al círculo profesional como lectora en el instituto de invidentes y mantiene, con el Cacho, su primera relación sexual auspiciada por el erotismo abyecto de su huésped⁹. De esta manera, la entrada al mundo adulto tiene su correlato en el ingreso del individuo a la vida social. El aprendizaje que la

9 La diferencia crucial en la que Ana se abisma y La Cosa evoluciona plantea la perversión del *Bildung*. El sujeto fracasa en el reconocimiento de las normas, pero el monstruo le muestra otra manera de integrarse a lo social. La educación sentimental se produce en el terreno de la abyección, incluyendo aquello que el sujeto rechaza por repulsivo pero que, a la vez, lo arrebatada y lo coloca «fuera de sí» (ver Kristeva, 2001).

novela de iniciación relata sobre un individuo que finalmente sabe cómo armonizar su deseo con las normas sociales es también desviado por la presencia de un monstruo que señala otras leyes para la constitución de la comunidad.

EL CUERPO ABYECTO

La primera perversión está asociada nuevamente a la incidencia del asco como práctica de autoinmunización. Ana se expone a la repulsión desarticulando las barreras de protección que el propio organismo dispone para rechazar aquellos cuerpos extraños que pueden dañarlo. No solo se castiga a sí misma, después de cada triunfo de La Cosa (ante la muerte de su hermano, ante la desaparición de Marisol, uno de los líderes del movimiento guerrillero que nuclea a los mendigos del metro), engullendo chicharos hasta vomitar: «Me quedé sola en la casa y con todo el asco del mundo empecé a comerme los chicharos de mi plato, los que había en la cazuela y los que habían sobrado crudos en el refrigerador, para establecer una última y suplicante negociación con La Cosa» (Nettel, 2003, p. 39). Además vence la repugnancia inicial que le produce la infección del cojo y se entrega a la ambigüedad del goce. La resistencia del principio cede: «Me sentía tan mal que, por primera vez, no reparé en el olor a cloaca que solía emanar de su cuerpo» (Nettel, 2003, p. 141). Y acepta el vínculo sexual que aúna la penetración del huésped y del mendigo en un mismo acto de comunión:

Durante todo el tiempo que duró su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear. Me vigiló la mirada, obligándome dulcemente a observar su muñón, su cacho de pierna, que yo detenía con la mano izquierda para que nada lo obstaculizara en su vaivén frenético (Nettel, 2003, p. 187).

La desarticulación del asco como forma reactiva provoca la transgresión de la ley y, en algún sentido, aumenta la capacidad del cuerpo de ser afectado, porque no solo se enfrenta a las consecuencias de sus acciones, sino que también se expone a los efectos que el otro produce en su propia potencia. En ese encuentro, en la conexión corporal de Ana y el cojo, la joven se abandona a la desenfrenada corriente de la pulsión; es un cuerpo que, adulterado y adoctrinado por el huésped, reconoce el renacimiento de las pasiones:

De un impulso, él se me echó encima con la avidez de un mendigo famélico. Me dejó besar, preguntándome cuántos días llevaba sin bañarse, porque ahí, bajo su cuerpo, bajo su aliento, mezcla de nicotina y falta de limpieza, su proximidad me pareció tan intensa como la de una cloaca. El muñón fue a dar a mi entrepierna y en ese momento dejé de ser dueña de mis movimientos (Nettel, 2003, p. 186).

La Cosa toma posesión de Ana, así como lo había hecho de su organismo; es la presencia que desarticula la represión y que comanda la acción hacia la transgresión. En otras palabras, al incorporar lo abyecto se suspenden las barreras morales del asco. La marca fisiológica que protegía los contornos corporales se quiebra para dar paso a un placer relacionado, no solo con la perversión que disfruta en el dolor, sino también con el contacto con el cuerpo sufriente que, en la cópula, revitaliza la potencia orgánica del huésped en Ana descubriéndole nuevos atributos.

Después del encuentro sexual, el cuerpo del monstruo aumenta su potencia, adquiere una agencia que le viene del contacto con el cuerpo abyecto del mendigo; mientras que Ana deja de ser dueña de sus movimientos, se repliega, se deja afectar por la lógica corporal de La Cosa que triunfa sobre la potencia debilitada de todo lo que parecía el desarrollo natural de Ana hacia la integración. Es por esto que la presencia del monstruo confabula contra la evolución normal del *Bildung* que termina invirtiendo las leyes del orden burgués. No solo el cuerpo erotizado ya no elige al otro en su deseo, sino que la comunidad es afectada por el monstruo político que se resiste a que el poder domine sobre el cuerpo social.

EL CUERPO POLÍTICO

La predilección por la oscuridad desencadena el vínculo de La Cosa con la ceguera e instala una nueva arena de lucha que, esta vez, se juega en el terreno social: Ana explora la intimidad de los ciegos, sus estrategias de comunicación, sus modos de «estar en el mundo». Después de atravesar la etapa de la infancia, aquella en que La Cosa controla y dictamina sobre las reacciones fisiológicas de su cuerpo, y la de la adolescencia, en la que el monstruo se apropia del cuerpo erotizado y confabula contra la normal integración burguesa del *Bildung*, comienza un nuevo periodo en la convivencia corporal y en su relación con los otros. Al enfrentar la muerte de su hermano y la separación de sus padres, Ana queda completamente aislada; sin familia, sin la falsa sociabilidad de la escuela, no hay contactos con otros cuerpos que la lleven a desarrollar sus propias potencias. En esta parálisis social, La Cosa es nuevamente quien decide su salida al exterior. Al descubrir que el hábitat natural de su monstruo es la oscuridad, Ana aprende a decodificar un nuevo lenguaje cifrado (el que aparece por primera vez en la cicatriz que marca el brazo de Diego) y que ella reconoce incidentalmente en algunos pacientes del hospital oftalmológico. A pesar de sus miedos, utilizando la capacidad de su cuerpo para actuar, la joven ingresa al Instituto como lectora y, a partir de allí, aprende a convivir con la dinámica del asco expandida hacia lo colectivo. En este universo de la ceguera, en el que La Cosa parece moverse sin dificultad, los internos se reconocen y relacionan a través del cuerpo; son alfabetos humanos que registran en sus rostros las marcas de lo abyecto «ojos cubiertos de lagañas» (Nettel, 2003, p.76), «globos oculares convertidos en una pasas lamentables» (Nettel, 2003, p.76), malos olores, caras llenas de acné, sujetos que generan, en la joven,

una distancia inmediata: «Observar a los ciegos todo el día era insoportable [...] No podía evitar rechazarlos y decirme, mientras los miraba caminar por los pasillos, que nunca iba a ser igual que ellos» (Nettel, 2003, p. 76). Esta resistencia se desvía de la compasión y del acuerdo solidario que iguala a los infelices en la injusticia de los equívocos divinos y, poco a poco, se va convirtiendo en una amenaza que adquiere la forma de una conspiración¹⁰.

Sin embargo, el camino del aprendizaje se desvuelve hacia la aceptación de aquello que, en primera instancia, inspiraba terror. A medida que La Cosa avanza sobre su organismo, Ana también accede a otro tipo de comprensión que tiene que ver con la experiencia de transgresión. Venciendo las barreras de lo abyecto, el sujeto se instala en el cuerpo del goce, en una contracción del placer-dolor que lo ubica más allá de la ley. Por eso, el aprendizaje de los cuerpos es doble: por un lado, Ana vence los límites de la retención pulsional en su relación con el Cacho; por otro, la joven descubre las prácticas de una comunidad abyecta que se edifica como una identidad colectiva opuesta a la sociedad institucionalizada por el régimen del PRI¹¹. A partir de sus primeras conversaciones con el mendigo, Ana es introducida en las reglas de una organización clandestina que funciona en las profundidades del metro. Definido como el espacio del odio y la marginalización,

El subterráneo ha existido siempre. Dicen que en Europa todavía hay catacumbas de la época de los romanos, donde se escondieron toda clase de prófugos, y que allí también vivió gente durante las guerras. Piensa en los colonizados de cualquier imperio, los esclavos, los campesionas, los leprosos, los prisioneros de guerra. En este país el subterráneo tiene una larga historia (Nettel, 2003, p. 131).

El metro es el lugar estratégico que el grupo elige para llevar a cabo una revolución que no aspira a derrotar al gobierno, sino a imponer las prácticas del goce, es decir, la transgresión por encima del objeto del deseo, la violación en lugar de la conquista, la resistencia abyecta como forma de oposición. Paulatinamente, Ana descubre los avances de esta guerrilla clandestina¹², un grupo que convoca a mutilados, ciegos, mendigos y a todas aquellas formas de vida acosadas por el poder político que reproducen el rechazo inicial que le provoca La Cosa: «Tenía la sensación de estar frente a una secta enloque-

10 En la misma tradición de «El informe sobre ciegos», de Ernesto Sábato, o de *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, los ciegos de *El huésped* se transforman en seres temibles capaces de una despiadada crueldad que se orienta hacia la destrucción de la humanidad que, en la novela, toma la forma del Estado neoliberal mexicano.

11 El Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantuvo en el orden público durante casi setenta años implementando una política de fraude y promoviendo las prácticas económicas del neoliberalismo.

12 Este episodio, en el que Ana se involucra con la lucha colectiva anti capitalismo, puede ser leído como un correlato del activismo político de Guadalupe Nettel. En 1994, la joven escritora se une al Ejército Zapatista (EZLN), en el que desempeña distintas tareas, entre ellas, la de crear una biblioteca pública en la selva Lacandona.

cida a la que solo le interesaba crear indigentes para aumentar sus filas» (Nettel, 2003, p. 126). La comunidad formada por estas vidas infames, cuerpos al margen de la ley, seres monstruosos que, como su huésped, asedian las instituciones del poder desde la marginalidad a la que son sometidos, se construye mediante lazos identificados con la abyección. El asco, no solo se manifiesta como rasgo corporal que los aleja de «lo normal» (todos ellos padecen una deformación corporal: ciegos, mutilados, cojos y enfermos que deciden independizarse de las instituciones que los mantienen al margen de la vida), sino que la repulsión es además el *modus operandi* de la agrupación. Al pedir limosna en los vagones, los mutilados exhiben su cuerpo amputado para producir el rechazo instintivo de la aberración: «Los pasajeros mostraban una repulsión comprensible hacia el artefacto (un bastón metálico) y se apartaban más por evitar ser tocados con la punta de goma pegajosa y negra como nariz de perro» (Nettel, 2003, p. 115). Además conspiran contra la falsa democracia representativa del pueblo al poner en juego un plan que pretende sabotear las elecciones adulterando los sobres de los votantes con excrementos. La corrupción viscosa de la ciudad, enterrada en las inmediaciones del metro, sale a la superficie para ejercer la verdadera política, aquella que, según Ranciere, se basa en la práctica del desacuerdo y que emplaza la discusión democrática en la desigualdad que divide no solo la sociedad de clases, sino también el encuentro de los cuerpos, las acciones y pasiones que definen la potencialidad y la construcción jurídico-política (pero también médico-biológica) de la anormalidad y la transgresión de la ley.

Desde esta perspectiva en la que la disidencia es intrínseca a la política, las vidas infames recluidas en espacios cerrados por el poder (el instituto, los hospitales, las cárceles) salen a la calle, transitan el espacio subterráneo que los vincula a la oscuridad y se fortalecen a través de contactos corporales que se exponen a la repulsión. Haciendo uso del asco, la agrupación de Madero elige la resistencia del monstruo bajo las consignas de lo abyecto:

—Mierda —dijo el Cacho mientras doblaba las mangas de su camisa. Acto seguido metió la mano en forma de cuchara para sacar un puñado de pasta oscura, de color inconfundible (Nettel, 2003, p. 14).

Y todos los miembros del grupo siguen al Cacho en la reproducción de un acto que colectiviza las demandas del grupo identificado con los desechos de lo social. La orden que todos aceptan con regocijo tribal emparenta a la comunidad de los «sin parte» en un ritual nauseabundo que se disfruta desde el goce, un goce que desafía los límites de la ley, tanto la que interpone el asco al placer como la que establecen las instituciones políticas a partir de sus mecanismos de exclusión. Ana, convencida de que una nueva identidad colectiva es posible, supera las barreras del asco y admite la contaminación como forma de fortalecimiento, como encuentro que aumenta la potencia de su propio cuerpo que ahora, evoluciona hacia la integración.

Metí la mano entera en el costal y sentí la suavidad de las pastas entre mis dedos, con los que formé una bolita tibia y chiclosa [...]. Con mucho cuidado, puse la mierda en un sobre grueso, unté su interior y lo cerré sin atreverme a lamer la tira de goma como hacían algunos (Nettel, 2003, p. 143).

La caída de la represa que contenía la tensión de la pulsión genera un bienestar que tiene que ver con el acceso al otro; no solo los fragmentos residuales de las heces (un objeto de deseo emparentado con las zonas erógenas y con la pérdida), sino a una comunidad monstruosa que se regocija en la transgresión y, por ello mismo, se constituye en el cuerpo del goce. El exceso que el asco propicia al contener la fuerza de la pulsión juega un papel crucial en la conversión del sujeto individual en sujeto colectivo, ya que, desarticulado de su formación reactiva, funciona como motivación del movimiento de los cuerpos, incrementando su capacidad de afectar y de ser afectado. En otras palabras, la suspensión del asco abre el campo del exceso hacia el paroxismo. Esta experiencia de un placer elevado «más allá de sus principios» inscribe al sujeto en una identidad colectiva que sobrepasa los límites de la sociedad. La entrega de Ana al cuerpo social de la guerrilla es un ingreso a otro tipo de comunidad afianzada en el contacto, en la unión viscosa de fluidos y olores que chocan, se encuentran y se afectan mutuamente:

En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarme con los demás; sentir sus cuerpos cerca. Distinguir sus olores—por más fuertes que fueran—era de alguna forma grato, pues distraía del tufo de los costales (Nettel, 2003, p. 144).

En esa unión nauseabunda, Ana encuentra la verdadera transformación del cuerpo orgánico en el cuerpo del goce¹³.

EL CUERPO SOCIAL

La integración —que es el horizonte final del *Bildung*— se produce a partir de una primera vinculación con el cuerpo —la invasión orgánica del monstruo— y de la exploración de sus límites. El paulatino despertar de La Cosa genera un aprendizaje vinculado al saber

13 Cuando el aprendizaje de Ana concluye (quizá en el último acto de traición que ejecuta al huir cobardemente y abandonar a Marisol, que es torturada y asesinada por las fuerzas policiales), el asco moral se traslada del grupo de mendigos a la hipocresía de la sociedad burguesa. Ana se reconoce como parte de la corrupción de los que ostentan el poder y elige distanciarse. De esta manera, accede a la comunidad del metro y se convierte a la lógica repulsiva de La Cosa «¿Por qué no ser de una buena vez un ser de verdad repugnante, una más de tantas lacras respetables que hay en el universo, respetables por su abyección pura, limpia de ambigüedades?» (Nettel, 2003, p. 165).

corporal pero que se relaciona necesariamente con el otro. En el transcurso de su iniciación, Ana descubre no solo la potencialidad de su propio cuerpo, sino la integración a otro orden social ajeno a la lógica institucionalizada por el poder. Así, se incorpora al cuerpo político de los marginados, a la multitud amorfa, incontable e ilimitada que adquiere una consistencia física avalada por la hibridez propia de los cuerpos que mutan, se degradan o experimentan con la abyección. Esta guerrilla que asedia al sistema ejerce una violencia ambivalente que funciona a través de la corrupción y de la invención; crea a partir de su propia deformación, es corrosiva y generativa a la vez. Es una comunidad que actúa desde la contaminación, una «burla a la democracia» que no espera derrocarla sino hacer visible al cuerpo del goce capaz de desafiarla.

El monstruo político¹⁴ invocado por Antonio Negri —aquel que surge paradójicamente de la implementación de los mecanismos del biopoder, mediante el cual el orden político busca controlar la vida a partir de la ciencia— se rebela a partir de acciones creadas por el asco y de conductas aberrantes que afectan al cuerpo social instituido por el poder. Pero es, a la vez, quien puede combatirlo:

Sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico; el que rechaza la violencia y el que expresa insubordinación; el que odia la mercancía y se expande en el trabajo vivo (Negri, 2007, p. 103).

Las zonas de excepción invocadas por el dominio político son expropiadas por estas formas de vida ajenas al poder, por estos seres anormales permeables al exceso. De estos restos, residuos tóxicos, malformaciones, vidas infectas, surge la rebelión del monstruo político. En *El huésped*, el grupo de Madero representa dicha guerrilla deforme, el monstruo que niega la máscara del capital y que se desplaza de sujeto a sujeto, que se reproduce como epidemia y se convierte en potencia contra la autoridad eugenésica.

Las acciones del monstruo político se gestan en la conquista orgánica del monstruo individual que, poco a poco, domina el cuerpo disciplinado de Ana. Para el huésped, el encuentro se mide a partir de la acción, de su forma de afectar el organismo desvalido e inocente del anfitrión. Ana, por el contrario, recorre el camino de iniciación que la vincula a los otros a partir de las pasiones, es un cuerpo a la deriva que se deja afectar por los objetos, las prácticas y las acciones de otros cuerpos. En su devenir adulto, que coincide con el advenimiento cada vez más certero de La Cosa, Ana se desvía de su na-

14 El monstruo político se implanta en los mecanismos del biopoder, una dinámica de dominación en donde el orden político busca controlar la vida a partir de la ciencia. Foucault reconoce el pasaje del poder al biopoder a partir de un cambio de objeto, cuando la disciplina y el castigo del cuerpo individual son desplazados por la vigilancia de la sociedad, el control bipolítico de toda la población. Sin embargo, esta dinámica que pretende dominar las formas de vida no es inefable, ya que son las mismas vidas desnudas que el poder anula las que conforman las garras militantes del monstruo político.

tural evolución dentro de lo social, ya que la interacción con los otros (su relación con las otras niñas de la escuela, su trabajo en el instituto, el vínculo social con los rebeldes de la guerrilla subterránea y su primera relación sexual) es afectada por ese otro ser que la ocupa. Este desplazamiento habla, si se quiere, de una pérdida, del debilitamiento de Ana frente al encuentro de un cuerpo extraño que le impide reconocer las normas de lo social. Sin embargo, esta pérdida es parte del aprendizaje de la abyección en el que el sujeto se extravía para encontrar el verdadero goce. Así, La Cosa debilita el ser burgués de Ana, pero la acerca a otras formas de lo social. Hay que aceptar la entropía orgánica para recuperar el cuerpo político. La muerte es necesaria para renacer a un cuerpo resignificado por las marcas del goce, un organismo abierto a la transgresión del asco y a la comunidad conformada por las formas de vida excesivas.

Tomemos la postura que tomemos, algo es seguro: existir es desmoronarse. Me rasco y pierdo un puñado de células, tomo un poco de alcohol y me desprendo de algún porcentaje de hígado. Me quedo dormida junto a la ventana y me pierdo la escena de celos que está haciendo la vecina en el edificio de enfrente, despierto y, de inmediato, olvido el sueño del que sí conservo alguna sensación. Perderse a sí mismo es algo para lo que estamos de alguna u otra manera preparados (Nettel, 2003, p. 174).

Esta desintegración no puede ser tomada más que como un símbolo de la transformación ideológica de Ana, quien debe morir a la vida establecida para nacer al mundo abyecto de la rebelión. El cuerpo orgánico se descompone en el cuerpo erotizado y deviene cuerpo de goce cuando la pulsión logra derramarse libremente sin las ataduras de la repulsión.

Esta primera muerte del individuo prepara el terreno de conquista para la vida en comunidad. La alteración de la evolución natural hacia el mundo social desarticula las estructuras vinculadas al género. No solo se transforma la constitución orgánica de la identidad (que ahora se construye bajo la mirada del otro que lo invade) produciendo un cuerpo «raro», repulsivo y esquivo a las clasificaciones, sino que también se desvían las convenciones del género en la novela de iniciación. El objetivo moral del *Bildung*, aquel que apela a la integración del individuo en la sociedad y que legitima el modelo político social de la modernidad, es puesto en tela de juicio por el accionar de La Cosa y sus prolongaciones sociales. El monstruo interior que empieza a invadir el cuerpo de Ana la lleva a vincularse con otros cuerpos nauseabundos, seres alejados de la profilaxis del capitalismo, vidas infames que resisten expandiendo su potencia a partir del contacto con otros sujetos también mutilados o abyectos. Este descubrimiento, la existencia de una forma nueva del «estar en común», la cohesión generada desde la abyección de cuerpos que se tocan a través de fluidos, que se relacionan a partir del asco y que se juntan en una común vindicación de la contaminación que los inmuniza, provoca otro tipo de integración. Ya no es el sujeto que busca entender

cuáles son las normas sociales para acceder a la realización personal y «tener éxito en la vida», sino la conciencia de Ana, quien, a través de La Cosa, entiende que, para comulgar con la comunidad de indigentes, debe resignar los ideales corruptos del orden burgués¹⁵. Desde esta perspectiva, el sujeto atormentado del *Bildung* fracasa en el intento de armonizar su deseo con el deber adquirido para con la comunidad, ya que el mundo social de Ana en torno a su familia se destruye cuando su hermano muere, su padre los abandona y su madre ingresa en un estado de alienación que la separa de los otros. En contraposición, La Cosa vence también las barreras del orden moral y triunfa no solo sobre el cuerpo individual de Ana, sino sobre el cuerpo social del grupo identificado en la comunidad de ciegos y mendicantes que desarrolla sus actividades subversivas en los oscuros túneles del metro.

En cuanto al cuerpo social, el *Bildung* también se abre hacia la perversión, en lugar de reivindicar la sociedad burguesa y el modelo político-económico del neoliberalismo implementado durante años en México por el PRI; el sujeto desvía su aprendizaje hacia nuevas formas sociales que se enfrentan al poder del Estado. La viscosidad de La Cosa, la repulsión instantánea que a nivel individual provoca el vómito de Ana, se convierte en la fuerza abyectiva que estructura la comunidad a la cual termina integrándose. La potencia negativa del encuentro de Ana con La Cosa se traduce en una voluntad afirmativa en relación con el encuentro de Ana con el grupo liderado por Madero. Por esta razón, el aprendizaje es doble: primero se comprenden las reglas para poder quebrarlas y, recién a partir de este reconocimiento, se accede a la verdadera comunidad. Se trata de una especie de conversión en la que el hombre nuevo, el cuerpo afectado, se identifica con el prójimo y, lejos de practicar la caridad humana, se reconoce como parte de un monstruo político capaz de ejercer toda su potencia.

Ese otro cuerpo abyecto (la inmundicia del Cacho, la viscosidad de La Cosa) debilita la moral de Ana asociada a la cultura burguesa y a las estructuras sociales de la novela de crecimiento. Mientras que la familia, la escuela, y el trabajo triangulan su ser en el mundo, otras fuerzas le señalan un nuevo «estar en comunión». Esta expansión del monstruo interior hacia el exterior, del cuerpo habitado por un *alien* al cuerpo masificado de los mendigos, inscribe la lucha ideológica que se juega dentro de la conciencia de Ana. Después de convivir despiadadamente con el monstruo, la joven reniega de su vida anterior, descubre la corrupción y la hipocresía del mandato social y convoca la presencia de La Cosa, capaz de salvarla de la mediocridad:

Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente

15 Las divisiones de clase se encuentran marcadas espacialmente en la ciudad. Ana, interpretando su condición burguesa, usa el auto cotidianamente para ir al instituto. Es el Cacho quien tiene que «obligarla» a mirar las inmediaciones del metro y descubrir sus implicaciones políticas.

habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella, pero, por más esfuerzos que hice por convocarla, La Cosa no acudió a mi llamado (Nettel, 2003, p. 164).

El reconocimiento de otra moral anclada en la repulsión pero, a la vez, potencializada por el encuentro de cuerpos abyectos que se admiten a sí mismos en el exceso y la transgresión produce la conversión del sujeto al cuerpo del goce, un cuerpo capaz de ir más allá del principio del placer, pero también de admitir la presencia del otro en tanto ese otro pueda elevar su potencia. Finalmente, solo la comunidad del asco es posible, una que enfrenta la comodidad del orden burgués a partir de lo que este mismo censura: la sordidez, el asco, la repulsión y las formas de vida anónimas que se exceden en sus comportamientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Freud, S. (1989). *Beyond the Pleasure Principle*. (Strachey, J., Trad.). Nueva York: Norton.
- Kristeva, J. (2001). *Poderes de la perversión*. (Rosa, N., Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1984). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos, I*. México D.F.: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1963-1964)*. Barcelona: Paidós.
- Miller, I. (1997). *The anatomy of disgust*. Boston: Harvard University Press.
- Moretti, F. (2000). *The way of the World. The bildungsroman in european culture*. (Sbragia, A., Trad.). Londres: Verso.
- Negri, A. (2007). El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Nettel, G. (2003). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- Ranciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. (Pons, H., Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Spinoza, Baruch. (1984) *Ética*. Madrid: Sarpe.

RASGOS Y CARACTERÍSTICAS DE UN POSTBESTIARIO MEXICANO. LOS CASOS DE RICARDO GUZMÁN WOLFFER Y BERNARDO ESQUINCA

Javier Hernández Quezada*

NOTA DEL EDITOR

El bestiario como temática en la literatura es hartamente conocido. Desde diversas latitudes, los animales han sido inspiradores de la creación artística. El autor del presente artículo reflexiona sobre esta temática y analiza su tratamiento peculiar en la literatura mexicana actual.

Resumen: La representación del elemento fáunico ha sido una constante en las letras mexicanas, la cual ha adquirido, a través de los años, diversos significados. Ahí está, por hablar de un ejemplo, el valor que para Juan José Arreola adquieren los animales consignados en el famoso *Bestiario* (1958), justo en el momento en que los analiza y *transcribe*; ahí está también, por hablar de una *consecuencia* relacionada con el trabajo del jalisciense, *Álbum de zoología* (1985), de José Emilio Pacheco: libro antológico donde el escritor se acerca con seriedad y presteza a lo que Federico García Lorca llamó la «otra mitad» al abordar el tema de los insectos y describir la relación que mantienen con el ser humano. Es un hecho, pues, que «partiendo» de esta historia relativa a la fauna literaria podemos entender las variaciones formales e ideológicas de un bestiario mexicano, sobre todo si tomamos en cuenta las aportaciones hechas por algunos narradores nacidos en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado: precisemos, aportaciones que se vinculan con un concepto de «animal» diferente, el mismo que, con frecuencia, se contrapone al de «hombre». Concretamente hablando, dos autores que se han dado a esta tarea son Ricardo Guzmán Wolfffer y Bernardo Esquinca, quienes en *Bestias* (2005) y *La octava plaga* (2011), nos hacen pensar en los cambios y las modificaciones que se han dado al respecto.

* Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, Campus Tijuana, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Correo electrónico: hernandezf71@uabc.edu.mx.

Fecha de recepción: 15-09-2014. Fecha de aceptación: 29-10-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 31-46.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Palabras clave: Bestiario, Postbestiario, Canon, Literatura Mexicana, Jóvenes.

Abstract: *Faunal element representation has been a constant in Mexican literature, which has obtained, through the years, various meanings. That is, to mention one example, the value that to Juan José Arreola acquire nonhuman organisms detailed in the famous Bestiario (1958), just at the time that he analyzes and transcribed it; there is also, to mention a consequence related to the work of this writer, Álbum de Zoología (1985), by José Emilio Pacheco: a literature anthology which approaches seriously to what Federico García Lorca called the «other half» when he talks about insects and describes their relationship with humans. It is a fact, then, that the basis of this story on literary wildlife can help us understand the variations of a Mexican bestiary, especially if we take into account the recent contributions of some storytellers born in the 60's and 70's of last century: let's be precise, contributions that, in such cases, are associated with a different concept of animals, which is often opposed to the one of humans. Specifically, authors who have pledge to this new record are Ricardo Guzman Wolffer and Bernardo Esquinca, who, respectively, in books like Bestias (2005) and La octava plaga (2011), remind us of the changes and modifications that have occurred.*

Keywords: *Bestiary, Postbestiary, Canon, Mexican Literature, Young Writers.*

¿UN POSTBESTIARIO?

En el caso de las letras mexicanas, la imagen animal –o del animal, como se prefiera– ha tenido tras de sí una larga historia de conceptos y fundamentos colectivos que se han adaptado, generalmente, a los esquemas de la producción material y/o simbólica; que, además, se han vinculado con las nociones vigentes de ese esquema ideológico que pondera el significado de la fauna al tomar en cuenta la existencia de una

enorme variedad de posturas, corrientes y autores, [que] en su gran mayoría ha desplegado respecto al animal una opinión no siempre halagüeña, no siempre tolerante ni mucho menos amistosa. Bien al contrario, desde Platón el animal es aquello a partir de lo [que] por exclusión habrá de surgir lo humano, aquello que habrá de ser negado para que de ahí pueda emerger lo humano en sus rasgos más propios. Algunos autores como [Alain] Touraine, en su *Crítica a la modernidad*, anota que el conflicto entre cultura-naturaleza es un enfrentamiento que se agravó con la llegada de la modernidad: al cortar las amarras con lo divino, el hombre ya no podía dar cuenta de sí recurriendo a una justificación trascendental, ahora tenía que fundamentarse de manera inmanente, “naturalizarse” en palabras del propio Touraine (Bacarlett Pérez y Pérez Bernal, 2012, p. 5).

Siguiendo esta idea, es un hecho que, en el marco histórico de las letras mexicanas, el animal ha dado pie a múltiples interpretaciones, las cuales son difíciles de resumir justamente por el *problema* que implican en lo relativo a su ubicación y sentido, y por la diversidad de lecturas que provocan cuando el hombre capta la mirada fija y penetrante de este ser y descubre que los límites y las fronteras que se establecen entre ambas especies son simbólicas, resultado de un antropocentrismo entendido de escasa o nula recepción (Derrida, 2008). A pesar de tal determinismo, y en el intento por establecer el desarrollo de una poética histórica, asumimos que existen condiciones suficientes para hablar del *devenir* de una representación del animal toda vez que su imagen (su significado) siempre ha estado en contacto con acepciones artísticas y culturales que prescriben los modelos creativos del escritor y las lecturas que se realizan de tales formatos. Tan es así que, en las presentes notas, nos atrevemos a hablar de un *postbestiario* nacional en el sentido de que consideramos que existen diferentes periodos del significado mexicano de la fauna, que contribuyen a su descripción: esto es, diversos momentos en los que es fácil percibir cómo se utiliza dicha categoría en el discurso literario o, al menos, en aquel que manifiesta el uso artístico de sus variables.

En particular, pensamos que definir un concepto operativo como este reclama si no la descripción precisa y pormenorizada de sus características, sí, al menos, las que consideramos relevantes para la comprensión particular de nuestro trabajo. De ahí que, al hablar de un *postbestiario*, aludamos, en el fondo, al problema de la crisis conceptual del relato totalizador o «metarrelato», definido por Jean-François Lyotard como ese mensaje que ofrece un «saber narrativo» legitimado por las instituciones de poder y el cual, entre otras cosas, «permite circunscribir lo ejecutable, lo que se puede hacer» (1991, p. 30). Consecuentemente, para nosotros es más que relevante subrayar la idea de que este *postbestiario* niega algunas de las categorías existentes de la imagen animal, sobre todo aquellas que se vinculan con los paradigmas de la ciencia, el orden y el progreso, como: 1) la búsqueda de la objetividad descriptiva, que impide *desfigurar* al ser no humano cuando se lo representa; y 2) la relación mecánica que establece semejante descripción entre el animal y el espacio geográfico, lográndose con ello, en especial, que el mundo material se detalle como un lugar acotado que limita la movilidad del ser vivo e influye en sus procesos permanentes de socialización. Efectivamente, aludimos a un modelo de escritura realista que se da a la tarea de «circunscribir» al animal a partir de su fisonomía y dependencia geográfica; pero también a partir de una concepción cultural y de una concepción histórica, que, de inmediato, le otorga a dicho ente una serie de valores *rígidos* que solventan su cosificación. Semejante hecho, desde luego, explica la lógica de un determinismo social cuya *ejecución* favorece el desarrollo de «lo que se puede hacer» y «no se puede hacer» con la fauna.

Por lo demás, afirmar que la literatura mexicana —hasta antes del surgimiento del *postbestiario*— estaba destinada al resguardo del universo animal, en los términos más armónicos, ordenados y perfectos que se quiera imaginar, sería un contrasentido, máxime si se piensa en la inestabilidad habitual y sistémica de los espacios culturales y en los

aspectos externos que lo influyen; no obstante, somos de la idea de que, tras la crisis de muchas concepciones rectoras en el ámbito de las letras no solo mexicanas, sino también hispanoamericanas, es factible hablar de la presencia y configuración de un *postbestiario*, al menos si atendemos a diversos trabajos que giran en torno al ser no humano y nos obligan a pensar, preferentemente, en las siguientes cuestiones relacionadas con éste: 1) en la heterogeneidad formal-corporal; 2) en la desterritorialización; 3) en la multiplicidad de roles, y 4) en la inter e hipertextualidad.

El planteamiento que hacemos, insistimos, obedece a un estadio diferente de la representación fáunica en la que, además de entrar en juego una visión contrastante de dicho ser, con respecto a la imagen del animal *normal* (o sea, del animal reconocible, no descontextualizado, no inestable), se considera una catalogación distinta donde jamás impera el criterio taxonómico ni mucho menos el nexo simbólico del ente biológico con la cultura.

A riesgo de parecer reduccionistas, y considerado los planteamientos que hemos hecho anteriormente, con respecto a los indicadores de una poética, entendemos así las etapas de una historia literaria del animal, que exhibe los siguientes aspectos:

1) Durante la época colonial, se desarrolla una escritura precisa que evidencia la perspectiva del conquistador; o en su defecto, y para ser más exactos, del escritor religioso: se comprende, un escritor *desprendido*, o *desubicado*, que, al dar fe de la flora y la fauna del Nuevo Mundo, detalla las características de lo desconocido y poco familiar, no sin antes ampararse en los anatemas esenciales del discurso bíblico-maravilloso e idear un registro monológico que traduzca las claves *exóticas* del territorio que se acaba de descubrir y genera confusión. Se entiende luego el porqué, en el presente caso, la importancia de brindar un texto clasificatorio de la naturaleza y sus criaturas, que al lector europeo le facilite la captación no conflictiva de las cosas que se describen por primera vez y favorecen el conocimiento material de la realidad.

Quando parecía que en Europa el género de los bestiarios estaba agotado, tuvo lugar un acontecimiento que puso en entredicho la concepción del mundo de la época: en 1492 Occidente encontró el Nuevo Mundo. Muchos son los cronistas e historiadores que tratan la fauna americana, entre ellos: Colón, fray Bartolomé de las Casas, Bernabé Cobo, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, fray Toribio de Benavente —mejor conocido como Motolinía—, fray Bernardino de Sahagún, Pedro Mártir de Anglería y el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros.

Uno de los denominadores comunes en los cronistas de las Indias es su afán de ser los primeros en referir las novedades de las tierras recién descubiertas. Todos ellos se quedan maravillados con lo que ven. Les sorprende encontrar fauna del «Viejo Mundo» tanto como descubrir criaturas extrañas. Tanto nativos como conquistadores deben enfrentarse a diferentes formas de vida. La

flora y la fauna les resultan fascinantes, y los cronistas, nuevos Plinios, estarán ansiosos por comunicar sus hallazgos (Eudave Loera, y Lara, 2012, pp. 94-95).

Como se desprende de los párrafos anteriores, tal fase admite la descripción de *lo diverso*, de lo *ignorado* hasta ese momento por una sociedad limitada y estrecha con respecto a su marco perceptual; a la par, admite el establecimiento de una relación entre lo *nuevo* y lo *antiguo*, entre lo *conocido* y lo *desconocido*, determinado por esa perspectiva compleja que proviene de las Sagradas Escrituras y las historias naturales antiguas (Plinio, Aristóteles) e impulsa al escritor a denominar el *paisaje* que percibe con toda suerte de prejuicios y aprensiones culturales (Rodilla León, 2008).

2) Igualmente, nos parece que una segunda etapa se imbrica con el discurso de los nuevos tiempos: el discurso científico. Y ello implica que se manifieste un planteamiento sistemático del lenguaje que rebasa las restricciones conceptuales del ayer, en aras de establecer principios lógico-racionales de interpretación. De tal forma, planteamos, cuando se nombra un animal se deja de lado la tentación del reduccionismo antiguo, basado en la afinidad religiosa y/o moral y, en su lugar, se pondera una estimación pragmática que resulta tanto de los criterios analíticos del método como de los formatos de ese lenguaje académico, sustentado en la objetividad. En lo inmediato, dicho nombramiento supone que el animal sea visto en cuanto tal, que su representación y conocimiento se adecuen a esa austeridad y asepsia comunicativa que elimina los excesos del «comentario» y del «lenguaje circundante» (Foucault, 1998, p. 131).

Hablamos, por tanto, de que el animal, en semejante evolución, es descrito con rigor (con apego a sus cualidades físicas), de tal suerte que, al tiempo que se dejan de lado las acepciones positivas —o negativas— del ayer, se explican los hábitos conductuales de un determinado ser, sus mecanismos de reproducción, las formas en que se adapta al entorno, entre un sinnfín de cuestiones materiales que —analizadas desde la perspectiva científica— importan por los aspectos que revelan del mundo natural y, más particularmente, del mundo americano: espacio geográfico que es *adaptado* a ese «proyecto global de clasificación» del que ha hablado Mary Louise Pratt (2010, p. 65) y ha dado pie a una descripción exhaustiva de la flora y fauna que ahí existen. En este caso, asimismo, es importante tomar en consideración que la *relevancia* del ser vivo dependerá de múltiples aspectos (posibilidades de explotación comercial, beneficios materiales, usos estratégicos); pero es un hecho, nos parece, que su estudio y descripción se alejarán por completo de los paradigmas antiguos ligados a la religión, la magia o la superchería. Todo, en fin, en este escenario, ha cambiado, debido a que importa la comprensión del animal en función de su espacio y la idea de que, frente al hombre y la mujer, encarna el poderío de la biodiversidad y sus patrones¹.

1 Para el caso mexicano, es ineludible considerar las aportaciones al tema de la fauna del explorador prusiano

3) Una tercera etapa se relaciona con la noción simbólica de la fauna, propia de ese momento histórico en el que, definidas las fronteras conceptuales del mundo natural, se estima la necesidad de nombrar las cosas de otra manera; de aludir a los significados culturales del entorno de tal modo que la valoración del ser animal no esté determinada por el discurso de la ciencia o, en su defecto, por el que establece el sistema económico de producción. En cierta forma, aludimos a una noción literaria, a una invención particular del escritor que, alejándose del reduccionismo especulativo, apuesta por el rescate de la imagen animal, una vez que ha sido tamizada por el velo simbólico de la cultura.

En la presente etapa (siglo xx), creemos que la literatura mexicana ha sido pródiga: al establecer un concepto variable de la fauna, ha apuntalado ese bestiario complejo, cambiante, abarcador, mediante el que los organismos vivos adquieren significados múltiples y diversos gracias a las bondades de la perspectiva alegórica; cabe insistir, una perspectiva diferente, contracientífica, en la que importan el mito y su cauda sobrenatural de sucesos.

A nuestro juicio y en relación con este registro, el texto mexicano que mejor expresa las posibilidades literarias del animal es *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola²: texto fundamental no solo por la calidad de la prosa con que fue concebido, sino también por

Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt: escritor que, interesado en estudiar con rigor diversas cuestiones de lo que hoy se denominaría ciencias naturales, como la climatología, la oceanografía, la mineralogía, la botánica, etcétera, se avocó al diseño de un bestiario basado principalmente en la observación y el registro científico; situación que lo llevó, pues, «a considerar la distribución geográfica de los animales en Nueva España, escribiendo sus peculiaridades y hábitos, fijándose también en la utilidad que significan para el habitante de la región» y «en algunos casos [sugiriendo] la conveniencia de domesticar, para beneficio del hombre, ciertos animales salvajes» (García Rojas, y González Reyna, 1961, p. 16).

A nuestro juicio, la influencia de esta visión exploradora será fundamental en el establecimiento de un concepto moderno de «animal», el mismo que destacará, particularmente, la utilidad comercial y material que ofrece y, a la vez, *nombrará* —de nueva cuenta— la flora y fauna americanas. En ese orden de ideas, entendemos que autores como el mencionado Von Humboldt (*Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* [primera edición en español en 1822]), el señor Dubouchet («Naufragio del tres-mástiles “América” en la desembocadura del Coatzacoalcos», en *Nuevos Anales de Viajes* [¿1830?]), Jean Luis Berlandier (*Diario de Viaje de la Comisión de Límites* [1850]), José E. Triay («Reportajes desde México en 1899», en José F. Vérguez: *Recuerdos de Méjico*, 1902), entre otros escritores, se darán a la tarea científica de «rectificar la confusa cartografía de países y costas lejanas, fijar astronómicamente sus latitudes y estudiar, complementariamente, la botánica y zoología ultramarinas» (Picón Salas, 1944, p. 207).

2 Juan José Arreola (Zapotlán El Grande, 1918-Guadalajara, 2001). Importante narrador, editor y profesor de talleres literarios que escribió los siguientes libros: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Punta de plata-Bestiario* (1959), *La feria* (1963), *Palíndroma* (1971), *Inventario* (1976). «La obra de Arreola es fundamentalmente formalista. Se caracteriza por combinar formas, sucesos, personajes y periodos históricos que son pretexto para el uso de una variedad de estilos. En cuanto al fondo, encontramos la angustia existencialista junto a la burla de la erudición, la ciencia y los adelantos de la vida moderna, el desprecio a la excesiva comercialización del mundo, el uso de la alegoría para describir los defectos del hombre y de sus instituciones, el misterio que subyace a las relaciones entre el hombre y la mujer, entre otros» (Sadurni, 2005, p. 100).

la imagen y la representación que el escritor ofrece del elemento fáunico³.

De hecho, el planteamiento que hacemos del surgimiento de un *postbestiario* considera el trabajo de Arreola y las imágenes que proyecta, en virtud de que obliga a una pléyade de escritores jóvenes a reconvenir el sentido de la vinculación hombre-animal. Y es que, creemos, la iteración de ciertos motivos —en este caso— genera una serie de respuestas diferentes que muestran los cambios artísticos que se han dado luego de existir la plena certeza de que la cultura se ha hecho hondamente caótica, golpeada por un «mecanismo de turbulencias que ha logrado que sus formas (estables, ordenadas, regulares y simétricas) hayan empezado a ser sustituidas por formas desordenadas, irregulares, asimétricas» (Rodríguez Ruiz, 2009, p. 21).

Expuesto lo anterior, entendemos que, frente al humanismo arreoliano —manifestado en su concepto moderno-cultural del animal⁴—, encontramos otro que socava la preconcepción, que inutiliza las *formas*, que se adelanta a su tiempo para *desdibujar* los sentidos propuestos por la tradición o cualquier instancia de poder. Nos referimos, en cierto modo, a ese modelo artístico que permite que determinados escritores parodien, parafraseen y cuestionen los criterios del canon, o que lo convaliden con su creación, pretendiendo, eso sí, «suplir los excesos de una historia patriarcal y autoritaria» (Da Jandra, 1997, p. 7).

A la vez, esta reflexión nos hace pensar en la lógica que se persigue, motivada por la

3 «Dos años después de la aparición del *Manual de zoología fantástica* [Jorge Luis Borges, 1957], se editó en México *Punta de plata* [o *Bestiario*], catálogo de animales en el que Juan José Arreola inició una segunda corriente de revisión del bestiario, prolongada en el volumen homónimo de 1972. En las creaciones originales, incitadas por los dibujos que —siguiendo la técnica pictórica de la “punta de plata”— realizara el pintor Héctor Xavier a mediados de los años 50, ya se aprecia un desusado interés por la imagen, lo que las acerca frecuentemente al poema en prosa [...]. Desde el prólogo, y a diferencia de Borges [...], Arreola pretende desligarse de la tradición literaria en las que se inscriben estas composiciones: “Hablar, aunque fuera superficialmente, de los bestiarios medievales, equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vania complejidad de los símbolos”» (Noguerol Jiménez, 2012, pp. 135-136).

4 Es interesante tomar en cuenta lo que plantean Carmen Araceli Eudave Loera y Marco Aurelio Ángel Lara cuando afirman que en el texto de Arreola no se describen animales maravillosos, tal como sucede frecuentemente en los «bestiarios tradicionales», sino más bien animales *normales*, producto de la observación disparatada y del «tratamiento» subjetivo de la «temporalidad»: «Un formato habitual en textos de carácter científico, el de la definición, informa los textos del bestiario de Arreola. Desde Aristóteles, definir es dar cuenta de la esencia de una cosa; de manera que paratextualmente Arreola prepara nuestras expectativas para leer lo que las cosas son. Estas expectativas de seriedad no son traicionadas por el rigor y la gravedad del estilo del lenguaje de Arreola; lo que no coincide con esto es la libertad imaginativa con que parecieran detallarse las esencias de las cosas. Los elementos con que se redefine la realidad animal son analogías admisibles para el juego de la imaginación artística; sería fácil decir que los animales son un pretexto creativo para inventar redefiniciones de lo animal, es más audaz —pero más interesante— argüir que reinventan o, más bien, reconceptualizan la animalidad. Los animales de Arreola son ventanas a un constructo conceptual diferente, muestras de una metafísica diferente que la ordinaria» (2012, pp. 103-104).

aceptación de una crisis total que expulsa al animal del orbe clasificatorio. La recusación propuesta, así, trae consigo la validez de lo impropio, de lo denegado, de lo que no cabe en la estructura arreoliana al haber sido concebida como una taxonomía *diferencial* donde se vierten valores, cuestionamientos sociales, parodias de la humanidad, entre otros asuntos. Por eso, ante semejante ordenación que regula y separa los contrastes, encontramos las visiones que se alejan del canon, que a su manera lo combaten y cuestionan para demostrar que las preconcepciones sirven de poco si el deseo expreso del escritor es ahondar en la interpretación de la fauna y encontrar en ella otras imágenes, contrapuestas a las del modelo fun(da)cional.

En tal dirección, los esfuerzos se dejan ver, cuando se viabiliza el ejercicio de una literatura «inestable» que describe la realidad animal, pero con la consigna de replantear los argumentos que se han ventilado hasta entonces e insistir en la posibilidad de un *postbestiario* que, según lo que hemos afirmado, libera las trabas del «saber narrativo» y rebasa los límites de la prohibición o, al menos, de aquellos interdictos que estipulan «lo que se puede hacer». Un *postbestiario*, repetimos, que admite la especulación, la fractura, la retorsión, porque parte de esa crisis del «metarrelato» que impulsa al creador a abordar y *definir* los temas que mejor le parezcan.

Formalmente hablando, semejante situación implica una ruptura conceptual (una ruptura creativa), que rebasa los límites del bestiario clásico; que —incluso— los retuerce, hasta el grado de que surge un animal raro, extraño, al cual no se le pueden endilgar los roles y los esquemas admitidos, puesto que se parte de otra lógica, tal vez más flexible y abierta.

A la sazón, el proponer la idea de que algunos escritores jóvenes apuestan por la creación de un *postbestiario* nos obliga a admitir el hecho de que hablamos de artistas que son concientes del sentido de las transformaciones, especialmente de las que se registran en la esfera cultural, y promueven el ejercicio permanente del juicio, de la ponderación. A la par, comprendemos, son concientes del referente que cuestionan —y, por tanto contravienen— al promover la concepción de seres que carecen de identidad; de seres nuevos, producto de las circunstancias actuales, en las que, por ejemplo, la contaminación del planeta acaba con muchas de las especies reconocidas y obliga a otras, de manera desesperada, a buscar alternativas de salvación.

Insistimos: tal criterio está presente en la imaginación de los creadores aludidos, y tan presente está que, en un contexto de cambio material y de enorme deterioro ecológico, como es el que se experimenta en México desde hace algunos años (Durand Ponte y Durand Smith, 2004), se comprende el porqué de describir animales extraños, singulares, diezmados, cuyas acciones y formas nos obligan a pensar en el distanciamiento que guardan con muchas de las criaturas *normales*. Aunado a este discernimiento, que convalida la manifestación de una creatividad disconforme, conviene afirmar que la concepción del *postbestiario* se vincula con la inexistencia de un lugar en el que, antiguamente, el animal

creaba su morada y se desarrollaba de modo integral, al tiempo que con la multiplicidad manifiesta de roles y alusiones puntuales a seres que pertenecen a una fauna literaria de fácil *captación*.

BESTIAS: LA HETERODOXIA ANIMAL

A nuestro juicio, Ricardo Guzmán Wolffer manifiesta algo de este interés en la trilogía compuesta por las novelas *Bestias de la noche*, *Bestias de inframundo* y *Bestias de fuego y sangre* (2005)⁵. Y por lo que hemos analizado, y trataremos de explicar a continuación, es claro que su perspectiva del fenómeno animal resulta muy diferente de la de Arreola, máxime si se considera —como sugerimos— la matización de una imagen y su vinculación con un ideario estético, privado de determinismos axiológicos o culturales.

En primer lugar, debemos entender que Guzmán Wolffer pondera una noción diferente de la otredad: noción que le permite *resemantizar* las implicaciones históricas de su obra y vincular a los seres descritos con la turbación de un presente apocalíptico en el que se ejerce la ley del más fuerte; un presente atroz, agregamos, en el que, al haber cambiado los roles sociales, que fijaban rígidamente la *movilidad* fáunica, se abre la puerta para que los animales adquieran nuevas actitudes y sean colocados en una especie de museo del terror donde «las sombras [cambian] cualquier rostro, cualquier esencia» (2005, p. 44).

En lo específico, las claves del *postbestiario* guzmaniano se detectan en el prólogo de la obra, que dice así:

Sabe, oh, mortal, que hubo un tiempo, mucho después de que las nubes estallaran en flamas de muerte y el cielo se tornara a la oscuridad perpetua, en que dragones y nahuales salieron de su encierro de siglos para disputarse el control de la Tierra. Los hombres se refugiaron en el subsuelo para evitar ser aniquilados. Así sobrevivieron durante doscientos ciclos entre los escombros de sus antepasados suicidas, criadores y víctimas de los fuegos celestes, idólatras de los dioses robot. Sobre la tierra proliferaron duendes y espíritus

5 Ricardo Guzmán Wolffer (Ciudad de México, 1966) es un narrador, poeta y dramaturgo que ha publicado los libros *Historia de lo incierto* (1992), *Muerte sólo hay una* (1992), *Rabamán* (1993), *Que Dios se apiade de todos nosotros* (1993), *Vivir en filo* (1997), *Bestias de la noche* (1998), *Sin Resaca* (1998), *Virgen sin suerte* (1999), *Colman los muertos el aire* (2001), *La frontera huele a sangre* (2002), *Arena escarlata/Areia escarlata* (2004) y *Bestias* (2005). De este autor, el crítico literario Gabriel Trujillo Muñoz ha comentado que no «deja de manifestar las constantes típicas de su ficción: un gusto apocalíptico, un afán por los lugares sórdidos, por las conductas marginales; un acercamiento —a la cómic— con respecto a la psicología tremendista de sus personajes; un uso híbrido de los géneros del terror y la ciencia ficción sociológica. Es, como lo expusiera Miguel Ángel Fernández, un auténtico cartógrafo del infierno por todos tan temido. Pero uno que actúa de guía para otros, uno que tiene vela en el entierro del futuro que somos: privados de la antigua sabiduría ancestral y anhelando el salto mágico (sin esfuerzo, sin costo), al primer mundo de la tecnología» (Trujillo Muñoz, 2000, p. 271).

malignos. Con la llegada de las plagas y las mutaciones también aparecieron los terribles y añejos depredadores reptiles (p. 9).

Arreola, menos dramático y elocuente, habla de otra cosa en su «Introducción» al *Bestiario*, debido a que parte de la necesidad de entender que el hombre y la humanidad han hecho lo que han querido con sus hermanos biológicos; escribe:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro (2004, p. 9).

Por las notas expuestas, nos parece que el planteamiento de Guzmán Wolffer es llamativo, máxime si se considera que desfigura la imagen de la fauna moderna (a lo Arreola) y presenta, en su lugar, una versión personal del mundo animal que se antoja como la pesadilla de esa clase de autores que intuyen que vivimos en un universo conflictivo que saca lo peor de las especies y las conmina a no dejar pasar ninguna oportunidad para imponerse sobre las demás. De modo que creemos que Alberto Chimal no se equivoca cuando afirma que, en la trilogía de este escritor, la Ciudad de México se reconoce con facilidad, justamente por el desencuentro tenso de criaturas como

mutantes, máquinas, dragones, seres mágicos de las tradiciones varias de Occidente y también de las leyendas prehispánicas, que sobrevivieron a la muerte de quienes las habían olvidado. Todos [en fin] coexisten y guerrear entre sí porque la vida continúa, y sus combates se entablan como ahora los de narcos y policías, incluyendo las violencias, la tecnología y hasta el habla (Guzmán Wolffer sabe escuchar y escribir, desde hace tiempo, lo que se dice en la calle, lo estrictamente mexicano que no siempre llega a los libros). Pero a la vez, las aventuras del Ocelote de la Viga, del dragón Fafner, del hechicero Ferre o de la Caipiríña de Tlacotalpan suenan a otra cosa: pueden estar hechas de retazos, de ideas ninguneadas y de subgéneros malentendidos hasta el silencio, pero su interés no se detiene en jugar a que los lectores reconozcan las referencias, en “hibridar” historias conocidas ni en poner por escrito, como ya hacen demasiados, las películas de acción, los sedimentos de la cultura pop. (La estrategia, desde luego, conduce al mismo agotamiento de los géneros y subgéneros “establecidos”: a la creación de nuevos compartimientos y nuevas etiquetas.) (2006, p. 1).

En efecto, el argumento de Chimal da qué pensar, particularmente si se analizan con detenimiento las características físicas de los individuos de *Bestias* y sus formas de relación y se admite que son el resultado de un concepto distinto del animal y, de paso, del humano: en este caso, un ente inferior, menos que secundario, que solo busca protegerse de los demás, al ser conciente del hecho de que habita en un mundo contaminado y tremebundo que lo obliga a «refugiarse en el subsuelo» y a escapar de la violencia física ejercida por un grupo de «mutantes» sin clasificación. Incluso, tal es el rebajamiento del hombre que, en esta obra, su presencia pasa desapercibida, dando pie si no al enaltecimiento, sí al protagonismo de un puñado de organismos descontrolados —hemos indicado, carentes de clasificación—, que ponen en crisis la imagen y la acepción que han existido del animal.

Dada la precisión de este registro, agregamos que el *postbestiario* se hace notar a través de la idea de Guzmán Wolffer de socavar el humanismo arroliano, consistente en fortalecer el ser fáunico y plasmar, en su lugar, las evidencias que una mirada incauta y malograda capta al observar la realidad: nos referimos al caos, a la depredación, al conflicto permanente entre los seres vivos. Esto, reiteramos, que se describe sin reservas, contribuye a la concepción de un *postbestiario* irregular y desordenado, el cual ha sido diseñado a partir de la «crisis» del «relato» totalizador y del influjo de esa noción heterodoxa que priva en algunos registros literarios de la actualidad.

LA OCTAVA PLAGA: EL RECUENTO DE UN ANTIHUMANISMO

En las letras mexicanas, el tema de los invertebrados es un pretexto para indagar en el *espacio de lo menor*. Y ello porque se impone el reto de *magnificar lo imperceptible*, lo que no se ve o no se quiere ver por distintos motivos que van desde la valoración que se les brinda como seres vivos, hasta el contacto cotidiano que se mantiene con los mismos seres y que en sendas ocasiones provoca su ruina y destrucción.

En una reciente novela publicada por Bernardo Esquinca⁶ (*La octava plaga*, 2011), se da fe justamente de esta concepción, señalándose tanto el desprecio que ha existido por parte de la sociedad a través de los años como la actitud que los insectos asumen, en el ahora, en contra de quienes consideran que son sus peores enemigos: los seres humanos.

6 Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972). Es narrador y ensayista. Ha escrito los siguientes libros: *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (2001), *Belleza roja* (2005), *Los niños de paja* (2008), *Los escritores invisibles* (2009), *La octava plaga* (2011), *Demonia* (2012) y *Toda la sangre* (2013). Sobre este autor, Luis Martín Ulloa plantea que: «Bernardo Esquinca también ha abordado el género [fantástico], si bien por terrenos y actitudes diversas. A este autor hay que verlo sobre todo como un narrador interesado en indagar en los recovecos oscuros de la mente donde, lo ha dicho él mismo, se encuentran claves definitivas para entender la naturaleza del ser humano. En sus textos se encuentran imbricados elementos policíacos, fantásticos y de horror. Sus influencias se localizan lo mismo en Ballard, Poe, Stephen King o David Lynch. Las atmósferas de sus textos suelen estar impregnadas del horror presente en la vida cotidiana, la cual siempre tiene ámbitos terribles y sucesos extraños por cercanos» (Ulloa, 2007).

Lograda o fallidamente, la novela sintetiza la relación hombre-invertebrado y señala los temores que experimentamos ante un organismo que resulta extraño y, sin saberlo, es depositario de un sinfín de descalificaciones que reducen su complejidad e importancia en el desarrollo del ciclo vital. En unos de los pasajes del libro, que a continuación citamos, se habla de ello:

Nosotros somos los verdaderos constructores de este planeta [apunta el narrador]. Por eso nos pertenece [...] Es un proceso que duró cientos de miles de millones de años [...] construimos el suelo sobre el que todo se alza. Con nuestros cuerpos y desechos conformamos la caliza, y sentamos las bases de gigantescas porciones de tierra. La caliza pura que se encuentra en todas partes de España, por ejemplo, fue fabricada con el polvo de nuestras conchas durante incontables generaciones. Igualmente hemos levantado monumentos que ustedes jamás podrían construir como los Apeninos en Italia y la cordillera de Chile (2011, p. 171).

Volcado de lleno en la prédica de lo «anómalo» (De la Garza, 2011), Esquina capitaliza el rechazo social que existe ante los insectos con el fin de darles voz y argüir la pretendida importancia de los seres humanos en el momento en el que se los compara con otras criaturas aparentemente inferiores, y se revela que en el planeta, ante todo, sobreviven los más fuertes y numerosos y no aquellos que viven amparados por la inteligencia y la razón. Conciente entonces del efecto que genera subrayar la preponderancia del invertebrado en la construcción de un *thriller* surrealista, este escritor *empequeñece* el papel del hombre y *augmenta* el del insecto, lo que da como resultado un relato llamativo que cuestiona los términos de aquella literatura prohumana que salvaguarda las prioridades de la civilización, tal como ocurre con la que es, a nuestro entender, la cima mexicana de dicha tendencia: *Su nombre era muerte* (1947), de Rafael Bernal⁷.

7 Rafael Bernal (Ciudad de México, 1915-1972). Narrador, poeta, ensayista y dramaturgo, autor de los libros *Federico Reyes, el cristero* (1941), *Improprio a Nueva York y otros poemas* (1943), *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Trópico* (1946), *Un muerto en la tumba* (1946), 3 *novelas policíacas: El extraño caso de Aloysius Hands, De muerte natural y El heroico don Serafín* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Gente de mar* (1950), *Caribal. El infierno verde* (1954-1955), *Teatro: Antonia, El maíz en la casa; La paz contigo y La carta* (1961), *Tierra de gracia* (1963), *El maíz en la casa* (1965), *México en Filipinas* (1965), *En diferentes mundos* (1967) y *El complot mongol* (1969). «En ocasiones hay autores que prevalecen por encima de su obra; su trabajo es un conjunto armónico que ensalza al escritor en sí mismo. Otras veces queda opacado por alguno de sus libros, uno de ellos destaca del resto, hasta el punto de que la mayoría de los lectores reconocen el título del libro pero muchos desconocen el nombre del autor. Un caso significativo, dentro de la literatura mexicana, es el de Rafael Bernal (México, 1915-Suiza, 1972). Podemos afirmar que es un autor casi desconocido, oculto detrás del éxito de una de sus obras, *El complot mongol*, uno de esos raros libros de culto que no dejó de reeditarse desde su publicación en 1969. Pero Bernal no es autor de una sola novela,

Comparativamente hablando, *Su nombre era muerte* es un melodrama con final trágico que manifiesta la plena confianza del autor en el poder redentor del hombre: un protagonista que combatirá, con todos los medios que están a su alcance, esa plaga maligna que son los invertebrados (seres que pretenden acabar, sin más, con la civilización).

Sobre esta propuesta, el crítico José Luis Martínez hablaba en un texto publicado a mediados del siglo pasado y la resumía en los siguientes términos:

Cuando le conté a [Alfonso] Reyes el asunto de *Su nombre era muerte*, desde su lecho de convalecencia me decía que recordaba la existencia de una *Guerra de las moscas*, de tema paralelo cuyo autor, según lo averigüé más tarde, es Jacques Spitz. Sea como fuere, la novela de Bernal cuenta una historia cuya monstruosa fantasía consigue cautivar, no sin algunos tropiezos, a su lector. Un hombre, el relator mismo, ha huido a la selva del sudeste mexicano por odio y rencor contra los hombres. Allí vive embriagándose y enloqueciendo, conviviendo algunas veces con la tribu indígena de los lacandones que han hecho un dios de su huésped. En su soledad, comienza a obsesionarse por los moscos que lo asedian sin cesar y, en sus largos insomnios, no atento más que a su ataque, concibe la idea de que estos tienen un lenguaje que expresan a través de intermitencias y modulaciones de su zumbido. Pacientes observaciones lo llevan [...] a registrar este lenguaje que al fin, con gran sorpresa de los moscos, lograr poner en práctica él mismo, por medio de una flauta de carrizo. [...] Los moscos, mientras tanto, transmiten a sus máximas autoridades la noticia del hombre [...] y éstas [le proponen] organizar una batalla contra la especie humana en la que inocularán virus mortales hasta entonces no usados y, cuando hayan triunfado y esclavizado a la humanidad para que sirva a sus designios, su interlocutor les servirá de intérprete y será el tirano del mundo entero (1990, pp. 253-254).

El resumen nos hace pensar en la connotación que Bernal le brinda a los moscos: una connotación que, en contraste con la que Esquinca esgrime en su relato, remarca la heroicidad del yo y, al mismo tiempo, la malignidad del insecto, animal dañino que no amerita ningún tipo de festejo, sino, al contrario, su *rebajamiento* y *degradación*. Es así que, con esta novela, Bernal deja ver una *simplificación* literaria que *merma* el papel simbólico

sino un escritor prolífico que cultivó todos los géneros literarios. Su faceta como ensayista se ha materializado en importantes libros y artículos sobre historia y literatura. Rafael Bernal, por la calidad de su trabajo, debería estar entre los escritores mexicanos más reconocidos, porque su obra es una de las más completas de la literatura mexicana en el siglo pasado. Una producción de vanguardia, prácticamente desconocida, que se debate entre el reconocimiento y el olvido» (Coronado, 2011).

del insecto; una *reducción* artística que, amén de eliminar el protagonismo del animal, lo coloca en el *espacio de lo menor*, de lo que no vale la pena *magnificar* porque un ser vivo de tal calaña y progenie resulta cuestionable y no está a la altura ni de los seres humanos ni de otros animales más entrañables.

Llama la atención, por ende, la anomalía histórica que supone el caso de Esquinca cuando presenta un retrato estético de los invertebrados que se aleja por completo del estereotipo bernaliano; y llama la atención, principalmente, porque la propuesta del escritor se vincula con una idea específica sobre los animales, pero también sobre la literatura, consistente en combatir el lugar común y ridiculizar los esfuerzos de algunos por proponer un tipo de creatividad unívoca que se apega a los valores tribales. En esto, sin duda, Esquinca se aleja, y su propuesta remite a una lógica distinta, más interesada en proponer una imagen diferente del animal que en insistir en la cantaleta de siempre que reduce drásticamente el papel de semejante representación.

CONCLUSIÓN

Distante de las imágenes *asequibles* del elemento animal, el *postbestiario* mexicano abunda en el cuestionamiento de lo establecido para indagar, con libertad, en los ámbitos de una realidad problemática. Se trata, según se vea, de una tipificación en la que caben todos los animales, o las mezclas que surgen de ellos, pero en la que jamás se guardan las distancias, ni mucho menos se toman en cuenta las categorías que existen —o han existido— al congregarlos y entender su particularidad. Desde esta perspectiva, hemos de admitir que el *postbestiario* mexicano niega una imagen clásica de los individuos no humanos, y permite, a modo de consecuencia, que personajes literarios como los «mutantes» viciosos de Guzmán Wolffer o los insectos vengativos de Esquinca cuestionen las afirmaciones que se hacen sobre tal o cual ser.

En múltiples sentidos, se debe considerar que el *postbestiario* mexicano se diversifica, y que, así como surgen las propuestas de los escritores antes mencionados, hay que considerar también las de otros que se alejan de los planteamientos de Arreola, en términos de apartarse de eso que, a todas luces y para la presente generación, es un «hoyo negro que absorbe [...] lo que está en su cercanía» (Da Jandra, 1997, p. 8). Literaturas como las de Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*, 2008), Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), Bernardo «Bef» Fernández (*Ojos de lagarto*, 2009), Mauricio Montiel Figueiras (*Los animales invisibles*, 2009) y Alberto Chimal (*La torre y el jardín*, 2012), entre otras, son la evidencia de que algo ha ocurrido con la utilización artística de la fauna en las letras mexicanas recientes, y que los lectores, en general, nos encontramos ante una fase diferente de tal utilización en la que el nexo de los hombres y las mujeres con los animales desaparece o se vuelve más dramática.

Evidentemente, pensamos en la crisis de una taxonomía cultural que ha perdido sus referentes y que, en función de tal inestabilidad, se impone el reto de nombrar la fauna

con la certeza cabal de que logrará apenas una aproximación. Casos como los de Guzmán Wolfffer y Esquinca, cuyas novelas son todo menos tranquilizadoras, responden a tal escenario y contribuyen no sabemos si a un avance, pero sí a una etapa singular del tratamiento animal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arreola, J. J. (2004). *Bestiario* (20.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.
- Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). (2012). *Filosofía, literatura y animalidad* (1.ª ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Coronado, X. F. (2011, junio 26). Rafael Bernal. Entre el olvido y el reconocimiento. *La Jornada Semanal*. Recuperado 1 de octubre, 2013, desde <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/26/sem-xabier.html>
- Chimal, A. (2006). Épica: Bestias. *Las historias*, 1-7. Recuperado 17 de noviembre, 2012, desde <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/epica-bestias/>
- Da Jandra, L. (1997). A manera de introducción. En Da Jandra, L. y Max, R. (Comps.) (1997). *Dispersión multitudinaria* (1.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.
- De la Garza, A. (2011). De la crueldad y lo anómalo. *Nexos*. Recuperado 9 de noviembre, 2011, desde <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&print&Article=2099502>
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (1.ª ed.). Madrid: Trotta.
- Durand Ponte, V. M. y Durand Smith, L. (2004). Valores y actitudes sobre la contaminación ambiental en México. Reflexiones en torno al postmaterialismo. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, (3), 511-535.
- Esquinca, B. (2011). *La octava plaga* (1.ª ed.). México: Ediciones B.
- Eudave Loera, C. A. y Lara, M. A. A. (2012). El bestiario en Borges y Arreola. En Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). *Filosofía, literatura y animalidad* (pp. 89-108). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas* (16.ª ed.). México: Siglo XXI Editores.
- García Rojas, A. y González Reyna, J. (1961). El barón Alexander von Humboldt y su influencia en el desarrollo científico y económico de México. *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana*, 24, (1), 4-24.
- Guzmán Wolfffer, R. (2005). *Bestias* (1.ª ed.). México: Lectorum.
- Liotard, J. F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (2.ª ed.). Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.
- Martínez, J. L. (1990). *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949* (1.ª ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Noguero Jiméñez, F. (2012). Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida. *Variaciones Borges*, 33, 127-148.
- Picón Salas, M. (1944). *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural*

- hispanoamericana* (1.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodilla León, M. J. (2008). Bestiarios del Nuevo Mundo: maravillas de Dios o engendros del Demonio. *Destiempos.com*, 14 (3), 25-34. Recuperado 3 de marzo, 2011, desde <http://www.destiempos.com/n14/rodilla.pdf>
- Rodríguez Ruiz, J. A. (2009). Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones. *Cuadernos de literatura*, 14 (26), 14-51.
- Sadurni, T. (2005). Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano moderno. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 31 (61), 91-109.
- Trujillo Muñoz, G. (2000). *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores* (1.^a ed.). México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Ulloa, L. M. (2007). La narrativa de Jalisco a inicio del siglo XXI. *DEL@REVISTA*. Recuperado 30 de septiembre, 2013, desde <http://www.jcortazar.udg.mx/dela/difusion/ulloa.php#>
- Zavala, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano* (1.^a ed.). México: Nueva Imagen.

STEVIE SMITH: UNA NARRATIVA CRÍTICA

Cecilia Chiacchio, Silvana Fernández, Anahí Mallol, Miguel Ángel Montezanti, María Laura Spoturno, Mercedes Vernet*

NOTA DEL EDITOR

Este artículo es resultado del trabajo de investigación del equipo dirigido por el Dr. Miguel Ángel Montezanti en el marco del Proyecto de Incentivos en los años 2008-2011.

Resumen: El artículo analiza los textos narrativos de la autora británica Stevie Smith, con especial atención en los elementos literarios que remiten a una «crítica social», articulada oblicuamente por un tratamiento artístico posvanguardista, en tanto no intenta traslucir una visión ideológica coherente de la autora, de la narradora ni de las relaciones de esta consigo misma, con el lenguaje y con los demás personajes. Se muestra que la figura de identidad, en los textos, se corresponde con la idea de un sujeto escindido, móvil, compuesto por la construcción de una identidad ficcional basada en identificaciones parciales, diversas y cambiantes que dan cuenta de las tensiones y complejidades ideológicas que afectan a un corte de una cultura en un momento histórico conflictivo.

Palabras clave: Stevie Smith, Narrativa, Crítica, Posvanguardia.

Abstract: *This article analyzes the narrative texts of British author Stevie Smith, focusing on the literary elements referring to what might be deemed as the expression of a «social criticism». In Smith's narrative, these elements are obliquely articulated by means of a specific artistic treatment, which might be considered as post avant-garde in that it does not seek to reveal a coherent ideological vision of the author, the narrator or the narrator's relationship with herself, with language and with other characters in the texts. The article argues that identity*

* Investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas comparadas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), Argentina. Correos electrónicos de contacto: anahimallol@yahoo.com.ar; lauraspoturno@hotmail.com; angelmi@infovia.com.
Fecha de recepción: 09-10-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 47-62.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

corresponds with the idea of a split, mutable subject, constructed as a fictional identity based on partial, diverse and changing identifications which account for the ideological tensions and intricacies affecting a part of a culture in a conflictive historical moment.

Key Words: *Stevie Smith, Narrative, Criticism, Post Avant-garde.*

INTRODUCCIÓN

En un libro de aparición reciente en nuestro medio, Jacques Rancière (2010) ensaya una crítica radical contra las modalidades del arte moderno y sus formas de relacionarse con la política, y *a fortiori*, con la utopía de emancipación social que conlleva el modernismo estético en tanto ideología del arte. Señala allí la idea, que ha permanecido de forma acrítica y se ha contagiado de un movimiento a otro a todo lo largo del siglo xx, según la cual el arte puede, por medio de una denuncia de las mentiras de la apariencia y la mostración de una verdad, despertar al espectador de su cotidianeidad, hacerle ver algo que permanecía en el orden de lo invisible o invisibilizado por la ideología, y moverlo al cambio social.

Lo más novedoso es la lectura de Rancière, según la cual el arte llamado posmoderno muestra el imperio todopoderoso de la imagen y hace de las anteriores imágenes de «denuncia» social un elemento más de la marea representativa de nuestra actualidad, un eslabón más que permanece enlazado a los mecanismos del arte moderno, en tanto su valor no deja de estar basado en la separación entre artista y espectador, en la creencia en una potencia de denuncia de las obras y en la importancia de esta denuncia. El arte, en los dos casos, se presenta como portador de una verdad que debe ser transmitida. Y esta idea está basada en una concepción determinada del espectador: un sujeto pasivo que puede ser afectado e impresionado de una manera determinada por un objeto artístico.

Frente a ello Rancière señala una tercera posibilidad: la obra que no presupone un espectador pasivo, sino uno activo en su recepción. A este espectador el arte le presenta artefactos cuyo sentido está indeterminado, no guiados por una intencionalidad pedagógica del autor. Estas obras cruzan regímenes de signos y los ponen a entrechocar, producen así un efecto inquietante, un movimiento de los presupuestos, una actividad de los signos más allá de una respuesta esperada o esperable.

La mayor parte del tiempo, el teórico francés se refiere a obras plásticas y da ejemplos con el arte de la fotografía. Sin embargo, el concepto resulta por demás interesante para pensar los efectos que pueden producir, o que de hecho producen, algunas obras literarias, efectos que habían sido definidos, con antelación a las formulaciones de Rancière, como inquietantes y difíciles de definir, y más aún, de encasillar. Tal es el caso de la autora que nos atañe, Stevie Smith. Haremos aquí un análisis de su obra narrativa, con especial atención en los elementos propiamente literarios que remiten a lo que se podría llamar una «crítica social», pero desde una posición inédita, no articulada desde un posicionamiento autoral fuerte ni pedagógico, ni absoluto (como un ciudadano «dueño de la verdad»), ni vanguardista.

LA AUTORA

Stevie Smith nació en Gran Bretaña en 1902 y murió en 1971. Escribió tres novelas y nueve libros de poemas. Su obra ha recibido una atención diversa de la crítica. Si bien en su momento no fue muy tenida en cuenta, ya que su aparición fue contemporánea del auge del círculo de Auden, luego las lecturas críticas que se hicieron de su obra abarcaron un abanico de posibilidades que fue desde una visión autobiográfica hasta una lectura de género o una ortodoxia bajtiniana, entre otras.

Si se quisieran sistematizar a grandes rasgos estas lecturas, se podría decir que hasta ahora la crítica se ha centrado en tres paradigmas diferentes: en primer lugar, el autobiográfico, con cuyo marco se intenta dar cuenta de la emergencia de sus libros a partir de vivencias personales; en segundo lugar, el estilístico o formal, que, subsidiario del *close-reading*, se detiene solamente en las características formales del texto, sin aventurarse a ese segundo tiempo, la interpretación, que ya señalara Starobinski (1974) en una temprana evaluación del formalismo como momento ineludible de una relación crítica con una obra literaria; y, en tercer lugar, una lectura ideológico-política de la obra. Dentro de esta última vertiente, ha tomado preponderancia la llamada «lectura de género», preferentemente bajo la corriente angloamericana, que se centra en la búsqueda de las imágenes de mujer o posiciones de mujer que surgen de los textos, e intenta situar ideológicamente la posición de la autora frente a los debates feministas. También hubo acercamientos sociológicos, sobre todo a la novelística, encarados como formas de observar, en su obra, una crítica a la clase media británica que le fue contemporánea.

Ello se ha debido, sin duda, a la gran complejidad de su escritura. No se trata solamente de un cerrado trabajo intertextual que exige siempre y en cada caso una relectura (y una reinterpretación), que haga el recorrido de las novelas a los poemas y viceversa, y de ellos a los dibujos que los acompañan (Montezanti, 2008), sino de que cada línea de sus versos aparece tramada, o codificada, en varios niveles simultáneos, desde la emergencia de un posible mundo diegético en tanto mundo narrado, a uno extradiegético que se hace presente por medio de intervenciones autorales, en un marco narratológico (Genette), hasta dislocaciones de la persona gramatical y pragmática del «yo poético», en un marco lírico (Stierle), lo que dificulta el recorte de una voz o posición autoral definida.

EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR O LA DIFERENCIA NARRADOR / FOCALIZADOR

Como ya dijimos, la crítica de la voz narrativa de Smith se ha centrado en un análisis a partir de la idea del dialogismo bajtiniano. Esta lectura ha arribado a importantes señalamientos con respecto a su poética. No obstante, nos ha parecido fructífero, a la luz de las recientes teorizaciones de Rancière, hacer un análisis más detallado del punto de vista autoral, elemento narrativo sobre el cual se despliega todo el juego textual de la narrativa de Smith, con sus matices y particularidades.

Su estilo errático y fragmentario, los saltos de una escena a la siguiente sin un hilo

cohesivo aparente, la no afiliación a una posición fija o estática, y la postura provocadora, incluso irreverente, de sus protagonistas hacen de su narrativa un desafío para lectores y críticos por igual. Las anécdotas alrededor de la publicación de *Novel on Yellow Paper* en 1936 en cierta forma reflejan ese desconcierto. El manuscrito fue rechazado por carecer de estructura y de posibilidades comerciales (Sternlicht, 1991, p. 9). Sin embargo, una vez publicada, la novela dio inmediata notoriedad a su autora en los circuitos literarios de Inglaterra y de los Estados Unidos. Tal fue la recepción de esta *opera prima* que el poeta Robert Nichols le escribió a Virginia Woolf, convencido de que era ella la autora: «You are Stevie Smith. No doubt of it. And Yellow Paper is far and away your best book» (citado en Spalding, 1989, p. 115).

En el artículo «Distancia y punto de vista», del teórico Wayne Booth, y en «Narración y focalización», de Mieke Bal, se hacen estudios más detallados de lo habitual acerca de las posibilidades del punto de vista narrativo. A partir de las tres grandes categorías de autor implícito, narrador no representado y narrador representado, y ya se trate de una obra en primera o en tercera persona, las opciones no cesan de multiplicarse y abrirse en un esquema arbóreo de divergencias posibles. No se trata de tener en cuenta que, la mayor parte de las veces, el narrador no es solo uno a todo lo largo de los textos, sino que hay también otras figuras intermedias; la más relevante es la del «focalizador», aquella instancia narrativa a través de la cual se observa, por un momento, una escena u otros personajes. A su vez, se puede dar la presencia de conciencias focales que «filtran» una parte de la narración pero que no son el narrador principal. Dentro de los narradores representados, hay observadores puros y agentes narradores; ambos pueden narrar o describir. También, hacer comentarios sobre lo que narran o describen; y ser conscientes de ellos mismos en tanto que escritores o no. Hay distintos tipos de distancia que los separan del autor, del lector y de otros personajes. Tanto el autor como el narrador, los personajes y el lector pueden mantener diversos tipos de cercanía y distancia con respecto a juicios de valor: moral, intelectual, estético. Hay narradores dignos de confianza (hablan o actúan de acuerdo con las normas implícitas del autor) o indignos de confianza (lo contrario). Los narradores indignos de confianza pueden estar librados a ellos mismos, sin el sostén y las versiones que aportan otros narradores, o no. Esta corrección de la visión del narrador puede darse desde el interior de la obra, por medio de otros narradores agentes, o desde el exterior, en el que hay elementos que conducen al lector a corregir o a establecer sus juicios y puntos de vista.

LAS NOVELAS DE SMITH

Pompey Casmilus, la protagonista de las dos primeras novelas de la trilogía de Stevie Smith, hace su presentación en *Novel on Yellow Paper*. Esta obra está centrada en diversos momentos de la vida de Pompey, los cuales no son narrados cronológicamente, sino que están concatenados por la decisión de Pompey de narrarlos. La voz de la heroína condu-

ce a los lectores a desplazarse en el tiempo y en el espacio una y otra vez. Además de la alteración cronológica y espacial, la mayoría de los eventos y situaciones son presentados parcialmente: muchas veces las causas, orígenes o consecuencias son omitidos deliberadamente, interrumpidos por reflexiones personales o desvíos en el diálogo con el lector. Al romper con las convenciones de la narración lineal, desafía a los lectores a interpretar lo dicho e inferir lo omitido, incluso desde el mismo subtítulo de la novela: *Or Work it Out for Yourself*. Este proceso, inevitablemente, despierta el interés del lector, lo llama a la reflexión y lo sorprende mientras acompaña pacientemente el proceso de descubrimiento, a la vez que le impide saber con certeza qué valoración da la narradora, la autora, y qué valoración debe dar él mismo en tanto lector a los sucesos narrados. Recién una vez finalizada la lectura, puede volver sobre ella y afirmar de quién y de qué se trata la obra.

Over the Frontier es su segunda novela. El éxito de *Novel on Yellow Paper*, y la popularidad que le significó, la motivaron a enviar cientos de poemas a diferentes editores, lo cual queda registrado en *Over the Frontier*, en la que ya había empezado a trabajar (Spalding, 1989, p. 122). La completó en 1936, y Cape la publicó en enero de 1938.

La línea argumental de la novela podría sintetizarse así: Pompey Casmilus, la protagonista tiene una recaída nerviosa por la pérdida de Freddy, su novio, emprende un viaje, con su amiga Josephine, por el Báltico al sanatorio Schloss Tilssen, donde sigue una rutina de paseos, cabalgatas, té y descanso, y donde conoce a Tom, y a otros personajes como Mrs Pouncer y el Coronel Peck, que la introducen en el espionaje. Pompey, de pronto, se encuentra en uniforme y cumpliendo «misiones»¹ para la inteligencia británica; en visiones oníricas, interviene como soldado, cruza la frontera (entre países, entre la paz y la guerra, entre una y otra Pompey); crece en su rol de espía; se fortalece pero también se desilusiona al ver que la causa propia y la que combatió no son tan diferentes: ambas se basan en la crueldad y el poder. Termina en un cuarto, encerrada, sumergida en sus pensamientos. La primera parte de la novela (Caps. I-VIII, pp. 1-119) transcurre en Inglaterra. El viaje recién se emprende en el Cap. IX (pp. 120-278).

Si tomamos las primeras páginas de *Over the Frontier*, podemos ordenar la narración en las siguientes secuencias: Pompey Casmilus se encuentra en una galería de arte, escucha un risa «cínica y maliciosa» (1982, p. 8) menciona otras galerías de arte (donde no desentonaría la risa), dice que hay una escalera y al final de ella una Venus. Un día un hombre, «alegre» (1982, p. 8) por haber bebido, subió la escalera y acarició la escultura, hasta que un uniformado lo separó de la Venus y lo hizo caer por las escaleras donde, finalmente, terminó víctima de una prostituta. Describe algunas pinturas, la primera es la de un caballo y su jinete; las facciones del jinete le recuerdan algunos dibujos de Beardsley²

1 Esta «aventura» resulta poco plausible para algunos críticos como Joyce Carol Oates (1982), que prefiere una lectura onírica de la aventura y simbólica del uso del uniforme.

2 El fragmento relevante de la novela reza: «...his face is so plump as the faces of some of the slim full faced

(1982, pp. 9-10). Impactada por el cuadro y por el precio que no puede pagar, trata de olvidarlo viendo otros (los describe y hace comentarios evocados por las imágenes, por ejemplo, de la playa) (1982, pp. 12-13), pero no puede olvidar el primer cuadro. Habla sobre el pintor Georg Grosz y luego hace comentarios sobre la guerra (1982, pp. 14-15) y sobre cómo los ingleses ven la posguerra en Alemania desde la distancia, como «la taza de té de alguien más» (1982, p. 15), deseando pasarla porque no tiene nada que ver con ellos. Sobre el final, vuelve a la imagen del jinete (1982, p. 16).

Estas secuencias que componen el primer capítulo (ocho páginas) carecen de un argumento en sentido tradicional. Acorde con la narrativa modernista, el relato no se organiza ni cronológicamente ni dentro de la lógica de causa-efecto, sino más bien en una concatenación de impresiones y evocaciones que van hilvanándose, y producen una ilusión precaria entre secuencia y secuencia³. En lugar de coordinantes lógicos cohesivos, Smith utiliza muchas frases de relleno típicas del discurso coloquial. Ese tono que, sin embargo, la distancia de Woolf, es un tono asociado, probablemente, a la tradición del humor norteamericano de autores como Mark Twain y a un estilo conversacional lleno de vulgaridad y energía como la narrativa de Sinclair Lewis (Spalding, 1989, p. 115). No hay una jerarquización de los elementos narrados; dedica igual espacio a la historia del hombre y la Venus, a la descripción de los cuadros y a los comentarios sobre la guerra en sí y sobre la postura de los ingleses respecto de la guerra. En este sentido, la voz narrativa (Pompey, en primera persona, narradora y focalizadora la mayor parte del tiempo) deja que sus ideas e impresiones fluyan tal cual se dan en su mente, casi sin edición previa y sin diferenciación entre lo que la cultura dominante podría considerar significativo o trivial.

El argumento bélico aparece ya en las primeras páginas, con la presencia del uniformado y la referencia al pintor alemán exiliado en los Estados Unidos. A medida que avanza el relato, la atmósfera de amenaza y muerte se intensifica. En su análisis de las narrativas del frente civil⁴ Cohen (2002, p. 8) identifica la imagen de encierro (motivos arquitectónicos, fantasías, encuadres narrativos) como una tercera opción que intenta romper con el binarismo doméstico/público. Los espacios cerrados son temporarios —no duran mucho dentro de la línea de la novela—, pero mientras son posibles permiten a las voces narrativas socavar la retórica de la guerra. En *Over the Frontier*, la atmósfera de claustrofobia se refuerza en los distintos espacios cerrados, físicos o metafóricos, y por el peso abrumador de un sentido permanente de amenaza. Y en cada movimiento, en cada

pouting degenerate people that you have in the drawings of Beardsley» (Smith, 1982, p. 10). (...su cara tan regordeta como algunas de las caras llenas de mohines y pucheros de los degenerados que se ven en los dibujos de Beardsley).

3 Véase, por ejemplo, la relación entre la risa que escucha Pompey y la historia del hombre y la Venus.

4 Cohen, plantea la constitución en las novelas de un espacio que supera lo público/privado, y una necesidad de luchar contra la «iconografía de la domesticidad que se quería imponer sobre las actividades públicas de las mujeres».

viaje y escape, se adapta y desmitifica la frontera como límite (Cohen, 2002, p. 89) y se construye un entramado que cuestiona y desnaturaliza el sentido de la guerra. Al final de la novela, Pompey observa por la ventana de su cuarto y reflexiona:

Is then power and the lust for power the very stuff of our existence, the prop of our survival, our hope of the future, our despair of the past? [Entonces... ¿son el poder y el deseo de poder la esencia de nuestra existencia, el sostén de nuestra supervivencia, nuestra esperanza en el futuro, nuestra angustia por el pasado?]; Power and cruelty are the strength of our life, and in its weakness only is there the sweetness of love [El poder y la crueldad constituyen la fuerza, y sólo en su debilidad encontramos la dulzura del amor] (Smith, 1982, pp. 277-278).

Si se entiende el viaje de Pompey a Alemania como una iniciación, toda la primera parte del libro sirve, por un lado, para comprender su situación y justificar su necesidad de dejar Inglaterra por un tiempo y, por otro, para presentar la visión de Inglaterra en términos de «Imperio» y, de esta manera, introducir el tema de la guerra y la iniciación del personaje en el mundo bélico. Pompey, en la primera parte, es reflexiva, sarcástica y profunda, conocedora de la realidad en la que se encuentra. Sin embargo, en la segunda parte, sin perder su ironía y sarcasmo, parece ser un poco más inocente en un mundo que, al principio, no conoce tan bien. O al menos presenta los hechos de manera más inocente: lo que parecen ser excursiones y cabalgatas de descanso de pronto se convierten en entrenamiento y misiones de espionaje. Pero, en el transcurso de éstas, enfrenta la crueldad y la hipocresía en hechos concretos y comienza a comprender que los objetivos que la guiaban a creer que estaba del lado correcto, del lado justo, no eran tan claros ni tan distintos a los otros, los del enemigo. En esta estructura, el texto mantiene aspectos de una novela de aprendizaje.

A medida que avanza en su «carrera» de espía, la realidad se vuelve más aprehensible para la protagonista, aunque, a la vez, parece enajenarse cada vez más y caer en la ambigüedad del mundo exterior/interior. Muchas veces Tom debe sacudirla para que ella responda, como si estuviera en un estado de trance. Esta sensación es descripta ya en los primeros capítulos, cuando la narradora estaba afectada por el dolor:

...there is a time, one may be with a friend, with a very dear friend, it makes no difference, when loneliness and the fear that waits upon it strikes at the physical heart, so that there is a pain that is physical with the physical pain of a very extreme icy coldness. And the power of speech departs though there was never a greater desire for speech, however banal, and never a greater desire to watch in friendliness the face of some familiar friend (Smith, 1982, p. 121).

5 Todas las traducciones son de los autores.

[... existe un momento, uno puede estar con un amigo, con uno muy querido, es lo mismo, cuando la soledad y el miedo que la acecha atacan el corazón físico, entonces hay un dolor que es físico con el dolor físico de una extrema frialdad helada. Y la habilidad del habla desaparece a pesar de que nunca fue mayor el deseo de hablar, siquiera banal, y nunca hubo un mayor deseo de observar con simpatía la cara de algún amigo conocido].

La experiencia es la de estar viva y muerta a la vez, muerta en vida, lo que la lleva a pensar en Titurel (*Parsifal* de Wagner), muerto pero con vida en su tumba (imagen que ya tomó en «An Afterthought»). Cuando la guerra se convierte en una vía de escape de la rutina, Pompey parece superar esa sensación de muerte-en-vida:

Let Titurel have his song of praise [I rejoice while I live in this tomb], his mimby-mamby reconciliation with his deplorable status quo, his bed-bottom false coming to terms with a life-in-death existence; for me no more, no more, no more ever again [Que Titurel tenga su canción de alabanza (me regocijo mientras vivo en esta tumba), su estúpida reconciliación con el deplorable status quo, su falsa aceptación de una existencia de vida en muerte; para mí nada más, nada más, nunca más] (Smith, 1982, p. 222).

Sin embargo, en muchas escenas, ella se paraliza y se diluye en un mundo onírico, con la ambigüedad de los elementos que corresponden a la realidad y los que corresponden a la imaginación, por momentos una alineación con el surrealismo y lo onírico que resulta adecuado para expresar la pesadilla y el grotesco de la preguerra, pero que no deja de producir una perplejidad y una desconfianza en el lector con respecto a lo narrado que se hace extensible a diferentes momentos del argumento (Hynes, citado en Schneider, 1997, p. 38).

La novela *The Holiday* (1949) constituye la tercera entrega de la trilogía en cuestión. Las líneas argumentales y los personajes de los tres textos entran en un diálogo fluido, que es necesario transitar para completar su sentido⁶. La tercera novela, al igual que sus antecesoras, fue bien recibida por la crítica y por el público en Inglaterra en el momento de su primera aparición.

El título orienta el tema y anticipa una tensión que será central, pues se trata solo de un descanso y alejamiento temporales de la rutina diaria. Pronta a entrar en licencia de vacaciones, Celia acepta la invitación de su querido primo Casmilus («Caz»)⁷ y decide

6 Asimismo, es posible establecer relaciones entre *The Holiday* y la obra de Virginia Woolf. Severin (1997) explora esas relaciones y Huk (1999) también alude a ellas a través de una reseña crítica del trabajo de Severin.

7 Casmilus es el nombre de la narradora de las dos novelas anteriores. Y el viaje como metáfora aparece en las otras novelas de Smith.

partir hacia un descanso en el norte de Inglaterra, en Lincolnshire, donde los espera el tío Heber, vicario y padre de Tom Fox. En la travesía, también los acompaña Tiny, uno de los compañeros de trabajo de Celia, a quien Caz invita al viaje, forzado de alguna manera por el deseo de su tío de ver al muchacho. La novela puede dividirse en dos partes: la primera mitad (Cap. I-VIII) se desarrolla en Londres y comprende el tiempo de preparación para la vacación que se extiende durante unos catorce días; la segunda parte se inicia con el viaje en tren hacia Lincolnshire, para trasladar la acción así al campo, principalmente a la casa del tío Heber (Cap. VIII al XIV). Ya en viaje, Celia se siente invadida por algunas memorias de la infancia, que la retrotraen a su pasado en la India junto a su primo Caz y a Raji, un amigo indio de la niñez. Esta línea argumental, que puede parecer sencilla a primera vista, se complejiza con la introducción de personajes como Raji, Clem, Basil y Tom, que ponen en escena la tensión existente entre las colonias y la nación británica, el nacionalismo y el imperialismo. Raji remite a la realidad de los oprimidos en campos de detención en la India. Sin embargo, la gravedad de este tema aparece mitigada, en principio, a través de una presentación en la que prevalecen el humor y la ironía. Es precisamente en este sentido que Severin (1997) afirma que la novela problematiza la difícil relación con el Otro, el cual, en el esquema del colonialismo, siempre es visto como inferior a uno mismo.

Sobre la mitad de la narración, Celia se define a sí misma como una muchacha de clase media que se identifica con los intereses de Inglaterra aun si tiene conciencia de que estos intereses pueden ir en detrimento de la formación de un mundo mejor. De hecho, en el personaje de Celia confluyen tendencias ambivalentes respecto de la época de la posguerra en Inglaterra. A partir de identificaciones conflictivas, Celia, que se pronuncia como «Pro-Inglaterra» al comienzo, describe la época como un período de grandes incertidumbres para ella y su entorno, en el que el orgullo aparece mezclado con la culpa y la fiesta con el trabajo. Su percepción de las reuniones sociales a las que asiste, que suspenden, solo de modo parcial, al igual que el trabajo, la realidad de la posguerra y del Imperio, colabora con la creación de esta atmósfera. Así, la descripción de una de esas reuniones en la casa de Lopez ocupa una buena parte del texto:

It is a wonderfully successful party at Lopez's this evening. It is a year or so after the war. It cannot be said that it is war, it cannot be said that it is peace, it can be said that it is post-war; this will probably go on for ten years. Most of us at this party are working in Ministries in Relief, in Relations, on Committees, on Commissions, clearing up, sorting, settling, we are also exasperated, we feel that we are doing nothing, we work long hours, but what is it, eh? So we feel guilty too. But at this party we are very happy and we take hold of our happiness to make something of it for the moment (Smith, 1999, p. 13).

[Es una fiesta magnífica en casa de López esta noche. Pasó un año aproximadamente desde la guerra. No se puede decir que estamos en guerra, no

se puede decir que estamos en paz, se puede decir que es la posguerra, y es probable que sigamos así por diez años. La mayoría de los que estamos en la fiesta trabajamos para Ministerios de Socorro, en Relaciones, en Comités, en Comisiones, limpiando, ordenando, acomodando, también estamos exasperados, sentimos que no hacemos nada, trabajamos muchas horas, pero ¿qué nos pasa? Nos sentimos culpables también. Pero en esta fiesta estamos muy felices y nos aferramos a esa felicidad para hacer algo momentáneamente].

La narradora describirá uno a uno los temas de conversación tratados en la reunión e incluirá sus percepciones al respecto. Sabemos, a partir de su relato, que todos los convidados son parte del esquema del gobierno británico; pues, de una u otra manera, todos trabajan en ministerios, comisiones o comités del Imperio. Luego, la voz de Celia se centrará en la culminación del encuentro, en sus sensaciones, para luego transitar el regreso a su casa. En la descripción del trayecto, aparece la ciudad de Londres en primer plano, con sus rincones, cafés y famosa pastelería. Al parecer, Smith intenta pintar en la novela las costumbres de la época, la vida de la ciudad, las salidas de campo y el entretenimiento de la gente, que aparece contrapuesto a la tristeza e incluso a la melancolía, la sensación de desolación y el vacío de los que es presa la joven. Este vacío, asociado en parte a una infancia casi huérfana, se tematiza en las conversaciones que mantiene con su tía y algunas de sus amistades en las que esta intenta explicar el origen de la infelicidad. Como señalamos con anterioridad, en el escenario de la novela, la vida social y el trabajo ayudan a olvidar los temas políticos, pero solo por un momento, como muestra el siguiente fragmento en el que la conciencia de la narradora parece desdoblarse:

I am very happy when I am working, and so is Tiny, we work very cleverly and quickly. Then why do you not always work hard and so forget your beastly unhappiness? Oh well, that is just to say, I am happy when I am unconscious [Soy muy feliz cuando estoy trabajando, y Tini también, trabajamos con inteligencia y rapidez. Entonces, ¿por qué no trabajamos siempre así y olvidamos nuestra monstruosa infelicidad? Oh, bueno, yo sólo quería decir, soy feliz cuando no estoy consciente] (Smith, 1999, p. 51).

Más aún, la charla ocupa un lugar primordial en la novela, que puede considerarse como un gran entramado de conversaciones. A través de la introducción de diálogos o de su alusión en el recuerdo de Celia, el texto presenta las (pre)ocupaciones de los personajes, sus opiniones respecto del amor, la condición de la mujer, su posición frente a la situación política de la posguerra y la Inglaterra imperial, entre otros⁸. Por otro lado, este

8 Para Spalding (1988) y Civello (1997), en esta novela Smith pone en escena sus propias tribulaciones respecto del amor.

recurso contribuye a la construcción de un discurso muy dinámico y acentúa el carácter dramático del texto. Dado que la perspectiva de la narración corresponde a Celia, el diálogo se vuelve un recurso efectivo a través del cual el texto recoge otras voces, distintas de la de aquella, de manera vívida y sin que medie, en general, el juicio de la narradora. Las conversaciones, por lo general, tienen a Celia como protagonista, y sus interlocutores más frecuentes son su estimado compañero de trabajo Tiny, su gran amiga Lopez, su amigo Raji, sus primos Caz y Tom, su tío Herber y su tía. Al igual que en las otras entregas, el dialogismo y la heterogeneidad aparecen como rasgos salientes del discurso que construye Smith en *The Holiday*.

El discurso se constituye en relación con otros discursos, o «exteriores», para emplear la terminología de Authier-Revuz (1984), que son presentados con mayor o menor explicitud. Los diálogos, por ejemplo, no aparecen señalados con las convenciones de puntuación habituales, lo cual puede leerse como un intento por no definir los límites de las distintas voces que ingresan al universo narrado, que desafía las pautas establecidas por el sistema. De alguna manera, podría pensarse que esta transgresión encuentra su contraparte en el tratamiento de los temas que la novela aborda. Es preciso notar que la estrategia antes descrita, sumada a otras como la inclusión de innumerables referencias literarias, históricas, filosóficas, políticas, la introducción de distintas lenguas (francés, alemán, italiano, latín) y la comunicación permanente con otros géneros discursivo-literarios, impone grandes exigencias para el lector. Una parte importante de la obra se construye en una relación de intertextualidad con la obra poética de la propia Smith, algunos de cuyos poemas aparecen en el texto, y con otras obras literarias como *Maud*, de Tennyson (2008), que se convierte en un motivo central para el desarrollo de las reflexiones de Celia respecto de las virtudes y problemas del amor y del casamiento.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD PROBLEMÁTICA

Mientras el lector acompaña a la voz narrativa en su discurrir, le cuesta encontrar una respuesta satisfactoria para las preguntas «¿Quién es Pompey Casmilus?, ¿quién es Celia?». Mary Gordon ofrece un sucinto repaso por su vida ficcional:

It is the story of Pompey Casmilus, a young woman who lives in the suburbs and works as a secretary for a kindly publisher of women's magazines. Pompey's vision is unfixed and always shifting. Death, madness, grief peer over one shoulder, but behind the other is a sight so risible, a conversation so irresistible in its absurdity that death and madness, cruelty and grief must flee. At the end of the novel, Pompey is mourning her lost lover. She has decided she is not right for marriage; that her rhythm is friendship with its comings and goings; that her beloved Freddy in his resolute small mindedness would choke her quite to death (Smith, 1982, p. 57).

[Es la historia de Pompey Casmilus, una joven que vive en los suburbios y trabaja como secretaria de un editor de revistas femeninas. La visión de Pompey nunca se fija y está en constante cambio. La muerte, la locura y el dolor se asoman por detrás del hombro, pero se esconde también algo irrisorio, una conversación tan irresistiblemente absurda que la muerte y la locura, la crueldad y el dolor deben desaparecer. Al final de la novela, Pompey llora por su amante perdido. Ha decidido que no es apta para el matrimonio; que el ritmo de su vida está marcado por sus amistades, por sus idas y venidas; que su amado Freddy en su estrechez mental la ahogaría hasta la muerte].

Si bien Gordon alude a los que podrían considerarse los puntos salientes, este pasaje resulta una descripción insuficiente, ya que no refleja el proceso en que se desenvuelven los acontecimientos y descripciones al simplificar un tanto la aproximación a una obra compleja. Pompey se crea a sí misma, con la invención de su nombre, y es mucho más que una secretaria: ella es una gran lectora y poeta cuyos trabajos, todavía inéditos, están incluidos entre sus comentarios. Aunque disfruta de su intensa vida social, sueña con la soledad y el placer que le puede otorgar un almuerzo en una torre de marfil. De su empleo habla poco: solo a través de comentarios despectivos sobre las lectoras de las revistas femeninas da a entender que trabaja en una editorial. Se concentra en sus amigos, los describe y deja entrever sus opiniones y sentimientos respecto de infinidad de cuestiones. La vida en los suburbios es interrumpida a menudo a causa de sus viajes y de visitas a varias amistades. La pérdida de su prometido no implica solo el rechazo del amor, sino también de la domesticidad como ideal.

A través de este fluir de relatos, opiniones y reflexiones, el lector es forzado a descubrir quién es Pompey: el lenguaje de la narración puede ser entendido como un recurso o un medio utilizado para dar forma al ser del hablante (Barker y Galasinski, 2001, p. 30), que se construye en el intercambio verbal con el otro, quien, en el caso de la novela, no es solo el resto de los personajes, sino también el lector. La protagonista se relaciona con los demás, negocia y renegocia su propio yo, en un proceso de construcción que nos lleva a rechazar una noción de identidad como una esencia atemporal, para aceptar que ella es, sobre todo, una cuestión de pertenencia, un descubrimiento de uno mismo en relación con el otro y, por tanto, y cambiante (Nunam y Choi, 2010, p. 3).

Las descripciones detalladas de Pompey ocupan varias páginas, pero luego no vuelven a ser referidas, tal como ocurre con Cyril, Charlotte o Larry; otros personajes, como Leonie y Harriet, van y vienen. En el movimiento constante, se deja ver la imagen de la protagonista como jinete no solo de su destino, figurado en el caballo Kismet, sino también de sus relaciones. William, el amigo que la comprende cuando Freddy no puede, descifra su actitud: «You ride your friendships lightly, Pompey» [«Manejas tus amistades con ligereza, Pompey»] (Smith, 1994, p. 197), le dice mientras echa luz sobre la metáfora de la cabalgata al inicio de la novela.

El ritmo de estos recorridos es reconocido por Pompey luego de haber vivido sus experiencias, en particular frente a la imposibilidad de aceptar a Freddy. Su relación estrecha y fugaz con sus amigos es fuente de placer, el cual podría asimilarse al brindado por la comida como se desprende del uso de los verbos seleccionados por ella misma:

Oh to taste, sample, flavour – how much of my life is spent in this enjoyable frivolity. How greatly I enjoy for a week-end, for a week, perhaps for a fortnight, to savour the lives of my friends [Ah... probar, degustar, saborear; dedico una gran parte de mi vida a esta frivolidad. Cuánto disfruto probar el sabor de las vidas de mis amigos durante un fin de semana, una semana o quizás dos] (Smith, 1994, p. 196).

Este ritmo es parte vital de su naturaleza a tal punto que admite llevarlo en la sangre, ya que sin sus amigos (es decir, sin otras voces, que son otras tantas versiones de su identidad, a las que no siempre da crédito de todos modos) no puede encontrarse a sí misma. Recurre a un refrán popular para admitirlo: «Show me a man's friends and I'll show you the man» [«Dime con quién andas y te diré quién eres»] (Smith, 1994, p. 197).

Sin embargo, la imagen propia como reflejo de quienes la rodean le otorga más interrogantes que certezas, debido a la diversidad de sus amistades. En este punto crucial de su razonamiento, llega a dudar de sí misma, considerándose una «quimera» compuesta de las partes incongruentes brindadas por cada uno de sus amigos.

Luego de las tribulaciones transitadas, tanto Pompey como Celia cuestionan su mera existencia y llegan a una definición de sí mismas que está estrechamente ligada a sus amigos y a la gente que las rodea. Hacia el final de la primera novela, Pompey interrumpe el relato sobre su estadía en la casa de la Sra. Fantaccino y la descripción de sus muebles con la siguiente reflexión:

I have travelled and come and gone a great deal. I am a toute entière visitor. That is what I am being all the time. I visit and visit and visit, my darling friends, my less darling friends, my acquaintances. I am very grateful to them all. In visiting I find a very great deal of comfort and satisfaction, and each least place where I visit I am so enchanted and so happy that it is another visit and that at the end of the time I may say: Goodbye and thank you, goodbye (Smith, 1994, p. 212).
[He viajado, he ido y venido muchas veces. Soy una visitante *tout-entière*. Eso es lo que soy. Visito, visito y visito a mis amigos queridos, a los no tan queridos y a mis conocidos. Soy agradecida con todos. Me siento cómoda y satisfecha durante cada visita, y cada vez me siento tan encantada y feliz de poder decir al final de la visita: Adiós y gracias, adiós].

CONCLUSIONES

Más allá de las distinciones y sutilezas que es posible leer a la luz de los desarrollos posformalistas en relación con los narradores, y también, podría decirse, más acá de una lectura que siguiera una línea feminista, la figura de narrador que se desprende de las novelas de Stevie Smith, una figura fluctuante, no siempre idéntica a sí misma, conflictiva, idiosincrática, hecha de una mezcla de experiencias «vividias» y de frases hechas o lugares comunes idiomáticos que se yuxtaponen o se superponen o se suceden sin obedecer a una lógica estricta, remite a la idea de sujeto que presentara la teórica italiana Rosi Braidotti (2000). Dice Braidotti:

El poder de síntesis del yo es una necesidad gramatical, una ficción teórica que mantiene unidos todos los estratos diferentes, los fragmentos integrados del horizonte siempre huidizo de la propia identidad (p. 196).

El sujeto, entonces, montado más sobre la base de una modalidad esquizofrénica que neurótica, se presenta de hecho como un *collage* de partes que no logran un todo armónico. Hay en él una cantidad de estratos superpuestos que se activan de modo fluctuante ante estímulos diversos. Así, en el sujeto mujer hay una diferencia interna dentro de cada unidad considerada como individuo.

Pompey, como personaje o como arquetipo del sujeto mujer contemporáneo, está constituido por una multiplicidad. Escindida, fracturada, remite a una red de niveles de experiencia: a una memoria constituida colectivamente por un conjunto de voces no siempre concordantes, una genealogía corporizada, que es tanto biológica como cultural. Es posible observar, por el modo en que Smith construye el personaje, que tanto en el plano consciente como en el de su inconsciencia, su identidad se juega en una serie de identificaciones diversas, fluctuantes, y en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la nacionalidad, la edad, las elecciones sexuales, la pertenencia a una comunidad lingüística y cultural. La identidad, lejos de ser monolítica o aun monolingüe, se muestra así como un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; se constituye en una vinculación con los otros, o con la otredad como instancia; y se fija en virtud de la memoria y los recuerdos en un proceso genealógico.

Por último, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional, o lingüístico, en la medida en que las palabras que la protagonista emite producen, muchas veces, situaciones indeseadas y conflictos con los demás por cuanto sus reinterpretaciones, en términos emocionales e ideológicos, escapan a sus intenciones conscientes y exponen las tensiones sociales preponderantes que las animan como un sustrato supraindividual.

El escenario de la posguerra no hace sino acentuar las discordancias; en el mismo sentido funciona la elección por parte de Smith del subgénero «novela de aprendizaje». Sus relatos, complejos, no regidos por una razón dominante ni por una moral universal-

zante, sino remitidos a la más particular de las experiencias singulares, las tribulaciones de los movimientos de una subjetividad escindida, rehúyen a una rápida clasificación de su narrativa, tanto como a una lectura tranquilizadora o normativa. Lo importante es poder nombrar y representar las áreas de tránsito que existen entre esos niveles de la experiencia; lo que cuenta es el ir, el proceso, el pasaje, reelaborando las estructuras multiestratificadas del sí mismo corporizado tanto en la identificación imaginaria de los personajes cuanto en el lenguaje que cada uno pone en acto.

Todos estos elementos han sido la causa tanto de la dificultad de los textos en prosa de Smith para ser leídos por un público extenso como de que sean profundamente apreciados por escritores, poetas y un público especializado. La autora construye, a partir de sus elecciones lingüísticas, temáticas y formales en todos sus niveles, una verdadera experiencia de lectura para que quien se interne en su obra salga transformado, poniendo en tela de juicio sus propios puntos de vista y sus modos de hablar y concebir las relaciones entre las naciones, entre los géneros, entre las personas. Desde allí convoca a una actividad del lector entendido como lector emancipado, un lector que debe marcar recorridos, tomar decisiones, porque no es llevado por una lectura ideológicamente guiada. El desconcierto que provoca no es el menor, sino tal vez el mayor y el más arriesgado y sostenido de sus méritos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, (73), 98-111.
- Bal, M. (1983). The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. *Style*, 17 (2), 234-269.
- Barker, C. y Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: Sage.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, W. (1996). Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. Hoffman, M. J. y Murphy, P. D. (Eds.). *Essentials of the Theory of Fiction* (pp. 83-99). Durham, NC: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Civello, C. (1997). *Patterns of Ambivalence. The Fiction and Poetry of Stevie Smith*. Columbia: Camdem House.
- Cohen, D. R. (2002). *Remapping the Home Front: Locating Citizenship in British Women's Great War*. Boston: Northeastern University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: du Seuil.
- Gordon, M. (1991). Preface to *Novel on YellowPaper*. En Sternlicht, S. (Ed.). *In Search of Stevie Smith*. Siracusa: Syracuse University Press. Texto original publicado en 1982.
- Huk, R. (1999). Misplacing Stevie Smith [Reseña de Civello, C. A., *Patterns of Ambiv-*

- alence: The Fiction and Poetry of Stevie Smith* y de Severin, L., *Stevie Smith's Resistant Antics*]. *Contemporary Literature*, 40 (3), 507-523. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde <http://www.jstor.org/stable/1208888>.
- Montezanti, M. (2008). Stevie Smith: una poética de la transmutación. En *Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Cultura y Literatura en Lengua Inglesa*. CD-ROM. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Nunam, D. y Choi, J. (2010). *Language and Culture: Reflective Narratives and the Emergent of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Oates, J. C. (1982, octubre 3). *A Child with a Cold Cold Eye* [Reseña de Smith, S., *Novel on Yellow Paper*]. *The New York Times*. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde <http://www.nytimes.com/1982>.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schneider, K. (1997). *Loving Arms: British Women Writing the Second World War*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Severin, L. (1997). *Stevie Smith's Resistant Antics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Smith, S. (1982). *Over the Frontier*. Nueva York: Pinnacle Books.
- Smith, S. (1994). *Novel on Yellow Paper; or, Work it out for Yourself*. Londres: Virago Press.
- Smith, S. (1999). *The Holiday*. Londres: Virago Press.
- Spalding, F. (1989). *Stevie Smith: A Biography*. Nueva York: Norton.
- Starobinski, J. (1974). *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Steirle, K. (1972). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique* (32), 422-441.
- Sternlicht, S. (Ed.). (1991). *In Search of Stevie Smith*. Siracusa: Syracuse University Press.
- Tennyson, A. (2008). Maud. *The Works of Alfred Lord Tennyson*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ, DE CÉSAR VALLEJO: UN DIÁLOGO FECUNDO ENTRE CRISTIANISMO Y MARXISMO

Claudia Teresa Pelossi*

NOTA DEL EDITOR

Este artículo ha sido presentado por la autora como trabajo de aprobación de un seminario a cargo del Dr. Enrique Foffani en la Maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata y recomendado por el docente.

Resumen: El discurso crítico vallejiano se halla, básicamente, dividido en dos posturas: entre quienes sostienen que se trata de una poesía que gravitó siempre en el cristianismo, desde el inicio al cierre del ciclo, y los que defienden la idea de que el cristianismo es abandonado, en los últimos años de sus vida, para ser sustituido por el marxismo. Una tercera línea intenta aunar a ambas y hacer de Vallejo el poeta que anticipa, en América Latina, lo que se llamó la Teología de la Liberación. Particularmente, adherimos a la última por lo cual hemos analizado algunos poemas correspondientes a *España, aparta der mí este cáliz*, para observar de qué manera el vate logra un sincretismo perfecto entre esas dos doctrinas.

Palabras Clave: Vallejo, España, Cáliz, Cristianismo, Marxismo.

Abstract: Vallejian critical speech is, basically, divided in two positions: between those who argue that it is a poetry that always gravitated in Christianity from the beginning to the end of the cycle and those who defend the idea that Christianity is left, in the last years of his life, to be replaced by Marxism. A third line attempts to combine both and do of Vallejo the poet who anticipates, in Latin America, what was called Liberation theology. Particularly we adhere to the third, so we have analyzed some poems for *España, aparta de mí este cáliz*, to observe how the poet achieves a perfect syncretism between these two doctrines.

Keywords: Vallejo, Spain, Chalice, Christianity, Marxism.

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de Textos por la Fundación LITTERAE. Docente e investigadora de la USAL. Correo electrónico: claudia.pelossi@gmail.com.
Fecha de recepción: 09-10-2014. Fecha de aceptación: 11-11-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 63-78.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Sabemos que el escritor peruano César Vallejo viajó a España, por primera vez, en 1925, por una beca, que había obtenido durante su estadía en la capital francesa, destinada a estudiantes latinoamericanos que deseaban seguir una carrera en aquel país, pero se vio obligado a renunciar a ella en 1927. No obstante, su verdadero contacto con la madre patria se inició a fines de 1930, cuando, expulsado de Francia por razones políticas, debió fijar su residencia en Madrid. Si se le da más importancia a este viaje es por considerar el contexto ideológico de la vida del poeta en ese momento y la repercusión que tuvo en él la experiencia política de la cual fue testigo. El poeta peruano estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista conformada para derrocar a la Monarquía y presencié el triunfo republicano en las elecciones del 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida por los españoles en los días que siguieron a la victoria electoral, víspera de la nueva República. Identificado desde el principio con la nueva causa, justo es pensar que, ante tan agitados e importantes sucesos, Vallejo no permaneció inactivo. Regresó a Francia y, al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, de inmediato ayudó a organizar comités de defensa de la República, puso oído atento a las noticias provenientes de España y escribió varios artículos a favor de las ideas defendidas por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año, viajó por pocos días a Barcelona y Madrid y, ante la realidad que allí se mostraba, sintió en carne propia la tragedia de la lucha. Su último viaje fue en julio de 1937, como delegado, al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual recorrió Madrid y Valencia en compañía de otros escritores.

Fruto de las reflexiones, impresiones y sentimientos que el poeta experimentó a causa de los sucesos bélicos de la guerra civil española es el libro *España, aparta de mí este cáliz*, poemario de quince composiciones, la última de las cuales aporta el título al todo. Se trata de versos dotados de una fuerte carga de angustia y dolor, escritos en apenas tres meses, a finales de 1937 y comienzos de 1938, y publicados póstumamente, en 1939, gracias al empeño de su viuda Georgette Vallejo.

Si bien el poeta va fijando a lo largo de esta obra la geografía y los desplazamientos correspondientes a los acontecimientos bélicos y alude a personajes reales, el valor de esta obra no radica en sus aspectos documentales, sino en la calidad estética de sus versos y, fundamentalmente, en los alcances universales que le permite traspasar las barreras de un hecho histórico concreto para elevarse a las alturas de un drama de la humanidad toda, de la sociedad humana en su conjunto, que busca anhelante un mundo en el que se pueda vivir con dignidad y justicia:

Si [...] el libro se salva de lo que hubiera podido ser su limitada referencia a una experiencia histórica determinada, es por constituir precisamente el máximo logro vallejiano de comunicación entre su yo poético y el posible lector. Un equilibrio expresivo que, colocándose en el fondo mismo del

dolor humano, se pone a la altura de las mejores obras de la lírica hispánica (Noriega, 1985, 346).

Como en el *Guernica* de Picasso, se recortan fragmentos de vida y de muerte, gritos aislados de dolor y de angustia, pérdidas irreversibles, frustraciones y desencantos, que hacen de la experiencia personal, signada por la debacle, una metáfora de la lucha del hombre por encontrar su destino individual y social, en un ámbito hostil y sangriento.

La voz del yo lírico, teñida de angustia y desesperación, se alza, entonces, a la altura de un yo social para predicar la salvación de la humanidad a través de una ideología política amenazada por las fuerzas del enemigo fascista. Estos poemas expresan la esperanza de que un día los republicanos ganarían la guerra para poder construir una sociedad marxista, basada en los principios de igualdad, amor y caridad. Si bien la realidad no permitió que su sueño republicano se concretara, se puede considerar esta obra como ejemplo de una plasmación de dicha sociedad utópica.

Aunque poseedor de ideas marxistas y simpatizante de la República, como ya expresamos, Vallejo no manifiesta, en *España, aparta de mí este cáliz*, ni ira, ni acusación, ni proselitismo político (a diferencia del Neruda de *España en el corazón*), lo que convierte su obra en verdadero testimonio de identificación con el sufrimiento de un pueblo. Para Noriega (1988), si *España, aparta de mí este cáliz* se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser un discurso poético dirigido directamente al hombre, sin que medien diferencias de ningún tipo. Lo que agoniza en España va más allá de las bombas y las granadas: la naturaleza misma del individuo. Pedro Rojas —guerrillero antifranquista a quien se dedica el poema homónimo— ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez. Pero antes que nada es Pedro un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad matando al mismo tiempo a Pedro y al hombre:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
 “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
 de Miranda de Ebro, padre y hombre,
 padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes («III», Vallejo, 1985, p. 350).

Vallejo, con su viaje a Europa y, sobre todo, después de su visita a la Unión Soviética, experimentó una metamorfosis ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo; pero el comunismo vallejianco consistía en un amor fraternal con el que se redimirían los pesares del hombre y le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra.

Stephen Hart señala que una de las grandes diferencias que caracteriza a Vallejo de otros escritores contemporáneos que han escrito sobre la guerra civil española, como Rafael Alberti, Pablo Neruda o Miguel Hernández, es el factor religioso. Si consideramos las

raíces ateístas del comunismo, por un lado, y la bendición del Papa a favor de las fuerzas nacionales a consecuencia del alzamiento militar el 18 de julio de 1936, por otro, no es extraño que la mayor parte de la poesía escrita en el bando republicano de la Guerra Civil fuese anticlerical e incluso, muchas veces, anticristiana. Sin embargo, Vallejo hace todo lo contrario. Contra la corriente del ambiente ideológico de antirreligiosidad del bando republicano, Vallejo escribe en *España, aparta de mí este cáliz*, unos poemas en que se parafrasea la Biblia y los cuales expresan una esperanza del hombre que tiene algunas conexiones muy claras con la fe cristiana (Hart, 1987, p. 18).

Cabe aclarar que el papel desempeñado por la religión católica en la poesía de Vallejo ha sido objeto de innumerables controversias. Por un lado, hay críticos que hacen énfasis en el sentido cristiano de la obra vallejana (J. Larrea, C. Vitier, E. Chirino Sotos); por otro lado, están los críticos (X. Abril, J. Higgins, N. Solomon) que consideran que Vallejo nunca fue católico en sentido ortodoxo. Solomon, por ejemplo, afirma que las alegorías y símbolos extraídos de la tradición cristiana que aparecen en los poemas vallejanos son comunes en la poesía de otros poetas latinoamericanos de su generación, «sin que por eso correspondan a una visión cristiana» (Solomon citado en Ortega, 1974, pp. 301-302).

Lo cierto es que Vallejo poseía un buen conocimiento de la doctrina católica. Habiendo pasado la niñez en un ambiente católicamente ortodoxo, como lo era su pueblo Santiago de Chuco, es verosímil que el contacto aural que tuvo con la Biblia fuera significativo. Asturrizaga, biógrafo de Vallejo de los primeros años, afirma que el medio ambiente durante la niñez fue un factor decisivo. Expresa que un contexto densamente religioso lo envuelve y los conceptos cristianos van fraguándose en el espíritu del niño.

Las lecturas místicas (en la casa existía una rica biblioteca religiosa que fuera de los abuelos), el fervor de los rezos diarios van gestando en el niño shulca de la familia un mundo metafísico que habría de volcarse más tarde, ya hombre, en una gama de aspectos diversos en su vida y en su obra poética (Asturrizaga *apud* Hart, 1987, p. 14).

Es claro, entonces, que la Iglesia produjo una gran impresión a Vallejo durante su niñez.

Lo interesante consiste en el sincretismo que realiza el poeta peruano —no solo en *España aparta de mí este cáliz*— entre marxismo y cristianismo. El escritor logra captar aspectos esenciales comunes de estas dos doctrinas: la necesidad de construir un mundo nuevo, basado en la igualdad entre los hombres, la solidaridad y el amor fraterno. Obviamente, plantea tanto un cristianismo como un marxismo poco ortodoxos o dogmáticos; el nuevo Paraíso es absolutamente terrenal, sin las connotaciones trascendentales, propias de la religiosidad cristiana. Al respecto, Ortega afirma lo siguiente:

Vallejo era miembro del Partido Comunista Español desde 1931 y se consideraba a sí mismo un marxista cabal, aunque en verdad fue uno muy peculiar.

Si bien su opción política es el producto de un largo proceso de elaboración crítica, [...] también es cierto que su marxismo, que no se puede poner en duda, estaba entrecruzado sin conflicto con una formación peruana, de estirpe hispánico tradicional y de valores y jerarquizaciones quasi rurales, de intensa hibridez cultural.

Muchas veces es posible demostrar que su lenguaje cristiano es más bien de estirpe católica popular, un proceso ideoaectivo muy poco normativo. Hay que recordar que en plena fe marxista le encarga a un hermano suyo que vive en el Perú una misa en la iglesia de su pueblo por su salud. Y también que en su lecho de muerte dicta a su viuda una frase famosa diciendo que más allá de la vida y la muerte, tiene un testigo defensor: Dios. Y esto no es necesariamente contradictorio, forma parte de una práctica cultural hispanoamericana que traza entrecruzamientos felices y que está hecha de la heterodoxia de los discursos y de una fecunda hibridez. Así, el poeta va más allá de los códigos y las normas establecidos [...] y no tiene que responder ante ningún tribunal de la ortodoxia ideológica o de cualquier otra clase (s. /d. pp. 14-15).

En este trabajo nos ocuparemos de rastrear y analizar las imágenes cristianas en diálogo con implicancias marxistas en algunos poemas de *España, aparta de mí este cáliz*.

Es en «Masa» donde encontramos uno de los mejores ejemplos del uso que hace Vallejo de las fuentes cristianas. Alberto Escobar (1973) expresa que en la mayor parte de los textos que leemos en *España, aparta de mí este cáliz* mantiene un vínculo muy directo con acontecimientos fechables en el proceso de la Guerra Civil, por lo que no resulta difícil establecer una suerte de contrapunto entre los versos y la historia social y política de esos años de la guerra: seguir el itinerario de las tropas, identificar campos de batalla, nombres de milicianos. Con «Masa» —expresa Escobar— nos hallamos ante un poema diferente del resto. En primer término, la gran nota diferencial se observa cuando indagamos por el plano de la realidad, en el que se desenvuelve el relato poetizado, ya que el poema se desarrolla en un eje totalmente simbólico-imaginario, por lo cual se torna impertinente o irrelevante tratar de distinguir una coyuntura histórica. El contexto extraliterario no es que no exista, pero opera apenas como un marco sociocultural inspirador. Es que el plano de la realidad ha sido concebido con un grado más alto de abstracción, que no reniega del contexto histórico, pero que no se vincula ni remite a una experiencia específica. Además, supone que se conceda alguna atención al método expositivo que, en este poema, apela a una modalidad definitivamente impersonal, quebrando así la línea dominante del testimonio inmediato y en primera persona, que hasta ahora era habitual, a través del que conocíamos la versión de la epopeya de los milicianos (Escobar, 1973). El texto se compone de cinco pequeñas estrofas que se encadenan mediante el empeño de desafiar a la muerte, ya que un miliciano republicano ha caído en la batalla, y el motivo

del *ritornello*. La escena final está basada en el pasaje del Nuevo Testamento que narra la resurrección de Lázaro por Jesús (Jn. 11, 38-46, El libro del Pueblo de Dios, 1990). Sin embargo, quien realiza el milagro no es Cristo, sino la humanidad en su conjunto, en su deseo de amor al prójimo. En el primer verso, se acerca un hombre que le ruega: «No mueras; te amo tanto». En las estrofas siguientes, el número de personas que se acercan y lo incitan a tornar a la vida se multiplica en progresión geométrica: dos, veinte, cien, mil, quinientos mil, millones, hasta llegar a «todos los hombres de la tierra». Pero, al final de cada ruego, aparece el *ritornello* «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo». El coordinante adversativo «pero» expresa la oposición y la inutilidad del ruego de tornar a la vida; solamente la unión de todos los seres humanos hará posible vencer la ineluctabilidad de la muerte. Por otra parte, el final se va preparando a través de la perífrasis verbal durativa «siguió muriendo», que indica el avance aparentemente irreversible de un proceso que aún no ha culminado y que, por tal motivo, siembra cierta semilla de esperanza, ya que la muerte no se ha instalado totalmente.

Stephen Hart plantea que la imagen de la supervivencia que Vallejo expresa en este poema enlaza la inmortalidad no con el individuo, sino «con la corriente inextinguible de la vida del pueblo» (Hart, 1987, p. 19). Vallejo, además de tomar del cristianismo la idea de supervivencia después de la muerte, añade la idea de la identidad colectiva, que no es privativa forzosamente del cristianismo. Es evidente que la integración colectiva está tomada del marxismo. Marx, en efecto, había afirmado que, «empíricamente, el comunismo es solamente posible siendo el acto de los pueblos dominantes todos a la vez y simultáneamente» (citado por Hart, 1987, p. 20), y «Masa» podría ser interpretado igualmente como la dramatización de tal momento histórico. Hart, teniendo en cuenta que Marx rechazó la religión, definiéndola como «opio del pueblo», juzga paradójico que Vallejo quisiera armonizar de esta manera el cristianismo y el comunismo (Hart, 1987, p. 20). Y llega a la conclusión de que, a raíz de esta síntesis, la visión expresada por Vallejo en su poema «EAM» no es ortodoxa desde el punto de vista marxista. Hart remarca la imposibilidad de separar el contexto político del religioso, ambos se entremezclan para operar un sincretismo original, tanto desde el punto de vista cristiano como marxista.

A Escobar (1973), en relación con los elementos cristianos de este poema, le interesa hacer hincapié en la ausencia de carácter sagrado o mágico, por lo cual el elemento marxista quedaría en un plano superior al cristiano. Plantea el tópico de la resurrección como un rasgo superficial que se transforma en la dinámica del poema en un postulado de índole moral. Para Escobar, la finalidad última y el origen primero de «Masa» poco tiene que ver con el sustrato religioso y sí con un postulado ético, que sirve de base a una interpretación política. Para reforzar su tesis, afirma que ninguno de los personajes que intervienen en la trama poética posee carácter divino, se trata de un hombre muerto y de otros que se empecinan en que aquel vuelva a la vida. Repara también en que el cadáver no se halla en ese estado por una enfermedad, sino por acción de la batalla, ha muerto

como combatiente en cumplimiento de su deber de miliciano. Hasta ese momento había formado parte de su grupo de camaradas, su foco de identidad. La partida abrupta, sin un adiós, induce a la declaración de sus congéneres: «¡No mueras, te amo tanto!», «¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!», «Tanto amor y no poder nada contra la muerte», «¡Quédate, hermano!». Pero después de la resurrección y de acontecer el reencuentro, este exalta el sentido del abrazo al primer hombre e insinúa la partida inmediata, hechos que reintroducen al excadáver en la llamada mecánica social.

Escobar deslinda qué rol corresponde a la masa y cuál al combatiente muerto, es decir, qué funciones le corresponden a la humanidad y cuáles a la persona individual. La masa es la actora del prodigio; lo que, en otro nivel significativo, supone que es el factor agente en la dialéctica de la historia; la persona, el hombre, es el símbolo de la relación unificadora con la masa, y el testimonio de la transformación cualitativa que ocurre en virtud del contraste entre persona individual y género humano. En consecuencia, la vida de un hombre está profundamente imbricada con el vivir de la totalidad de los hombres, más allá de credos, razas o nacionalidades. Es por ello que, en esta versión marxista que sustituye a la lucha de clases una vez creada la nueva sociedad, la libertad no es tal sino cuando rige para todos y en todo el universo. Entonces, la biografía de un hombre o la historia de un pueblo (España u otro) no son sino aspectos de la verdadera historia humana.

Para Escobar (1973), «Masa» se articula como una fábula de inequívoco sentido moral, pero que, al concebir las bases de una distinta comunidad interpersonal, eminentemente libre y solidaria, penetra en la dimensión mítica a la manera de una moderna cosmogonía. «Masa», por otra parte, condensa el sentimiento dialéctico de la historia social, como un constante curso humanista que avanza de lo concreto a lo abstracto, para tornar a lo concreto del hombre y continuar la serie de sucesivos conflictos que resuelven las oposiciones recogidas en el inventario de las poéticas vallejanas (dolor-alegría; justicia-injusticia; hombre esclavo-hombre libre; solidaridad-egoísmo; vida-muerte).

Teobaldo Noriega encuentra en Vallejo y, particularmente en este poema, en relación con la dupla cristianismo-marxismo:

...un comunismo que puede entenderse como cierta forma de cristianismo práctico, o la tarea del Buen Samaritano: una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente representada en cada hombre que lucha. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el hablante lírico en el poema «Masa»:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: 'No mueras, ¡te amo tanto!'

Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorporóse lentamente,
 abrazó al primer hombre, echóse a andar...

Que un hombre se identifique con otro hombre no basta, es necesario todos los seres humanos levanten sus sentimientos y sus fuerzas para que el milagro de la redención universal se realice (Noriega, 1988, p. 347).

La idea del redentor como unidad combatiente representada en cada hombre que lucha, aparece claramente en el poema viii, dedicado a Ramón Collar, un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. Este poema se articula como una carta escrita por un ser querido al campesino devenido soldado en el frente de Madrid. Aparecen varias alusiones a la misión salvífica, que lo emparenta con Cristo. En primer término, se lo presenta como «hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre» (v. 9); esta última constituye una expresión muy utilizada para referirse en los Evangelios a Jesús de Nazareth. Observamos, por otro lado, la presencia del número siete, recurrente en la obra de Vallejo: «en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en / Madrid...» (vv. 4-5) Siete es un número que en lenguaje bíblico es símbolo de plenitud o totalidad. Las siete espadas se vinculan con los dolores de la Virgen María, que se meditan en el rezo del rosario. Estos siete dolores están en relación con Jesús, porque el sufrimiento de María proviene de su total comunión con el Redentor. Es por esta unión que los sufrimientos de Cristo son los de Su Madre, y los de María, son los del Corazón de Cristo. Hay en ellos una perfecta reciprocidad en el amor y en el dolor. Y se han representado esos siete dolores¹ con siete espadas que traspasan el corazón de la Virgen. De manera simbólica, esas espadas traspasan el corazón del guerrero, cuyo dolor se halla en plena comunión con el de sus hermanos. Otra imagen clave aparece en esta estrofa:

¡Te diré que han comido aquí tu carne,
 Sin saberlo,
 Tu pecho, sin saberlo,
 Tu pie;
 Pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!
 («VIII», Vallejo, 1986 [vv. 27-28], p. 421).

1 Los siete dolores son: 1. la profecía de Simeón; 2. la huida a Egipto; 3. la pérdida de Jesús Niño en Jerusalén; 4. el encuentro con Jesús camino del calvario; 5. la muerte de Cristo en la Cruz; 6. cuando bajan a Jesús de la Cruz y le colocan en sus brazos el cuerpo muerto de su Hijo; 7. cuando seputan a Jesús.

Aquí aparece el dogma de la transubstanciación. Para el catolicismo (Jn 6, 1-58) Jesucristo se encuentra corporalmente presente en el pan y el vino. El Evangelio dice: «Mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida». La Iglesia habla de «re-actualización» del sacrificio de Cristo en la cruz y de «perpetuación», ya que en la Última Cena, la noche en que lo traicionaban, Cristo instituyó el sacrificio eucarístico de su Cuerpo y Sangre, con el cual iba a perpetuar por los siglos el sacrificio de la cruz. De este modo, a través de la misa, continúa ofreciéndose al Padre como un sacrificio vivo. Y esto lo hace de una manera que la Iglesia específicamente denomina «incruenta».

En el poema de Vallejo, es Ramón Collar, el campesino-soldado, el nuevo redentor, que ofrece su carne en la batalla para salvar a los hombres, de ahí la frase «han comido aquí tu carne». Y aquí se trata de la perpetuación incruenta del sacrificio consumado en el campo de batalla, el nuevo Gólgota, no solo de Ramón Collar, sino de todos aquellos traspasados fraternalmente por las siete espadas. Su recuerdo se mantendrá por siempre como paradigma de entrega al prójimo.

«Pero cavilan todos en tus pasos de polvo» (v. 32): solo el pensamiento, el cavilar de los seres queridos que se quedaron restituye a Ramón al ambiente casero, al momento de revivir la última imagen de Collar, cuando marchaba al frente. Esa marcha semeja un vía crucis, en el que Ramón se inmolará para salvar a los hombres y cuyos pasos serán seguidos por muchos otros: «Si alguno comiere de este pan, vivirá para siempre; y el pan que yo daré es mi carne, la cual yo daré por la vida del mundo» (Jn 6, 51-53). El sacrificio salvífico de Ramón, como el de Cristo, perdurará por siempre en los seres humanos y será una y otra vez evocado por sus seguidores.

Para concluir con este poema, tornemos a la imagen de «Hijo de hombre». En el Antiguo Testamento, en el libro de Daniel, hace una aparición significativa, con valor profético:

Seguí mirando y en la visión nocturna vi venir en las nubes del cielo como un hijo de hombre, que se acercó al anciano y se presentó ante él. Le dieron poder real y dominio: todos los pueblos, naciones y lenguas lo respetarán. Su dominio es eterno y no pasa, su reino no tendrá fin (Dn 7, 11-14).

He aquí una lectura religioso-política. En este fragmento bíblico, encontramos la profecía del Hijo del hombre y su apoteosis: el profeta lo ve llegar en una nube y recibir el poder divino y el respeto de todos los pueblos. Vallejo invierte esta imagen en un sentido doble: por un lado, observamos a Ramón Collar —nuevo Hijo de hombre— en su partida y no en su esperanzada venida victoriosa, puesto que aún falta luchar y vencer; por otro, lo observamos rodeado de polvo, imagen que se asimila a la de la nube; pero este polvo proviene de la tierra, es humilde y material y no celestial² como la nube, con

2 En el próximo poema analizaremos a fondo el simbolismo del sema «polvo».

lo cual se opera un descenso de lo alto a lo bajo. Sin embargo, como en el pasaje bíblico, se profetiza con su futura inmolación, su apoteosis y el triunfo de la utopía marxista.

La visión simbólico-religiosa vallejana, enlazada con lo político, alcanza su momento culminante en el poema «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»³, donde el lector descubre un tono de oración sagrada. El hablante, oficiante religioso, se inclina ante el altar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nuevamente, un elemento de fuerte connotación judeocristiana surge en el poema: la imagen del polvo —mencionado en el poema anterior—, y a este se dirige el ofrecimiento:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
Padre polvo que asciendes del alma
(«Redoble fúnebre de los escombros de Durango», Vallejo, 1986 [vv.1-3],
p. 427).

Para Chevalier, el polvo es símbolo de la fuerza creadora y se compara a la simiente. No solo se dice, en el Génesis, que el hombre está formado del polvo del suelo, sino que su posteridad se compara al polvo: «Tu descendencia se hará numerosa como el polvo del suelo, te desbordarás en el Occidente y en el Oriente, en el Septentrión y en el Mediodía, y todas las naciones del mundo serán bendecidas en ti y en tu descendencia» (Gn 28, 14). Pero también el polvo puede tener significado de muerte. Los hebreos se ponían polvo sobre la cabeza en señal de duelo (Chevalier, 1986, p. 423). Con estas dos ideas aparece «polvo» en este poema: muerte y resurrección; es necesario el sacrificio de los milicianos para que renazca un mundo nuevo de amor y justicia, así como fue necesaria la muerte y resurrección de Cristo.

Noriega comenta que, dentro de la conciencia cristiana, Dios creó al hombre del barro y a la primera mujer la formó de una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera creatura, y por lo mismo, adquiere significado trascendental en relación con su naturaleza. Cuando, puestos en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó a Adán: «Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás» (Gn 3: 17-19). De este castigo se resintió Vallejo

3 Se conoce como bombardeo de Durango al ataque aéreo realizado por la Aviación Legionaria italiana el 31 de marzo de 1937 sobre la villa vizcaína de Durango, en el País Vasco, España. Esta acción bélica se encuadró dentro de la ofensiva del Frente Norte que realizaron las tropas denominadas «nacionales» en la primavera de ese año bajo las órdenes del general Emilio Mola. La villa fue bombardeada y ametrallada, convirtiéndose así en el primer bombardeo civil de la historia, en el que perecieron 336 personas. Poco después, el 26 de abril, se produjo una acción similar en la villa de Guernica, hecho que inspiró a Pablo Picasso su obra *Guernica*, en la que denuncia la barbarie de la guerra.

y pensó que ese polvo al que estaba condenado era precisamente la salvación: la mejor jugada del hombre al juicio divino (Noriega, 1988, p. 332).

Por otro lado, se observa claramente que este poema parodia el Padrenuestro. Varios versos mantienen exactamente la estructura sintáctica del vocativo que inicia esa oración («Padre nuestro que estás en los cielos»), y hasta en uno se ha sustituido solamente una palabra: «padre polvo que estás en los cielos». Y la reiteración de «Padre polvo», invocado al principio del primer y del tercer verso de cada estrofa, junto con la de «Dios te salve», también en posición anafórica, en los segundos versos, produce un ritmo apretado de retornos seguros como en las letanías.

Jorge Guzmán (2000) explica que interviene como hipograma manifiesto el Ave María, de donde proviene la frase «Dios te salve», pero en el caso de Vallejo, la salutación adquiere un valor de saludo contemporáneo al resemantizar «salve» como «proteja». Aclara que «polvo» pertenece al intertexto cristiano general, donde se lo halla metaforizando la mismísima esencia humana, en la frase «polvo eres y en polvo te convertirás». Guzmán observa que el poema consiste en la inversión de todos los componentes culturales de «polvo» leído en el código «catolicismo». La matriz genera así dos textos, el de *España, aparta de mí este cáliz* y otro, ausente, que es el del cristianismo negado. En el poema de Vallejo, «polvo» es metonimia por «hombre».

Ya en el primer verso, «Padre polvo que asciendes de España», se manifiesta el juego semiótico que origina el poema entero. Primero, «Padre polvo» ocupa el lugar que ocupaba «Padre nuestro» en el intertexto, es decir, el lugar de Dios. Por otra parte, «España» es el escenario donde ocurren las «pasiones» de los «milicianos», la sede de la nueva «redención». Todo ello sobredetermina al verbo «subes», que a nivel mimético, refiere al acontecimiento real de que el polvo de los derrumbes se eleva de una ciudad arrasada (Durango). Pero en cuanto a la significación del poema, se relaciona otra vez con la estructura polar valorativa arriba / abajo. «España» es el escenario de la literal «pasión» de los milicianos, por lo cual «polvo» se dignifica en ella y «sube». Explica Guzmán que desde aquí resulta perfectamente legible el verso tercero, semánticamente tan irregular: «Padre polvo que asciendes del alma». Ahora «asciendes», proveniente de la misma oposición valorativa que «subes», la invierte. Aquí, el punto bajo es «alma», y en cambio, «polvo», que habitualmente está afectado de inferioridad, resulta afectado por su capacidad de ascender, de levantarse desde la posición inferior de «alma». Adicionalmente, la composición poética invierte aquí también el texto del Génesis, según el cual, Dios sopló sobre el barro (polvo + agua) humano para infundirle un alma, elevándolo con eso.

Los diez deseos en que consiste la salutación al «polvo» constituyen el poema a partir de la lectura que de esa palabra puede hacerse en el código «catolicismo». Sigue entendiéndose como metonimia de «hombre», pero con sus marcas invertidas. «Polvo» es Dios («estás en los cielos»), es humildemente material («biznieto del humo»), ha sido indebidamente relacionado con lo extraterrestre («Dios te devuelva a la tierra»),

aún no ha alcanzado la plena humanidad («te dé forma de hombre», lo que de nuevo genera el texto religioso, ahora el del Génesis, pero invirtiendo su marca: no bastó la Creación, aún no tiene el barro humano «forma de hombre»), debe permanecer vinculado al hombre más humilde («sandalia del paria», «jamás te desate»), ha de estar rodeado de lo más alto («te ciña de dioses»), está en riesgo («te salve del mal para siempre»), está sujeto al error y a la caída («te guíe y te dé alas»). Todo el poema consiste en marcar a «polvo» positivamente, y en extender esa posibilidad incluso a las palabras que, en el texto cristiano, se asociaba a mal o, por lo menos, a inferioridad. Pero al perder la bajeza que tenían en el otro texto, no han adquirido, por eso, nada de metafísico o trascendente o de esencial. Tampoco postulan una situación trasmudada en que el bien esté asegurado esencialmente y para siempre. Humanidad, en su sentido más humildemente material, pero también respetado, es el componente dominante del código que hace legible al poema.

Para Guzmán, este poema, y todo *España, aparta de mí este cáliz*, se manifiesta como un poemario que ha sido generado por conversión de elementos del texto cristiano en general, y especialmente del texto «redención cristiana» a partir de la matriz «nueva redención», que corresponde a la salvación humana a partir de la ideología marxista (2000, pp. 200-201).

Por su parte, Hart también advierte, en «Himno a los voluntarios de la república», poema que sirve de prólogo a todo el libro, una inversión, una visión del mundo al revés, tópico muy común de la poesía vallejiana:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entretejiéndose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!
(Vallejo, «Himno a los voluntarios de la república», 1986 [vv. 100-114], p. 404).

La visión del mundo al revés se ve reflejada en los tres primeros versos de la composición. Vamos para arriba para llegar al cuerpo y por abajo para llegar al alma. Esta evocación de un mundo al revés sirve, en efecto, de prólogo a la descripción de un mundo perfecto. Los tres siguientes versos están basados en las profecías de Isaías, y particularmente Isaías 35, 5-6: «Entonces se abrirán los ojos de los ciegos y los oídos de los sordos se abrirán, el cojo saltará como ciervo y la lengua del mundo gritará de gozo». Como el profeta bíblico, Vallejo profetiza la venida de una nueva época para la humanidad. Igualmente, la exclamación «¡Sólo la muerte morirá!» recuerda al profeta bíblico, quien predijo que Yavhé «destruirá la muerte para siempre» (Is 25,8). No hay fuente exacta para las imágenes empleadas por Vallejo, relacionadas con la hormiga y el elefante, pero recuerdan otra vez las profecías de Isaías en las cuales se refiere a una época de bienaventuranza en el mundo de los animales (Isaías 11, 6). Los últimos cuatro versos del pasaje no tienen nada particularmente bíblico, puesto que se refieren principalmente a la salud puramente física del hombre. El detalle «volverán / los niños abortados a nacer perfectos, espaciales» tiene seguramente una dimensión personal, puesto que alude a los abortos de la mujer de Vallejo ocurridos durante los años 30, los cuales le habían producido mucha angustia al poeta.

Un aspecto de este nuevo mundo profetizado por Vallejo, que da a entender que se trata también de una sociedad socialista, lo tenemos en el verso «trabajarán todos los hombres». En estos versos Vallejo armoniza los niveles personal, político y religioso, para crear un nuevo todo homogéneo. Este sincretismo se ve muy claramente en los versos en que Vallejo se dirige a los milicianos:

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
Perdónanos, hermano, nuestras deudas!
(«Himno a los voluntarios de la república», Vallejo, 1986 [vv. 115-117],
p. 404).

El contexto cristiano (estas palabras están basadas en el Padrenuestro) está vinculado con el contexto marxista de devoción por el obrero y de lucha por la igualdad política y social (Hart, 1987, p. 21).

No podemos dejar de lado la metáfora final, que da el título a toda la obra: «España, aparta de mí este cáliz». La prevención a España, planteada en el poema «xiv», aparece justificada en la última composición por el presentimiento de que España puede perecer, en cuyo caso la única salvación posible está en los niños —la semilla del futuro—, a quienes el poeta confía esa sagrada misión.

Nuevamente, Vallejo echa mano, en el título del poema y de la obra, de un intertexto bíblico, las palabras de la oración de Cristo en el Huerto de los Olivos: «Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz». Guzmán afirma que lo primero que llama la atención en el poema «xv» es que, si bien el intertexto cristiano aparece ya en el mismo título y cita

expresamente la oración mencionada, al mismo tiempo, parece que el mismo hablante tomara el papel de Cristo, aunque cambiando el texto cristiano. En los Evangelios, la oración está dirigida al Padre. Padre es quien todo lo puede, incluso cambiar lo que estaba preordenado desde el principio de los tiempos y, con mayor razón, aquello en que descansaba la comprensión de la estructura de la historia del pueblo judío: la venida del Mesías. Jesús, como Dios hijo, está en posición subordinada frente a Dios Padre, bajo cuya autoridad se encuentra todo. En la desesperada oración de Jesús en el Huerto de los Olivos, esta omnipotencia divina es una presuposición necesaria. En este sentido, la palabra «padre» se ha sometido a conversión en el poema «XIII». En los anteriores se habían convertido muchos elementos del intertexto cristiano, pero nunca la palabra «Padre». Solo hacia el final del poemario, en el «XIII», la conversión de «padre» comienza a irrumpir y cambia el sentido de los doce primeros poemas, que hasta ese momento parecían convertir todos los componentes de los textos de la Pasión cristiana y del Apocalipsis, menos esa palabra, probablemente porque la conversión seguía parcialmente el texto marxista, y en ese texto el agente de los cambios sociales es la clase obrera que absurdamente tenía género masculino en el código común. A nadie se le ocurría, por ejemplo, al pensar en el marxismo, que la dictadura del proletariado pudiera ser una dictadura de las mujeres. Vimos que «polvo» es metonimia por «hombre» en el poema «XIII». Pero en el último poema queda evidente algo importante: al efectuar los cambios del Padrenuestro y del Ave María que originaron el poema del «polvo», esta palabra queda en asociación con «padre». Por esa asociación, invierte enteramente el valor de la frase «padre celestial», tan frecuente en el texto cristiano, y la hace «padre polvo», lo que le agrega materialidad y humildad.

Si se mira esa conversión desde el último poema, ella se ve como el principio de una mucho más grave alteración del semema «padre», que culmina, precisamente, en este último texto del poemario y nos conduce a la matriz «nueva redención». Tal hipograma está presente ya desde el título del poema «xv», en la forma de un reemplazo: en el lugar en que la oración ponía «padre», el título pone «España». Esta alteración es, pues, una cabal conversión que afecta directamente a este poema, pero indirecta y retrospectivamente, a los catorce que lo preceden. El cambio es de tal importancia para el contenido del poemario, que el autor decidió darle ese título a toda la colección, ya que terminó sacando su sentido definitivo del poema «xv». El lector que ya sabía desde el principio que el conjunto tenía ese título, recién al final viene a enterarse de que el origen de esa nominación se halla en una inversión textual que solo se cumple al cerrarse la serie de poemas. Y esa inversión es decisiva. Desde el final, los doce primeros poemas se afectan de una negativización que ciertamente no quita sus positivities al miliciano, pero que introduce un componente de necesario fracaso en una redención cuyo actante central es masculino. Guzmán plantea que esta frase se presenta como un anuncio de una serie de transformaciones del texto cristiano, que son de tal importancia que cambian el sentido que hasta el poema «XII» tenía el conjunto. El crítico habla de tres «enormidades»

—así llama a estos cambios—. La primera es esta conversión de «Padre» en «España». Lo que uno naturalmente lee cuando recién se topa con el título del conjunto es que el «evangelista» de los primeros poemas ha tomado la posición de Cristo en el Huerto de los Olivos. Pero ahora, al final, la función del título es una instrucción de lectura que dice algo mucho más importante: que «Padre» se ha convertido aquí en «España». La segunda enormidad es que, además, «España» ha tomado componentes semánticos directamente femeninos: «está la madre España con su vientre a cuestras» (vv. 10-11). La frase «madre España» proviene de las pronunciadas cada 12 de octubre, pero aquí España se convierte en un ser femenino pleno, con un vientre. La tercera enormidad es que «España» ha tomado en el poema también el lugar del crucificado: «está madre y maestra / cruz y madera». Este triple cambio produce una alteración textual de gran envergadura, pero no se trata de invertir una serie de palabras relacionadas con el texto cristiano de la Redención. Lo que se ha alterado fundamentalmente es una presuposición básica que sirvió de fundamento a la historia de nuestra civilización durante 25 siglos: que el elemento humano masculino es el que opera la redención de los hombres. Para Guzmán, esta última transformación hay que interpretarla como la culminación de un proceso de desarrollo en que muchos de los temas vallejanos llegaron a su plenitud. Dos de ellos son «mujer» y «madre». Lo insólito en este poema es que «mujer» y «madre» generan en esta poesía los predicados de «liberadora», «capaz de eliminar el mal de la realidad», «ordenadora». En efecto, lo común en los discursos que atribuyen beneficencia a la mujer es que ella, por su belleza, por su abnegación, por su bondad femenina, por su sublimidad materna, motive al varón, lo ponga en movimiento hacia el bien o la libertad; es decir, que actúe como catalítico de la decisión y la acción de los varones, que son los verdaderos agentes del cambio. «Madre» conserva las positividades que tenía en el código familiar tradicional, que aparecen en anteriores poemas vallejanos (hacen pan, presiden amorosamente los juegos pobres infantiles, cuidan enfermos, lavan ropas, sirven comidas...), pero se le agregan otras que antes fueron precisamente la sede propia de lo paternal y varonil (2000). Y en los últimos versos, como un gran presentimiento, el poeta invoca a los niños del mundo a salir a buscarla si la madre España cae. Son las nuevas generaciones las que poseerán el deber de restituir ese principio femenino, en cuyo vientre anida la semilla de un nuevo mundo y de una nueva redención.

CONCLUSIÓN

El discurso crítico vallejiano se halla, básicamente, dividido en dos posturas: entre quienes sostienen que se trata de una poesía que gravitó siempre en el cristianismo desde el inicio al cierre del ciclo y los que defienden la idea de que el cristianismo es abandonado, en los últimos años de sus vida, para ser sustituido por el marxismo. Una tercera línea crítica intenta aunar a ambas y hacer de Vallejo el poeta que anticipa, en América Latina, lo que se llamó Teología de la Liberación, rechazada por la Iglesia por sus orígenes marxistas.

Particularmente adherimos a la tercera, por lo cual hemos analizado algunos poemas correspondientes a *España, aparta de mí este cáliz*, para observar de qué manera el vate logra un sincretismo perfecto entre esas dos doctrinas aparentemente inconciliables.

Podemos aseverar que Vallejo, educado en la fe cristiana y convertido en su adultez al comunismo, nunca deja de lado aquellas enseñanzas; y las imágenes religiosas, profundamente ancladas en su memoria, se resemantizan en el poemario en clave marxista, utopía defendida en cuerpo y alma por los milicianos republicanos en la guerra civil española, a la que Vallejo adhiere con todo su ser.

Si bien Vallejo emplea imágenes cristianas para reforzar su cosmovisión marxista, a través de un uso subversivo, consideramos que no se trata de un empleo meramente pragmático o ancilar, sino de un verdadero sincretismo. El miliciano que marcha a la inmolación deviene el nuevo redentor que da su vida por la salvación del hombre y la re-creación de un mundo nuevo, exclusivamente terrenal, en el que la justicia social, el amor fraternal y la solidaridad triunfarían por sobre toda forma de egoísmo e intolerancia. Y en este sentido, cristianismo y marxismo han tenido muchos puntos en contacto.

España, aparta de mí este cáliz logra traspasar así los límites espaciotemporales de un conflicto bélico concreto y alcanza un valor mítico universal con ribetes cosmogónicos, porque, para Vallejo, una nueva humanidad resurgiría en el planeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chevalier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Escobar, A. (1973) *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Guzmán, J. (2000) *Tabuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias LOM.
- Hart, S. (1987) *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Book.
- Noriega, T. (1988). España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto. *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo, 1* (454-455), 345-362.
- Ortega, J. (1974) *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Ortega, J. (s/d). *Vallejo y la Guerra Civil Española*. Recuperado 25 de febrero, 2014, disponible en http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/cesar_vallejo_3.pdf
- Vallejo, C. (1986). España, aparta de mí este cáliz. En *Obra poética*. Edición y prólogo de Ballón Aguirre, E. Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca Ayacucho.