

NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

NATALIA CRESPO

Colección dirigida por
Alberto Julián Pérez
María Fernanda Pampín

PARODIAS AL CANON
Reescrituras en la literatura
hispanica contemporánea
(1975-2000)

 CORREGIDOR

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es una versión extendida y corregida de mi tesis de doctorado de la University of Illinois at Urbana-Champaign. Agradezco a mis directores, Prof. Michael Palencia-Roth y Prof. Joyce Tolliver, por la guía y el apoyo que me han dado para escribir este libro. También quiero agradecerles a los miembros del comité evaluador, Prof. Dara Goldman y Prof. John Wilcox, por su aliento y sus comentarios enriquecedores.

En términos logísticos y financieros, esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda del *Department of Spanish, Italian, and Portuguese* y el *Center for Latin American Studies*, ambos de la University of Illinois, que me facilitaron becas de estudio a lo largo de mi doctorado.

Agradezco a la Prof. Elzbieta Sklodowska por la lectura y los comentarios de parte de esta tesis y a la *Revista de Estudios Hispánicos*, de la University of Saint Louis, en donde fue publicada como artículo académico una versión inicial de un capítulo del presente libro.

Vaya también un agradecimiento muy especial a mi actual directora de investigación, Prof. María Rosa Lojo y a su estimulante equipo de investigación de Conicet.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se lee hoy la literatura del siglo XIX? ¿Cómo se leyó en la era neoliberal, globalizada y aparentemente des-nacionalizada de fines del siglo XX, la literatura que las instituciones han museificado como representativas de una esencia cultural? ¿Cómo se leen –y, sobre todo, cómo se re-escriben– las obras consideradas pilares de los panteones literarios, aquellas que cargan, por cuestiones de recepción más que textuales, el peso de representar la identidad de una nación? ¿Por qué, en el marco del discutido postmodernismo o por fuera de él, la parodia al canon nacional, la reescritura crítica de estos mármoles, recurre en la literatura hispánica de fines del siglo XX? Estas son algunas de las preguntas que articulan los capítulos de este libro.

Analizo en estas páginas cinco textos paródicos de la literatura hispánica escritos durante el último cuarto del siglo XX: el cuento “Help a él” (1985), de Enrique Fogwill; el cuento “El capítulo inglés” (2000), del escritor colombiano Rafael Humberto Moreno Durán; la novela *El cuarto de atrás* (1978), de la española Carmen Martín Gaité; la novela colombiana *La otra selva* (1991), de Boris Salazar, y la novela *La loma del ángel* (1987), del cubano Reinaldo Arenas. Estas cinco obras comparten la característica de ser parodias a obras canónicas de sus respectivos países. Fogwill parodia el cuento canónico de Jorge Luis Borges, “El Aleph” (1945); Moreno Durán parodia la famosa novela decimonónica *María* (1867) de Jorge Isaacs; Martín Gaité reescribe paródicamente, entre otros muchos intertextos, la novela rosa de Carmen de Icaza *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936); Salazar parodia *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; y Arenas reescribe *Cecilia Valdés* (1881), de Cirilo Villaverde.

Con obras canónicas me refiero tanto a obras que se consideran parte del panteón literario nacional, de la “alta literatura” o bellas letras, como también a obras que, por su enorme difusión y por su circulación masiva, son epítomes de la literatura y de la cultura de su país. Estas dos formas de entender el canon nacional (en tanto alta literatura o en tanto íconos de la historia literaria, best-sellers) suelen aparecer separadamente en una obra pero no por ello deben sí o sí excluirse. Por ejemplo, en el caso de Martín Gaité, entiendo el carácter canónico de la novela de Icaza en tanto literatura popular de enorme circulación y éxito entre el público lector, mientras que el cuento “El Aleph” de Borges entra mejor en la categoría de canon entendido como “literatura culta”¹. Sin embargo, la novela *María*, por ejemplo, cuadra simultáneamente con las dos concepciones de canon: es considerada de seguro “alta literatura” y ha sido, al mismo tiempo, la novela latinoamericana más leída en el siglo XIX². Algo semejante puede decirse de *La vorágine*: éxito comercial y longevidad en el público lector se superponen con la alta valoración institucional, con la etiqueta de “literatura culta” que le corresponde innegablemente a José Eustasio Rivera y que convierte su obra en parte del patrimonio cultural de Colombia.

Las parodias que aquí analizo tienen, además de obvias intenciones estéticas, una común dimensión ideológica. Cuestionan determinadas obras que han sido (en casi todos los casos) postuladas a lo largo de la historia cultural de cada país como modelos a seguir y/o como portavoces de los discursos oficiales. A través de rescribir críticamente obras canónicas nacionales, estas parodias ofrecen versiones alternativas a las voces dominantes y, en este gesto, ponen en evidencia el carácter artificioso y político de todo canon literario. También,

¹ No es que la obra de Borges no haya circulado masivamente, como la de Icaza, pero su espesor canónico no ha derivado de su difusión como “best-seller” sino viceversa: se ha infundido masivamente a raíz de su carácter de “literatura culta”.

² En su libro *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*, Susana Zanetti explica detalladamente la recepción de *María* en América Latina en el siglo XIX.

dejan sentada una crítica hacia sus propias naciones y cierto escepticismo hacia la idea de nación como posible categoría de identidad.

En el primer capítulo analizo el cuento “Help a él”, de Enrique Fogwill, como parodia de “El Aleph”, de Borges. Por medio de un análisis comparativo de ambos textos, veremos cómo esta parodia opera desde las primeras líneas del cuento a través de una delicada reformulación imitativa o estilización. Este proceso de estilización se acompaña de otras innegables intertextualidades: el cuento de Fogwill presenta prácticamente el mismo argumento que el de Borges, y su título y los nombres de los personajes funcionan como claves paródicas —a través de anagramas— del título y los nombres de personajes del original. Una vez planteado este fuerte diálogo paródico, indagaremos en qué puntos “Help a él” toma distancia de “El Aleph” y qué implicancias ideológicas tienen dichas distancias. La zona narrativamente más importante de ambos cuentos es el relato de la experiencia aléfica o descubrimiento de la totalidad tan añorada por ambos protagonistas. Lograr plasmar en palabras y dar forma narrativa a la experiencia totalizante es la función principal de ambas narraciones. Ahora bien, mientras que el cuento de Borges sitúa el relato de dicha experiencia aléfica luego de haberla vivido, el texto de Fogwill la va narrando a medida que acontece. Esta diferencia en la colocación narratorial se emparenta con otra serie de diferencias más significativas en ambos narradores: la totalidad tan ansiada sólo cobra sentido en Fogwill, no ya a través del mundo racional, mental, intelectual que planteaba Borges sino a través del apogeo de los sentidos, a través de la droga, del sexo y de otras experiencias sensorialmente extremas. En tanto representante clave de la generación de escritores de los ochenta, y por haber producido gran parte de su obra durante la dictadura militar, las vías en que se realiza esta búsqueda de totalidad de Fogwill, tan diferente a la borgiana, tienen que ver tangencialmente con los efectos de la dictadura.

En el segundo capítulo considero el cuento “El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*, 2000) del escritor colombiano Moreno Durán, como parodia de la novela *María* (1867), de Jorge Isaacs. A diferencia de *El cuarto de atrás* y “Help a él”, parodias construidas como piezas paralelas al original, este cuento se presenta llenando una

elipsis: narra los años que Efraín, el protagonista de María, ha vivido en Londres mientras cursaba sus estudios de medicina. Si bien el texto hace reconocible su intención paródica ante el lector a través de semejanzas argumentales y estilísticas, como lo hacen también *El cuarto de atrás* y “Help a él”, esta pieza colombiana, a diferencia de las anteriores, podría insertarse perfectamente en el original, completándolo, agregando aquello que Isaacs no quiso o no pudo narrar. Ahora bien, esto de “perfectamente” es relativo: el cuento de Moreno Durán se abre y se cierra a la manera de Isaacs, es decir, imitando su estilo, sus temas, su uso del lenguaje. En el medio, en el centro del cuento y de la anécdota, hallamos la distancia crítica respecto del original, condición *sine qua non* de toda reescritura que se pretenda paródica y no simplemente imitativa. Se trata de un pasaje desde el romanticismo de Isaacs hacia una estética realista, grotesca, que enfatiza lo corporal y tangible por sobre lo espiritual y etéreo. En este viraje de estéticas anidan las distancias ideológicas entre texto parodiado y parodiante: los personajes y sus problemáticas, las peripecias y los paisajes, no pueden concebirse del mismo modo en 1867 que a fines del siglo XX.

En el tercer capítulo analizo cómo Martín Gaité, a través de parodiar la novela de Carmen de Icaza, el género novela rosa y, asimismo, el discurso popular de feminidad franquista, desarma y critica en *El cuarto de atrás* los valores y la estética propios de la Sección Femenina de Falange de la dictadura de Francisco Franco. Esta novela, escrita durante el período final de la postguerra, y perteneciente por ello al inicio de la transición a la democracia, da cuenta de muchos de los rasgos propios de su contexto histórico: a la hibridez de género y al tono melancólico se le suman la fragmentación de la voz narrativa y, sobre todo, la constante intertextualidad. Así, a través de armar un texto que es un *collage* de voces, a través de narrar una historia que habla, entre otras cosas, acerca de cómo se narra una novela rosa, Martín Gaité elabora una parodia meta-literaria e irónica del género novela rosa y de uno de sus mayores exponentes. Enmarco el género novela rosa dentro de lo que algunos críticos han llamado “literatura de adoctrinamiento”. Veremos que la parodia de *El cuarto de atrás* trabaja rescribiendo zonas claves de su predecesora literaria: el argumento, ciertos episodios narrativos (que se asemejan a episodios de *Cristina Guzmán, profesora*

de idiomas, epítome del género novela rosa durante el franquismo), algunos rasgos claves de estilo y, fundamentalmente, la cuestión del espacio doméstico y su relación con la moral de los personajes femeninos. El efecto de sentido principal en esta parodia polisémica es que rompe no sólo con los moldes estéticos tan rígidos del género popular parodiado sino que desenmascara y reflexiona críticamente en torno al autoritarismo ideológico y moral que reside en textos como *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*.

En el capítulo cuatro trabajo la primera novela del escritor colombiano Boris Salazar, *La otra selva* (1991), como parodia de la obra canónica *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera. A diferencia de las parodias anteriores, ésta ofrece, junto con la reescritura del predecesor canónico, una ficcionalización de la vida de José Eustasio Rivera. Pero lo que hallamos en esta novela *collage* es, sobre todo, un capítulo que se inserta como respuesta de Alicia (personaje de *La vorágine*) a Arturo Cova (el protagonista de la novela parodiada). En dicho capítulo, antecedido por citas textuales de *La vorágine*, Salazar le da voz al personaje femenino relegado en el texto original. Como en el caso de Martín Gaité, de Moreno Durán, de Fogwill y de Arenas, *La otra selva* ejerce sobre el texto que lo precede una inversión axiológica: los valores propuestos en el texto canónico se invierten, y lo que en el original se consideraba prestigioso y moral ya no lo es. Como la voz de C de *El cuarto de atrás*, lejos de ser la mujer sometida, indefensa y sin voz que ha creado Rivera, la Alicia de Salazar reflexiona y analiza las acciones del extemporáneo Cova de tal modo que las relaciones entre los personajes y, por tanto, el argumento mismo de la novela se ven alterados. Pero la presencia de *La vorágine* en *La otra selva* no se limita a la creación de una voz para la Alicia. Como lo sugiere el texto de 1991 desde su título, se trata de un diálogo constante. A partir del capítulo XVI, la novela de Salazar se aboca de lleno a parodiar a su predecesora, tanto en el contenido como en el estilo, pues la prosa adopta progresivamente los modismos más típicos de Rivera. Esta parodia estilística se acompaña, como puede esperarse en una novela del siglo veinte, de una reflexión en torno a la escritura, al alcance de las palabras, a la parodia como acto fundamental en la creación. El argumento mismo de la novela puede pensarse como una alegoría del acto de parodiar.

En el capítulo cinco analizo la novela *La loma del ángel* (1987) de Reinaldo Arenas, como parodia de *Cecilia Valdés* (1881), de Cirilo Villaverde. A diferencia de la relación que entabla Moreno-Durán con Isaacs (de distancia hacia el conservadurismo de su precursor), la empatía ideológica entre Arenas y Villaverde queda clara: ambas novelas denuncian atrocidades sociales e injusticias aún vigentes en Cuba. Así, la “suma de irreverencias” que denuncia en *Cecilia Valdés* Villaverde (muestra una sociedad racista, esclavista, torturadora, explotadora) es casi la misma que la que cuenta Arenas un siglo más tarde: se narra, entonces, la vigencia de estas abyecciones. En sintonía de ideas y valores, la novela de Arenas se distancia de su predecesora en el estilo literario (hiperbólico, fantástico, frente al realismo decimonónico), en la inclusión de resoluciones disparatadas para situaciones narrativas tomadas de *Cecilia Valdés* y en la incorporación, como en *La otra selva*, de zonas metaliterarias: un capítulo sobre Villaverde, discursos de los propios personajes sobre el autor de *Cecilia Valdés* y sobre el propio Arenas, reflexiones sobre el gesto de reescribir.

Las parodias al canon nacional

Ahora bien, ¿qué relación hay entre la parodia como fenómeno estructural, pragmático, semántico –tal como la entiende Linda Hutcheon, según veremos– y la idea de canon nacional? Las parodias al canon nacional poseen, además del regocijo estético de toda parodia, un denominador común: cuestionan el carácter representativo o fundacional de la obra que parodian, y/o los valores que dichas obras representan (valores que, en general, tienen más que ver con la recepción de la obra que con su textualidad), o bien cuestionan la figura del autor a través de releer críticamente su obra. Desmantelan el texto canónico como versión oficial o único discurso posible. Del espesor de este cuestionamiento (que también conlleva un homenaje, como en toda parodia) hacia el canon nacional en la literatura hispánica de fin de siglo XX, nos habla Francine Masiello:

Pastiche and parody, the playful exchange between original and copy, the exaltation of the regime of signs over the referents named are among the many techniques that lubricate the postmodern narrative machine; however, when applied to literature and culture that offer a reflection on authoritarian rule, the terms become laden with unsuspected meaning, the gratuitous free play of signs is lost and indicates other dimensions of experience. (9)

En las parodias que analizaremos aquí esta relación compleja con el pasado, propia de toda parodia, tiene además el añadido de que se trata de pasados de conflictividad social. En el caso de Martín Gaité, la novela se escribe en 1975, año de la muerte de Franco y, como veremos, posee muchos de los rasgos considerados propios de la literatura de la transición. En el caso de Fogwill, “Help a él” es un cuento que, aunque publicado recién en 1985, fue escrito durante la última dictadura militar (1976-1983). Lleva, pues, las huellas de este período histórico en la compleja relación que establece con el contexto de producción. En los dos textos colombianos, aunque no podemos hablar de períodos antidemocráticos o postdictatoriales, sí se ubican estos textos claramente en épocas de gran conflictividad social. En la novela de Arenas puede verse –como en casi toda la obra de este autor– una crítica a veces solapada, a veces expresa, al sistema de Fidel Castro, considerado autoritario y no consecuente con los valores de la revolución cubana de 1959. Así, Arenas, desde el exilio en la Florida, Estados Unidos, y con su obra prohibida en Cuba, escribe, como Villaverde, el autor al que parodia, una obra que denuncia las injusticias de su país y da cuenta a través de la sátira y de la parodia de la vigencia de los conflictos sociales planteados por su precursor en 1881, también desde Estados Unidos.

Para entender la distancia del texto paródico respecto de los valores propuestos por el texto parodiado, hay que tener en cuenta que toda parodia es, además de un acto creativo, un gesto hermenéutico. Por trabajar tan cerca de la textualidad de sus referentes, todas esas parodias asumen una interpretación de la obra precursora por sobre otras posibles interpretaciones, que se desechan o ignoran. En este

gesto hermenéutico hallamos el rasgo común de interpretar la obra precedente como discurso totalizante, monolítico. De ahí que gran parte del gesto paródico resida en el trabajo con la polisemia, la intertextualidad, la fragmentación de la voz narrativa. Se trata de instaurar una voz alternativa en donde se sugiera que la versión enunciada es sólo una dentro de muchas posibles.

También, al parodiar predecesores literarios específicos dentro de cada canon nacional, cada parodia establece un lazo con el pasado y con la tradición literaria de su contexto. En este sentido, son un claro gesto de resistencia a la ideología del neoliberalismo, en donde los estados parecen querer borrar las huellas de conflictividad social. Escribe Francine Masiello:

If neoliberalism, as a celebration of free-marketteering, paints a sheen of apparent neutrality on social contradiction, erasing strands of memory that bound individuals to their past and suppressing discussion of “value”, literature and art instead cultivate tension, revealing the conflicts between an unresolved past and present, between invisibility and exposure, showing the dualities of face and mask that leave their trace on identitarian struggles today. In this way, [...] cultural texts revel in many identities to push a point about society’s blindness while also emphasizing in grander terms the shifting practices of a formal aesthetics in order to records one’s conflicts with history. (3)

Veremos en qué medida estas parodias al canon nacional instauran la tensión entre el pasado y el presente, entre la exposición y la invisibilidad, entre el homenaje y la burla.

Teorías de la parodia

Tanto las prácticas artísticas paródicas como las teorías que surgieron para explicarlas se han ido modificando a lo largo de los siglos. De esta larga historia se han heredado hallazgos y malentendidos. Los hallazgos son muchos y sobre ellos se cimentan, para honrarlos y a la

vez modificarlos, las teorías contemporáneas de la parodia. Se diría que el gesto que cumplen las definiciones actuales de parodia respecto a las teorías precedentes (honrar y reformular) es en sí mismo paródico, pues la parodia se define hoy en día como “una repetición con distancia crítica” (Hutcheon, 37). Pero antes de entrar en las principales definiciones de parodia del siglo veinte (Bakhtin, Genette, Rose y Hutcheon) me interesa rescatar la omnipresencia que le otorga el teórico ruso a esta práctica artística:

It is our conviction that there never was a single strictly straightforward genre, no single type of direct discourse –artistic, rhetorical, philosophical, religious, ordinary every day– that did not have its own parodying and travesty double, its own comic-ironic contre-partie. What is more, these parodic doubles and laughing reflections of the direct word were, in some cases, just as sanctioned by tradition and just as canonized as their elevated models. (53)

Esta noción de Bakhtin rescata la fuerte presencia de esta modalidad narrativa (muchos autores asocian la parodia sólo con cierta frivolidad, o cierto parasitismo creativo) pero acarrea un malentendido ya muy esparcido: la conexión obligatoria de la parodia con el humor, la risa y la burla. Si bien no se trata de formas ajenas (ciertas parodias desembocan inevitablemente en la carcajada), la hermandad entre humor y parodia es uno de los mitos que las teorías más recientes buscan derribar. En *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) Linda Hutcheon explica que la parodia no implica *per se* un efecto humorístico ni de incongruencia entre el texto parodiado y el parodiante:

I prefer to retain my simple definition. I think it expresses certain common denominators of all theories of parody for all ages, but it is also, for me, a particular necessity for dealing with modern parodic art. By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze, 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. (37)

A diferencia de otras teorías anteriores de parodia (como las del formalismo ruso, las de la escuela estructuralista francesa de Gerard Genette y la de Margaret Rose) la teoría de la parodia de Hutcheon ha sido desarrollada para entender obras paródicas exclusivamente del siglo XX, lo cual la hace más aplicable a nuestro análisis. Escribe Hutcheon:

Parody is a form of repetition with ironic critical distance marking difference rather than similarity. The tension between the potentially conservative effect of repetition and the potentially revolutionary impact of difference is one common denominator shared by all the many parodies. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage. (37)

Antes que Hutcheon, en un libro al que *A Theory of Parody...* le debe mucho³, Margaret Rose había ya definido la parodia como “the critical quotation of preformed literary language with comic effect” (59). Ya había explicado Rose la condición común a nivel estructural de todas las parodias: la coexistencia simultánea de dos sistemas de comunicación: “two text-worlds (those of the parodist and its target) received by the reader at X time and place” (45). Escribe Rose:

The work to be parodied is decoded by the parodist and offered again (encoded) in a ‘distorted’ form for another decoder, the reader who –knowing and having decoded the original– is in a position to compare it to its new form in the parody. (23)

³ En un artículo de 1988 titulado “Parody / Post-Modernism”, Rose discute con Jameson y con Hutcheon el concepto de parodia y su relación con el posmodernismo. Según Rose, Hutcheon la ha citado mucho pero nunca la ha leído bien. “My arguments are, however, frequently misunderstood by her” es la queja que condensa una polémica en torno, entre otras cosas, a cuál es la definición más legítima de parodia.

Ahora bien, dentro de estos dos modelos de comunicación, hay al menos tres elementos claves en la fenomenología de la parodia: el texto parodiado, el texto parodiante y el lector o receptor. Para que la parodia funcione, el receptor tiene que cumplir con dos requisitos: conocer el texto original e inferir la intención paródica del autor del texto paródico. Explica Mikhail Bakhtin: “Parody is an intentional hybrid, but usually it is an intra-linguistic one, one that nourished itself on the stratification of the literary language into generic languages and languages of various specific tendencies” (76). La parodia sólo se realiza si el lector *decodifica* estas capas de lenguaje anterior que están siendo parodiadas. Es, en parte, por este requisito de un lector competente que la parodia ha sido históricamente considerada como un género sofisticado.

La diferencia sustancial entre la teoría de Rose y la de Hutcheon es el tema del efecto cómico: mientras que Hutcheon niega que el humor sea estructural al género, Rose lo incluye como rasgo inherente. Según Rose, al estar basada en la ironía como recurso retórico principal, la parodia tiene siempre un efecto cómico. Para justificar dicha comicidad inherente al género, Rose apela a Kant, quien define el humor como aquel efecto de sentido que consiste en generar las expectativas P y brindar Q. Si bien puede ser cierto que el humor requiere del falseamiento de las expectativas creadas en el lector/espectador, la regla no funciona a la inversa, es decir, no toda tergiversación de expectativas genera humor.

Las definiciones de parodia de Rose y de Hutcheon coinciden, sin embargo, en dos nociones básicas (respecto de las cuales acuerdan todos los teóricos de la parodia): la “trans-contextualización” (denominada “repetition” por Hutcheon y “quotation” por Rose) y la distancia crítica (“difference” en Hutcheon y “critical quotation” en Rose). La trans-contextualización es la re-aparición de un texto A creado originalmente en un contexto Y dentro de un texto B creado posteriormente en un contexto Z. La presencia de A en B (del texto parodiado en el parodiante) implica necesariamente una repetición o cita descontextualizante (y asimismo re-contextualizante). La presencia de un texto anterior convierte al texto posterior en un discurso a dos voces. A esta naturaleza pragmáticamente dual que plantea Rose para toda

parodia, Hutcheon añade el elemento de la intencionalidad y el necesario reconocimiento de dicha intencionalidad por parte del lector:

Of course parody is clearly a formal phenomenon –a bitextual synthesis or a dialogic relation between texts –but without the consciousness (and then interpretation) of that discursive doubling by the perceiver, how could parody actually be said to exist, much less “work”? In addition, as soon as we admit that texts have effects (mockery, reverence, and son on) as well as meanings, we are in this pragmatic dimension. Parody both distances us and involves us as perceivers; it always has an impact. (38)

De aquí se desprende la necesidad de la competencia del lector: para que una parodia sea entendible y cumpla su función de reescritura de un texto anterior, es imprescindible que el lector reconozca la intención paródica y también el referente de la parodia, qué, en concreto, está siendo reescrito críticamente. Escribe Hutcheon:

To add yet another complication, in recognizing something as a “parody”, we are, in fact, inferring not just an intent to parody but also an intent to parody a certain text. We infer in this way, from the text’s clues, because we share certain assumptions or cultural codes with the encoder. (43)

La visión de Hutcheon de la parodia como un fenómeno no sólo estructural y retórico sino también pragmático y comunicativo, es la principal riqueza respecto de las teorías precedentes: al ampliar los elementos a tener en cuenta en la parodia, Hutcheon ofrece una comprensión más exhaustiva y compleja del fenómeno paródico. Otra ventaja de la teoría de Hutcheon respecto de las anteriores es que no presupone el efecto cómico como inherente a toda parodia. Esto permite entender mejor aquellas parodias de corte metaliterario y reflexivo y colabora, de paso, con derribar uno de los mitos o trivializaciones en torno a la parodia y a su ineludible efecto humorístico:

Parody, therefore, is a form of imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody. (32)

Más que una obra cómica o divertida, pasatista, en la teoría de Hutcheon la parodia se piensa como un gesto crítico complejo que implica una relación de tensión con el pasado. Para Frederick Jameson, “parody, by its very doubled-structure, is very much an inscription of the past in the present, and it is for that reason that it can be said to embody and bring to life actual historical tensions” (65). Rescatando esta idea de Jameson, Hutcheon propone pensar la parodia como “one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past” (29).

Según Hutcheon, los rasgos principales de toda parodia serían:

- Nos hallamos siempre ante dos sistemas comunicacionales superpuestos (Rose).
- Siempre hay un proceso de trans-contextualización y de distancia crítica respecto del original.
- Podemos ver una clara intención autorial en el texto paródico.
- Dicha intención autorial debe ser necesariamente entendida por el lector, es decir, lector y autor deben compartir la conciencia paródica.
- Es imprescindible la competencia literaria y cultural del lector, para que pueda entender plenamente qué rasgos del original están siendo rescritos.
- Hay en toda parodia un uso sistemático de la ironía en tanto figura retórica principal.
- La parodia nos fuerza a establecer una relación crítica (“critical engagement”, 23) con el pasado.
- En toda parodia puede haber multiplicidad de *ethos*: la burla, el homenaje, el rechazo, etc.
- El humor no es condición *sine qua non* sino sólo como un posible efecto entre otros.

En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Gérard Genette analiza cinco modos de intertextualidad. Uno de ellos es la hipertextualidad (en la cual se incluye la parodia): “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) con un texto A (que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es el comentario. Puede ser que B no hable en absoluto de A pero, sin embargo, no podría existir sin A. “*La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (15). Para Genette, la parodia es “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (37) y se trata de un género “oficialmente hipertextual” (19). Si bien toda obra es hipertextual (“dialógica”, diría Bakhtin), no todas lo son en igual medida: en la parodia, el pastiche y el travestismo, “la derivación del hipotexto en el hipertexto es a la vez masiva [...] y declarada de una manera más o menos oficial” (19). En torno a este carácter masivo y declarado oficialmente se podría discutir largamente (Bakhtin estaría especialmente en desacuerdo); bástenos por ahora la condición de discurso doble de la parodia, es decir, la presencia irrefutable del hipotexto como condición *sine qua non*. De esta teoría será de especial utilidad para mi análisis los términos “hipotexto” e “hipertexto” como sinónimos de “texto parodiado” y de “texto paródico” respectivamente.

La parodia, en tanto fenómeno recurrente y prolífico en la literatura hispánica contemporánea, reescribe el pasado literario travistiendo sus normas y reglas. Dilucidar la manera y el sentido en que se produce en cada caso este enmascaramiento del original será el objetivo principal de cada uno de los siguientes análisis.

Asimismo, junto con el enmascaramiento, también asistimos a un des-enmascaramiento, en la medida en que toda parodia supone un gesto hermenéutico respecto del original e implica hacer prevalecer una determinada interpretación del texto parodiado por sobre otras. Este gesto hermenéutico queda a veces sugerido en los múltiples trasfondos connotativos de la parodia. Sobre este poder de connotación, escribe Claude Abastado:

La parodie est un travail sur le procès de signification, elle rompt l'unité entre un plan de l'expression et un plan de contenu; elle

crée, entre eux, une dissonance. La stylisation maintient et grossit les particularités de l'écriture tandis que le contenu du texte ne concorde plus avec cette écriture. D'autre part le texte parodique a un double contenu : l'un, explicite, découle du dit de l'énoncé; l'autre, implicite, est l'œuvre, l'auteur, le genre ou le type de discours parodié. En ce sens, la parodie est un langage de connotation. (21)

Según la terminología de Abastado, la estilización se entiende como sinónimo de todas las semejanzas formales entre la obra paródica y su predecesora. Pero ésta no es la única acepción del término. Según explican Tinianov y Bakhtin, la estilización es un género diferente de la parodia y se entiende como aquel proceso literario basado en la imitación admirativa del original, sin distancia crítica ni voluntad evolutiva. La parodia, en cambio, sería el género privilegiado para la evolución literaria y devendría, según el formalista ruso, en momentos de «ostranenie» o de estancamiento de las formas estéticas vigentes. Ante la automatización del acto estético, surge la necesidad de evolucionar y el salto o pasaje se da a través de la parodia, la cual pone en evidencia cuán desgastada está la forma actual.

Según Mikhail Bakhtin, la parodia es una de las formas más antiguas y extendidas de representar el discurso del otro. En “From the Prehistory of Novelistic Discourse” el teórico ruso se pregunta qué es lo distintivo de la parodia en tanto forma. Tomando como ejemplo los sonetos paródicos con los que se abre *Don Quijote*, Bakhtin propone que una parodia representa y ridiculiza los rasgos propios de un soneto, bien o mal, profunda o superficialmente. Pero en cualquier caso, lo que resulta no es un soneto sino “the image of a sonnet” (51). Es precisamente el soneto parodiado el objeto del texto, el verdadero protagonista del trabajo (“the true hero of the work”, 52). Así planteada, la parodia es entendida como una forma posible, dentro de varias, de ridiculizar el discurso serio o “straightforward word” (51).

Al hablar de la parodia y de la sátira en la antigüedad, Bakhtin usa ambos términos indistintamente y formula la idea de la inevitabilidad de la parodia en tanto doble cara de todo lenguaje (55). Asimismo, el concepto de la risa en esta teoría está constantemente

asociado a la parodia. Luego de mencionar varias formas de la risa y del ridículo que había en la antigua Roma, Bakhtin se pregunta qué relación hay entre todas ellas y la novela. Todas estas formas paródico-travestis constituían un “inter género” (56), un género por fuera de los géneros. Ellas prepararon el terreno para el género novela, pues marcaron el no absolutismo del lenguaje. Al ser textos sobre el lenguaje, que tienen como tema el lenguaje, rompen con la ilusión de que la realidad y el lenguaje son lo mismo, revelan la artificialidad de la lengua, revelan la brecha infranqueable que separa lenguaje y realidad, signo lingüístico y objeto.

La concepción bakhtiniana de la novela como género por definición polifónico, estrechamente relacionado a la parodia, y encargado de marcar el no absolutismo de un discurso de poder por sobre otros discursos, disidentes y más débiles, será las que manejaremos para el análisis de estas parodias al canon nacional⁴.

Veamos entonces algunas ideas más relacionadas con la parodia como forma literaria intrínsecamente opuesta a los discursos autoritarios. Según Bakhtin, por tener y generar conciencia del lenguaje como objeto, la parodia se coloca por fuera de los géneros literarios, o mejor dicho, por fuera de los discursos y estilos. No es un estilo más sino algo intra o limítrofe entre un estilo y otro. En sus palabras: “Language is transformed from the absolute dogma it had been within the narrow framework of a sealed-off and impermeable monoglossia into a working

⁴ Pero las ideas de este autor sobre la parodia en sí no serán de utilidad directa aquí, puesto que su teoría se centra más que nada en la parodia antigua y en la influencia de ella sobre el género moderno “novela”. De este modo, cuando Bakhtin se pregunta en qué medida contribuyó la parodia de la antigüedad con la novela como género moderno, la respuesta a esta filología de los géneros es categórica: “These parodic-travesty forms prepared the ground for the novel in one very important, in fact decisive, respect. They liberated the object from the power of language in which it had become entangled as if in a net; they destroyed the homogenizing power of myth over language, they freed consciousness from the power of the direct word, destroyed the words that have imprisoned consciousness within its own discourse, within its own language. A distance arose between language and reality that was to prove an indispensable condition for authentically realistic forms of discourse (60)”.

hypothetic form comprehending and expressing reality” (61). La idea que me interesa rescatar aquí es que, así planteada, la poliglosia (inherente a la novela pero derivada de la parodia en otros géneros) es una forma privilegiada para liberar a la conciencia de la tiranía del lenguaje. Y no sólo del lenguaje, pues las cinco parodias que tomamos aquí han sido escritas en contextos de gran conflictividad social.

Emparentada con la cuestión de la poliglosia está la de la heteroglosia. La heteroglosia se define aquí como la variedad de registros dentro de un mismo idioma, es decir, la diferenciación interna, la estratificación propia de todo lenguaje nacional. Es falso, propone Bakhtin, que un lenguaje nacional pueda ser monolítico y homogéneo, sin fisuras internas. Por ello, el problema de la heteroglosia es esencial para entender la novela moderna como género, su surgimiento, importancia y supervivencia. En virtud de esta heteroglosia, la conciencia literaria de la novela moderna se mueve entre dos lenguajes, el literario y el extra-literario. También, se coloca en el borde del tiempo: la novela da cuenta del lenguaje de su época, de los cambios e innovaciones, es un termómetro del estado del lenguaje en ese momento; y por ello hace evidente de la historicidad de toda lengua, de sus “processes of shift and renewal of the national language that are reflected by the novel” (67). Además de dar cuenta del estado del lenguaje nacional en tanto terreno cambiante y múltiple, estas parodias son también testigos de la evolución, no sólo del lenguaje, sino del canon nacional como terreno igualmente cambiante y múltiple. En torno a este lenguaje nacional, escribe Bakhtin:

The speech diversity within the language, thus, has primary importance for the novel. But this speech diversity achieves its full creative consciousness only under conditions of an active poliglossia. Two myths perish simultaneously: the myth of a language that presumes to be the only language and the myth of a language that presumes to be completely unified. (68)

Estas ideas sobre el lenguaje nacional bien pueden extenderse al canon nacional, y ello no es casual si pensamos ambos conceptos, lengua nacional y canon nacional, como el resultado de fuerzas en ten-

sión dentro de un ámbito poliglósico, es decir, como la imposición, por razones extra-lingüísticas, de una norma por sobre otras posibles.

La parodia y la sátira

Es importante marcar la diferencia entre la parodia y algunos géneros colindantes, pues la taxonomía se torna pantanosa a la hora de diferenciar sátira, parodia, ironía y formas travestis. En “From the Prehistory of Novelistic Discourse” Bakhtin habla de parodias-travestis y de sátira y parodia indistintamente, y siempre da por sentada una función cómica.

En *Parody/ Metafiction*, Rose desliza subrepticamente la idea de que la parodia es un tipo de sátira. Genette reconoce este collage taxonómico pero, como se mencionó al pasar, agrupa parodia, pastiche y travestismo bajo el término de “hipertextualidades oficiales”. Mientras que el pastiche es, para el estructuralista francés, “la imitación de un estilo sin función satírica” (37) (lo que los formalistas rusos llamaban “estilización”, es decir, una escritura “a la manera de”), y el travestismo es “la transformación estilística con función degradante” (38), la parodia se define tan sólo como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (38)⁵.

La única que se encarga de marcar estas diferencias taxonómicas es Hutcheon. Explica la autora canadiense que la ironía es un recurso retórico muy frecuente (quizás el principal) en los géneros parodia y sátira. Estos géneros, por su parte, son fácilmente confundibles entre sí:

Parody, then, is related to burlesque, travesty, pastiche, plagiarism, quotation, and allusion but remains distinct from them. It shares with them a restriction of focus: its repetition is always of another discursive text. The ethos of that act of repetition can vary, but its “target” is always intramural in this sense. How, then, does parody

⁵ Nótese que Genette no le otorga a esta desviación ninguna intencionalidad crítica, tan sólo una “función lúdica (37)”.

come to be confused with satire, which is extramural (social, moral) in its ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind, with an eye to their correction? (43)

La sátira y la parodia son géneros emparentados y suelen usarse juntos, de aquí su frecuente confusión. Es común que una parodia contenga elementos satíricos y viceversa, pero se trata de géneros diferentes. Mientras que la sátira se inspira en el mundo extra-textual, la parodia es un arte sobre el arte. Muchos teóricos han explicado este punto; entre ellos, Kiremidjian:

Parody, as the most art-conscious and artificial of aesthetic exercises, chooses consciously and purposefully to imitate art and not nature. Parody is thus conditioned from the outset by the substitution of artifice for nature in its contents, the same substitution which primary art reaches in the self mimetic state. Parody is a phenomenon in which artifice imitates artifice [...] since parody, by substituting subject matter alien to the form, or by exaggerating certain characteristics of form, seems intent on creating imbalance precisely where primary art is at pains to effect balance. (239)

¿Qué es el canon?

No sin ironía, Robert Von Hallberg ha escrito en 1983:

Rarely does one hear a critic, especially a professor, confess to dreams of potency, perhaps because now that canons are recognized as the expression of social and political power, intellectuals are, by virtue of a consensus as to their adversarial role, almost required to view these aspirations skeptically. (4)

De esta cita me interesa rescatar dos ideas principales: primero, en ella se da por sentado que todos entendemos el canon como expresión de

cierto poder social y político; segundo, se da por sentado el escepticismo como reacción obligada.

A tono con estas ideas, hallamos la concepción del canon de Barbara Herrnstein Smith. Según esta pensadora, la condición de pieza “canónica” atribuida a una obra no depende de un valor intrínseco a dicha obra sino de la sociedad y de los sujetos que la juzgan en un determinado momento. La canonización es, por tanto, un proceso fenomenológico, ineludible en toda apreciación del arte. Leemos en “Contingencies of Value”:

A canonical text is one that performs certain desirable functions particularly well at a given time for some community of subjects, being “the best of its kind” under those conditions. (12)

Para Herrnstein Smith, el canon es entendido como un proceso de selección dentro del campo cultural. Es decir, existen ciertas fuerzas de poder o instituciones que determinan, en cierto momento histórico, la adaptabilidad de ciertas obras para ciertos sujetos dentro de ciertas circunstancias. Así entendido, el proceso de canonización se asemeja mucho a cualquier otra percepción del arte entendida kantianamente, es decir, como fenomenología, como una interacción del sujeto con el objeto mediada irremediablemente, no ya por cualidades intrínsecas al objeto de arte, sino por la inevitable subjetividad del observador.

A la hora de pensar en las parodias al canon, está claro que lo que predomina no es la idea de canon como algo natural, inamovible y permanente, sino más bien su concepción histórica, según propone Herrnstein Smith. Sin embargo, a la vez que ponen en evidencia el carácter artificial, político e histórico de todo canon, estas parodias reafirman el valor cultural de sus predecesores. Aquí radica un gesto ambivalente que reaparecerá en los cinco casos a analizar: se trata de textos que combinan la burla con el homenaje, la denuncia del *constructo* con cierta fascinación o elogio encubierto hacia sus referentes. Para Josefina Ludmer el canon “contiene también, como el imperio, un principio de dominación porque es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con

la que se miden todos los otros productos de su misma especie” (289). Es justamente el principio de dominación del canon –entre otras cosas– lo que intentan desestabilizar las parodias aquí analizadas, pero cada una, como veremos, lo hace de modo personal, irrepetible, histórica y culturalmente condicionados por sus contextos particulares.

Brevísima tipología de parodias hispanoamericanas

Si partimos de la definición que propone Hutcheon en el marco de sus reflexiones sobre el arte posmoderno (“parody is repetition that includes difference, imitation with critical ironic distance (37)”) ⁶ hallaremos varios tipos de parodia. Son pocos los análisis sobre la parodia en la literatura latinoamericana del siglo XX. El más importante sigue siendo, en mi opinión, el de Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, de 1991. También resultan aportes valiosos la compilación de artículos hecha por Noé Jitrik y Roberto Ferro bajo el título *La parodia en la literatura latinoamericana* (1993) y el libro de Gonzalo Herrero-Olaizola, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (2000). Es por demás llamativo el hecho de que, sacando estos tres trabajos sistemáticos y un puñado no muy abultado de artículos académicos (quizás el más sobresaliente sea el de Emir Rodríguez Monegal, “Carnaval, antropofagia y parodia”, de 1979) el tema de la parodia, tan recurrente y central en la literatura hispanoamericana, permanezca muy poco estudiado hasta la fecha.

⁶ No concuerdo plenamente con las concepciones de Linda Hutcheon sobre la posmodernidad y su relación intrínseca con la parodia, expresadas fundamentalmente en su libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) y cuyo origen teórico es, entre otros, *The Postmodern Condition: A report on Knowledge* (1984) de Jean-François Lyotard). Me convence más, en cambio, el otro lado del debate en torno a la posmodernidad: las obras de Fredric Jameson y de Terry Eagleton. De todos modos, la eficacia del concepto de posmodernidad para pensar el arte hispanoamericano es un tema, de por sí, discutible.

Estos análisis se enfocan mayormente en la siguiente tipología: 1) la parodia a la historiografía clásica, a las crónicas de Indias y a todos los documentos sobre la conquista (tanto Elzbieta Sklodowska como Gonzalo Herrero-Olaizola dedican un capítulo de sus libros a esta variante paródica); 2) la parodia a los medios de comunicación (las novelas de Manuel Puig son ejemplos paradigmáticos de esta variante); 3) las parodias totales, auto-reflexivas o meta-ficcionales (es el caso del ya clásico *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante); 4) las parodias al género policial y detectivesco (quizás el tipo de parodia más atendido dentro del corpus hispanoamericano, e iniciado con *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, de Borges y Bioy Casares); 5) las parodias femeninas como subversión al discurso patriarcal (por ejemplo, las literaturas de Luisa Valenzuela, Ana Lidia Vega y Carmen Lugo Filippi trabajan sobre este terreno, entre muchos otros) y, finalmente, 6) las parodias de post-boom, es decir, parodias como exorcismo de las estéticas anteriores y como factor de renovación literaria. Cada uno de estos seis tipos de parodia⁷ genera un nuevo pacto de lectura, reclama un determinado tipo de competencia en el lector, tiene incidencias ideológicas propias y surge como respuesta a discursos bastante delimitables.

Rescatemos tan sólo el último y menos trabajado de estos seis tipos mencionados: la parodia “intra” o “metaliteraria”⁸, es decir, la parodia que hace la literatura de sí misma⁹, en nuestro caso, la parodia que hacen los escritores hispanoamericanos contemporáneos y posteriores al Boom hacia la literatura nacional y canónica que los precede. Esta parodia de la literatura contemporánea posterior al boom hacia la

⁷ La lista podría, sin duda, ampliarse. Los mencionados son tan sólo los más frecuentes en el corpus analítico hasta el momento.

⁸ Si, en vez de tomar la definición de parodia que hace Hutcheon -un tanto abarcativa y laxa-, tomamos la de Rose (“the critical quotation of preformed literary language with comic effect (59)”) la expresión “parodia metaliteraria” se torna redundante, bastaría con hablar de parodia de la literatura del post-boom a sus predecesores canónicos.

⁹ No me refiero a la autoparodia, en donde hipotexto e hipertexto pertenecen al mismo autor.

literatura canónica hispanoamericana anterior tiene, a su vez, dos vertientes: a) la parodia a un estilo o corriente estética dominante y b) la parodia a una obra en particular. Ejemplos de parodias hacia movimientos consagrados son las novelas *El bazar de los idiotas* (Colombia, 1974) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Breve historia de todas las cosas* (Colombia, 1975) de Marco Tulio Aguilera Garramuño, ambas en diálogo paródico con el realismo mágico de García Márquez.

CAPÍTULO I

Borges parodiado: “Help a él” de Enrique Fogwill

*Borges se nos impone no sólo como el Orbis Tertius o el imperio que él mismo imaginó, sino como el canon mismo.
(¿Cómo salir de Borges?). Josefina Ludmer.*

Las imágenes culturales de Borges se parecen a las de un aleph: múltiples, heterogéneas, irrefrenables, conviven en un mismo espacio sin superposición ni transparencia. Leído desde perspectivas muy diversas (algunos lo consideran un escritor intrínsecamente filosófico, otros lo ven como el gran parodista del siglo XX, antifilosófico por excelencia), el tiempo, la tradición y el propio Borges han ido cristalizando representaciones de lo más contradictorias¹. A las

¹ En cuanto a la concepción de Borges como un escritor eminentemente filosófico, pueden consultarse los siguientes trabajos: Emir Rodríguez Monegal, *Borges por sí mismo* y *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*; la entrevista de Michael Palencia-Roth “...Merely a Man of Letters. An Interview with Jorge Luis Borges”, *Enrique Pezzoni, lector de Borges: Lecciones de literatura 1984-1988*, compilado por Annick Louis; *Las letras de Borges*, de Sylvia Molloy; *Borges, un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo, *El orden y la paradoja, Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, de Víctor Bravo; “Jorge Luis Borges y el tiempo”, de Jorge Calvetti; “Discurso poético y discurso filosófico en Borges” de Leo Pollmann; *La Kabbala y Jorge Luis*

lecturas que elogiaban la erudición borgiana, sus argumentos como ficcionalizaciones de conceptos metafísicos, el carácter visionario y la raigambre fantástica de sus cuentos se suceden otras que, con mayor o menor poder de convicción, relativizan los postulados anteriores. Daniel Scarfó, por ejemplo, afirma sorprendentemente que “hay un antintelectualismo muy firme en Borges” (90):

...en la tensión que aquel [el antintelectualismo] genera se juega a menudo toda la construcción de sus relatos, en los que prevalece la idea de que la biblioteca y los libros empobrecen, y que las vidas simples constituyen la verdad. Lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales: habría una poética allí, que Borges divide en Almafuerte. (90)

José Eduardo González, por su parte, considera que Borges era un artista individualista, liberal y eminentemente antifascista². A diferencia de González, Juan José Saer opina que “como intelectual Jorge Luis Borges, por varias razones, genera nuestro escepticismo y aún nuestra reprobación” (31). Escribe Saer:

Pretenderse clásico fue para él una manera más de declararse conservador, no porque el clasicismo le pareciera un ideal artístico más noble, sino porque el desorden lo aterraba y el presente, con sus matices infinitos, semejante al núcleo llameante de “El Aleph”, le parecía ingobernable. Pero el análisis que aplicó a Hitler, a Chesterton, y un poco a todos sus personajes, reales e imaginarios, también era válido para él: demasiado a menudo, somos lo opuesto de lo que creemos o de lo que declaramos ser. (30)

Borges, de Carmen Balzer; *Relatos, filosofía y Borges*, de Mario Blacutt Mendoza; *Borges: una estética del silencio*, de Gabriela Massuh.

² En “The Other Face of Modernity”, González propone que Borges tuvo un período especialmente “antifascista” motivado por su oposición al régimen nazi. Dicho período puede situarse a grandes rasgos –según González– entre 1937 y 1944 y continuaría hasta 1955 si agrupásemos bajo el rótulo de “antifascismo” los textos antiperonistas.

Esta caracterización ideológica está a tono con la condena que recibiera por parte de los intelectuales de los años sesenta. Se origina, tal vez, en ciertas declaraciones del propio Borges –antidemocráticas y discriminadoras– sobre temas políticos³. Otro origen posible de esta condena ideológica es la discordancia que existía entre el *ars poética* de Borges (quien concebía la literatura en su faz netamente estética) y la convicción sesentista de la literatura como un arma social. Josefina Ludmer explica esta discordancia:

Borges siguió en la Argentina un proceso típico de canonización, (...) fue discutido desde el nacionalismo y la izquierda por su estética cosmopolita, gratuita, puro juego, artificio y ficción. Se le dijo paradójico, mordaz, inhumano. No era un escritor nacional ni popular, era un escritor de torre de marfil, como se decía entonces. Y no sólo por su lengua y su voz sino también por su cultura (por sus culturas en plural), por su imaginario, por su clase social y su ideología. (292)

La crítica sobre Borges pasó, *grosso modo*, de ofrecer análisis estrictamente literarios (la mayoría, de corte estructuralista y sin tener en cuenta aspectos socio-culturales) hacia análisis interdisciplinarios. Como fenómeno paralelo, la obra de Borges –y, sobre todo, su figura pública– generaron primero un rechazo virulento, luego una admiración desprejuiciada y, finalmente, una mirada descreída. Así, la generación literaria del ochenta ironiza en torno a la figura de Borges y a la supuesta efectividad de magisterio tan absolutista. Escribe Sergio Chejfec:

Hasta nuestro escritor ejemplar por excelencia, cuyas letras del apellido son ya las únicas seis que se utilizan para hacer los fideos de letras para la sopa, no se conformó con reflexionar: quiso ense-

³ María Esther Vázquez recopila una serie de entrevistas en las que puede verse lo que Saer llamó su “agresividad estructural (19)” (sobre todo en las entrevistas ocurridas entre 1970 y 1975, y apuntadas en el libro de Vázquez en las páginas 247-48, 254-55, 271-73, 280).

ñar las dudas con todo su penoso cursillo metafísico plagado de espejitos, citas y simetrías. (En Avellaneda 1997, 166).

Según Andrés Avellaneda, los escritores argentinos de la década del ochenta son “herederos del sistema Borges-Saer” y sostuvieron con el primero “una actitud irónica, considerándolo un punto de referencia lejano sino desdeñable” (166):

[...]. Sobre Borges, por ejemplo, no se ahorró pólvora parricida. Se afirmaba, en 1983, bajo el seudónimo Horacio Balcarce: “[Es posible imaginar] para la generación del 80, para los escritores inéditos, la tranquila superación de la molestia de padecer la época que contempla la luminosidad de cierto anciano genio no vidente; no hay, para ellos, la incómoda cercanía de su eclosión; Borges es, ya, un clásico; se hace posible digerir apaciblemente sus virtudes”. (166)

A pesar de estas declaraciones del ficticio Horacio Balcarce, veremos que en la parodia que hace Fogwill de “El Aleph” la relación que se establece con la literatura de Borges no es precisamente la de una digestión apacible, sino más bien la de pólvora parricida.

Para entender la parodia a “El Aleph” que leemos en “Help a él”, será necesario tener en cuenta la “pólvora parricida” tan propia de la generación del ochenta (a la que pertenece Fogwill), el rechazo ideológico de Borges en tanto figura pública y, como ineludible presencia ausente, la dictadura militar de 1976-1983. Estas tres instancias resultan indisociables en el cuento de Fogwill: “Help a él” se construye sobre la necesidad de distanciarse de Borges en tanto escritor, en tanto intelectual y en tanto ideólogo.

En el capítulo “Decostructing the Nation”, del libro *Borges, a Life*, la biografía más reciente sobre Borges, Edwin Williamson indaga en torno al posicionamiento ideológico del escritor durante la dictadura militar del General Videla. Según este biógrafo, los gestos y actitudes de Borges en pro de los derechos humanos y de las “Madres de Plaza de Mayo” son hoy en día tan desconocidos como irrefutables, si se los estudia con exacta documentación. Lo cierto es

que el comentario de Williamson, lejos de estar aislado, se inserta dentro de una larga discusión en torno a las intervenciones públicas de Borges, y en torno a su colocación ideológica tal vez conservadora. Así, a la defensa que hace Williamson del perfil político del escritor, podríamos contraponer las declaraciones que recopila María Esther Vázquez en *Borges, sus días y su tiempo*, o bien las que pueden leerse en las entrevistas del escritor con Enrique Pezzoni. En una de ellas, que tuvo lugar en 1984 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde Borges fue profesor y Fogwill alumno, leemos:

Alumno: Borges, ¿qué opina de que hayamos vuelto a la democracia?

Borges: La democracia es un abuso de la estadística. A mí nunca me interesó la estadística, felizmente para mí o para la estadística. (194, citado en Louis)

La oración “La democracia es un abuso de la estadística” se tornó célebre en la cultura argentina de los años ochenta. Podemos entenderla de dos maneras: como un gesto pro-golpista, es decir, como un rechazo de la democracia como forma de gobierno, o bien como paradigma del ostracismo intelectual de Borges, de su poética anti-sentimental y, como veremos más adelante, un tanto “cursifóbica”, si se acepta el neologismo. Así, mientras la Argentina por entero festejaba el retorno a la democracia, Borges parecía sólo interesado en formular juegos metafísicos. Si se la analiza detenidamente, la frase no es falsa en términos lógicos, pero sí es rotundamente irónica. A esta ironía ingeniosa, podemos añadir otra intervención de Borges, por demás ambivalente, pues parece defender tanto la libertad de expresión como el cumplimiento de la censura:

La censura depende, según se sabe, de los Estados o de la Iglesia, no hay ninguna razón para suponer que esas instituciones sean invariablemente imparciales. El individuo tiene el derecho de elegir el espectáculo o el libro que le place, no debe delegar esa elección a personas desconocidas o anónimas. Por lo demás, un censor

tiene la obligación de prohibir, ya que si no lo hace, pierde su puesto. (49, citado por Avellaneda, 1986).

Ahora bien, más que un juicio de valor en torno a esta indefinición, me interesa interpretar la tibieza borgiana en cuanto a las opiniones políticas como parte del peso de ser un escritor canónico. Mientras quienes se consideraban al margen del canon y excluidos de la literatura nacional gozaban, aunque relegados a la oscuridad, de cierta libertad, los que estaban en el epicentro de las instituciones y del prestigio, no podían tomar ninguna postura definitiva sin con ello arriesgarse a perder el lugar de *el gran* escritor nacional. Estar en los márgenes, como Fogwill al escribir “Help a él”, y como los jóvenes de la generación del ‘80, tiene sus modestas ventajas. Francine Masiello explica (refiriéndose a Macedonio Fernández y a Roberto Arlt, pero aplicable a nuestro caso) la libertad propia del lugar periférico:

Al buscar la posición marginal, estas figuras excéntricas hablaron en un lenguaje que coincidía con el discurso anarquista: un vuelco contra el orden, un rechazo de los sistemas cerrados de significación y la busca de una voz colectiva que desafiara el lenguaje autoritario. (19)

A su modo, como Macedonio y Arlt, Fogwill también era ya por esos años un anarquista de la literatura. El refugio en lo experimental, la exacerbación de lo sensorial en desmedro de lo mental, el rechazo de toda univocidad, ley o lógica preestablecida son elementos cruciales en la obra del entonces joven escritor. Pero para entender por qué surgió en Fogwill tan exasperado rechazo de la voz oficial y de lo que podía interpretarse –por algunos– como postura conservadora y promilitar de Borges, es necesario tener en cuenta el grado extremo de coerción que se vivía en el período. Masiello sintetiza así los daños y los abusos de los militares, “la “guerra sucia” librada contra el pueblo” (11) entre 1976 y 1983: “la eliminación de toda oposición, la coerción de los inocentes mediante el secuestro y la tortura, las intervenciones paramilitares en fábricas, universidades y domicilios priva-

dos; y el exilio masivo que tuvo por resultado una nación separada de sí misma (11)”.

También sobre el clima de la última dictadura militar, explica la escritora Vlady Kociancich que “la censura política ha tenido mucho que ver en esta distancia desesperada que significa la risa y la sátira” (202). La sátira y la parodia permitían escabullirse de la represión y, al mismo tiempo, burlarse del autoritarismo, dejar sentado el malestar sin explicitarlo:

Para los jóvenes que empiezan a escribir hacia los años setenta y que publican ya durante la dictadura, la estética del realismo, productora del testimonio o de la crónica, es un proyecto autoritario que reprime los desarrollos imaginativos. Algunos fieles a Borges, otros sin haberlo leído, inician lo que entienden por vanguardia, la escritura de la parodia. [...] La represión impuesta por la dictadura abre a la parodia las puertas que en muchos textos ni siquiera es acentuadamente ideológica, pero que es el único discurso literario que permite la burla, la crítica y la reflexión travestidas. (Ulla, 191)

Pieza fundamental de la narrativa argentina de los años ochenta, la obra de Fogwill⁴ posee además muchos de los rasgos característicos de la literatura de la post-dictadura⁵. El cuestionamiento de lo real y la desconfianza en la capacidad mimética del lenguaje, la exacerbación de lo sensorial, la mezcla de registros lingüísticos⁶ son rasgos típicos de esta generación y resultan claves en Fogwill.

⁴ Su obra –atravesada por “la burla, la crítica y la reflexión travestidas”– es hoy en día prolífica. Entre sus libros de cuentos, poemas y novelas, hallamos: *El efecto de realidad* (1979), *Las horas de citas* (1980), *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982), *Los Pichy-ciegos* (1983), *Ejércitos imaginarios* (1983), *Partes del todo* (1990), *La buena nueva* (1990), *Una pálida historia de amor* (1991), *Muchacha punk* (1992), *Restos diurnos* (1993), *Cantos de marineros en las pampas* (1998) y *Vivir afuera* (1998).

⁵ Los nombres más representativos de esta generación son: César Aira (1949), Arturo Carrera (1948), Tamara Kameszain (1947), Héctor Libertella (1945), Néstor Perlonguer (1949), Luis Guzmán (1944), Alberto Laiseca (1940).

⁶ Por ejemplo, el habla de los jóvenes y del mundo de las drogas mezcladas con la jerga de la alta cultura y con retazos de frases mediáticas.

La escritura de Fogwill (en mayor medida que las de sus contemporáneos, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Griselda Gambaro) inyecta en el sistema literario de los ochenta el mundo lumpen post-dictatorial del que tanto rehúyen los textos de Borges: la droga, las perversiones sexuales, el incesto, las transgresiones morales y el relajamiento ético de todo tipo. En una entrevista ya célebre, al ser interrogado acerca de cómo decidió dedicarse por entero a la literatura, Fogwill planteó algo que, a la luz de sus libros posteriores, es casi su *ars poética*:

Escribo para no ser escrito. Viví escrito muchos años, representaba un relato. Supongo que escribo para escribir a otros, para operar sobre el comportamiento, la imaginación, la revelación, el conocimiento de los otros. Quizá sobre el comportamiento literario de los otros. Escribo para conservar el arte de contar sin sacrificar el ejercicio de pensar, un pensar que tiene que ver con la moral. (45; citado por Forn).

La respuesta que da Fogwill para no ser escrito –por Borges, por el peso agobiante de su literatura y por la Argentina de la dictadura– tiene ya la semilla de la parodia.

“El aleph” y sus posibles interpretaciones

“El Aleph” se publicó en la revista *Sur* en 1945, cuarenta años antes que “Help a él”. Son varios los elementos que hacen de “Help a él” (*Pájaros de la cabeza*, 1985) una reescritura paródica de su predecesor, “El Aleph”: el comienzo (una verdadera paráfrasis del texto borgeano); el argumento; el título y los nombres de los personajes; la representación satírica del mal escritor; las metáforas de la totalidad (ya sea cognitiva o sensorial); y la burla hacia la literatura y el lenguaje. A través de estas cuestiones, Fogwill entabla un diálogo paródico con el célebre cuento de Borges. Como toda parodia a un texto en particular, “Help a él” es una creación literaria y, a la vez, un trabajo de hermeneusis. Para entender qué interpretación de “El aleph” se

elige en “Help a él” y repasemos algunos de los sentidos posibles del cuento borgiano.

El cuento de Borges resiste leerse al menos dos maneras: 1) una lectura realista, según la cual la visión del aleph fue una alucinación causada por el narcótico que Daneri le hizo beber a Borges, 2) una lectura fantástica: existe un objeto llamado “Aleph” que condensa el infinito y permite ver todos los puntos del universo en un instante.

Repasemos brevemente el argumento. “El Aleph” se abre con la muerte de Beatriz, en 1929. A raíz de esta muerte, Borges decide visitar todos los 30 de abril, día en que cumplía años Beatriz, a la familia (padre y primo) de la difunta. En cada una de estas veladas, Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, le lee a Borges fragmentos de su gran poema sobre la totalidad de las cosas, un texto que “se proponía versificar toda la redondez del planeta” (156). Un día, Daneri llama a Borges para contarle, muy acongojado, que los dueños de la casa que él alquila y habita hace años, Zunino y Zungri, han decidido demolerla para ampliar la confitería que han instalado en la esquina. Daneri se muestra angustiado y confiesa a Borges que él reclamará, a través de su abogado Zunni, el aleph, el objeto que se encuentra en el sótano de su casa y a través del cual pueden verse todos los puntos del universo. “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (156). Ante esta confesión, Borges va de inmediato a la casa de la calle Garay. Allí, Daneri le convida “una copita de pseudo coñac” (167). Borges entra en el sótano y, una vez allí, nos refiere: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor” (163). Deviene una enumeración heteroclita de todas las cosas que vio a través del Aleph. Al hacerlo, pretende estar redactando un “informe”, que no está “contaminado de literatura, de falsedad” (164). Borges, que confiesa haber sentido por Daneri “infinita veneración, infinita lástima” (166) se va de la casa recomendándole que vaya al campo a relajarse, es decir, tratándolo como a un loco. Luego de este episodio, Daneri gana el segundo premio de literatura nacional con su poema y Borges no gana nada. Hacia el final del cuento, se aclaran las fuentes del aleph, de dónde sale el nombre, en dónde aparece mencionado y la sospecha del

narrador de que el aleph de Daneri era falso, que el verdadero aleph quizás pueda verse entre las muchas cosas que se ven en el de la calle Garay.

En pro de la lectura realista (el aleph fue alusinado por “Borges” bajo los efectos del narcótico) tenemos, por ejemplo, la siguiente cita: “Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco luego de tomar un veneno (...). Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico” (163). Para apoyar la lectura fantástica, hace falta aceptar como literales las explicaciones en torno al objeto aleph y desoír las opiniones del narrador sobre la literatura. Si hiciéramos caso de estas opiniones (según las cuales la literatura está hecha de falsedades) caeríamos nuevamente en la trampa lógica, en la paradoja: si la literatura no es materia confiable, ¿por qué habríamos de confiar en lo que nos narra este cuento? Ahora bien, si hacemos caso de los juicios sobre la literatura, ¿por qué habríamos de desoír las frases que explican qué es un aleph? Las paradojas, ya se sabe, son típicas en Borges y dan cuenta de su concepto de la razón como herramienta insuficiente para conocer el mundo.

Historias narcóticas: la parodia de “El Aleph”

Fogwill, creemos, elige leer “El Aleph” de manera realista, es decir, entendiendo la experiencia aléfica como el relato de lo que alucinó el protagonista luego de tomar una droga. La parodia se instala en “Help a él” desde la primera línea. Veamos los comienzos:

El cuento de Borges se abre así:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios... (151)

Escribe Fogwill:

La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la Plaza San Martín vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. (63)

Como puede verse, ambas escenas transcurren en el caluroso febrero porteño. Ambos textos están narrados en primera persona y los dos narradores son, respectivamente, los protagonistas de los cuentos. Los dos textos se abren en el momento en que cada narrador camina por Buenos Aires. Durante sus caminatas, tanto “Borges” como el narrador-protagonista anónimo de “Help a él” observan cambios en los carteles publicitarios. Las dos publicidades muestran cigarrillos. Se menciona en ambos cuentos la muerte de la amada y, en los dos casos, se trata de mujeres que han muerto honorablemente: Beatriz murió “después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (Borges, 151), Vera falleció con “esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido” (Fogwill, 63). Aparte de estas similitudes argumentales (veremos que hay todavía más), las frases elegidas por Fogwill se hacen eco semántico y fonético con las de Borges: “la candente mañana” se reemplaza en “Help a él” por “la pesada mañana”.

Pero la similitud más ingeniosa es la reescritura de los nombres. Las letras de las palabras “Beatriz Viterbo” son casi las mismas (reordenadas) que las que componen el nombre “Vera Ortiz Beti”. Estamos ante *casi* los mismos caracteres excepto por una sugestiva omisión: a “Vera Ortiz Beti” le falta una “B” (¿“B” de Borges, “b” de burla?) que sí está en “Beatriz Viterbo”.

Junto con el título y con los nombres de los personajes femeninos, hay en “Help a él” un tercer elemento lúdico nominal: el apellidado “Laiseca” para denominar al primo, aquel mal escritor a quien el narrador aborrece.

El título también es paródico: la frase “Help a él” es un anagrama de “El Aleph”, pues contiene (reordenadas) todas y cada una de sus

letras. ¿A quién nombra el pronombre personal “él” de “Help a él”? Puede referirse al protagonista, según la trágica historia que vive en casa de Vera Ortiz Beti, o bien puede aludir a Borges, a través de sugerir que, de tan parodiado, es “él” quien necesita ayuda (“help”) por parte del lector.

Otra distancia (estilística o, si se quiere, ideológica): al narrar la misma escena del protagonista observando el cartel, Fogwill reemplaza el borgeano “noté que las carteleras de fierro habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos” (151) por una descripción más detallada de los hombres que cambiaban el cartel:

...vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. (63)

Planteada la reescritura paródica desde el primer párrafo, Fogwill continúa con el tironeo de similitudes y diferencias. Leemos en “El Aleph” de Borges:

...el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. (151)

(Re)escribe Fogwill:

La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer *el otro* y, como él, yo también pensé que esa periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios *que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero*, una cosa distinta que ya nada tendría que ver con *ella*⁷. (63)

⁷ La itálica es mía.

La expresión “el otro” y la idea de “volver” son otras claves del diálogo paródico: se refieren sin duda a “El Aleph”. Semánticamente, en la acción de “volver” queda implicada la idea de una segunda vez⁸, es decir que estos “cambios” ya han aparecido antes. Por otro lado, la frase “una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella” ¿se refiere sólo a “una serie infinita de cambios?”. ¿O, acaso, “una cosa distinta” remite también a esta nueva literatura, la literatura de Fogwill, que ya nada tendría que ver con esa literatura de “el otro”, de Borges?

Volviendo a la cuestión de la línea argumental, es notable la similitud: los dos textos narran historias similares; las situaciones, los personajes y varios de los temas se hacen eco permanentemente. En los dos cuentos estamos ante un narrador en primera persona (de nombre “Borges” en el caso de “El Aleph” y anónimo en “Help a él”) que vive una experiencia reveladora a raíz de la muerte de la mujer a la que ama (Beatriz Viterbo / Vera Ortiz Beti). En ambos cuentos se relata que, hasta antes de su muerte, cada una de estas mujeres vivía con su padre y su primo (el viejo Viterbo y Argentino Daneri en el cuento de 1945, el viejo Ortiz y Adolfo B. Laiseca Ortiz en el texto de 1985). A raíz del fallecimiento de la mujer amada, cada narrador decide visitar la casa familiar (los Viterbo, en un caso; los Ortiz, en el otro). En los dos cuentos, el primo de la difunta es un hombre de letras y, según cada narrador, un mal escritor.

Sobre la base de estas presentaciones tan similares, se inicia el conflicto. Ocurre un día que, estando el narrador de visita en casa de su difunta amada, el primo le ofrece (tanto a “Borges” como al narrador anónimo de Fogwill) una bebida narcótica. En ambos casos, es a raíz de ingerir este líquido que el narrador tiene vivencias totalizantes, experimenta una revelación que cambia el sentido de su vida. Esta experiencia límite, junto con la labor de narrarla, llevan a cada protagonista a una reflexión sobre los alcances de la palabra como herramienta para

⁸ Según María Moliner, cuando “volver” está seguido de la preposición “a”, significa “andar en sentido inverso por un camino que se acaba de recorrer [...], ir de nuevo a un lugar en donde ya se ha estado o de donde uno se ha marchado (1549)”.

dar cuenta de lo vivido. Ambos cuentos indagan, de maneras diversas, en torno a la literatura y sus posibilidades, ambos desconfían del poder del lenguaje como modo de representar el mundo.

Si bien los argumentos son muy similares, hay una diferencia: el éxtasis en “Help a él” es mucho más prolongado e importante narrativamente que en “El Aleph”. En el cuento de Fogwill, la experiencia reveladora dura aproximadamente doce horas (desde la cena hasta el mediodía del día siguiente) y el cuento termina poco después de dicha vivencia. Así, una vez que el narrador ha ingerido el licor que lo lleva a vivir el éxtasis sensorial (experiencia análoga a la visión del aleph en Borges), la acción de “Help a él” se relentiza. El narrador, en lo que resta del cuento, se expande y regodea en los alcances de su desquicio sensorial, en la descripción de los cambios corporales que padece, en la escritura minuciosa del estallido infinito (a su modo, un aleph) de sensaciones, placeres y sufrimientos que ha desatado la droga en su cuerpo. Es decir que el cuento de Fogwill se ocupa de reescribir paródicamente la mitad del argumento de “El Aleph”, no el cuento borgeano entero.

Dentro de esta mitad actancial reescrita en “Help a él”, la experiencia reveladora es crucial, no sólo porque se extiende durante cincuenta páginas sino también porque, al estar plagada de alucinaciones y de momentos extremos, se coloca en las antípodas de la prosa borgeana, narra anécdotas y sensaciones que jamás encontraríamos en Borges y que, muy probablemente, provocarían cierto escozor en el autor canónico. Allí radica la burla irreverente, la cepa del humor de Fogwill: en crear, tras la inmersión inicial del texto en los temas, preocupaciones y modos de “El Aleph”, tras el cúmulo de similitudes, una estética anti-Borges.

La escritura drogada de Fogwill

La droga, el incesto y la última dictadura militar son tres elementos fundamentales en la obra de Fogwill. Aparecen en su literatura anterior, en las novelas posteriores a 1985 y en los tres cuentos que componen *Pájaros de la cabeza*, el libro en el cual se incluye “Help a él”.

Algo que nos deja impávidos de Fogwill (pensemos en textos como “Luz mala”, “Restos diurnos”, “Muchacha punk” o “Help a

él”) es la narración de situaciones extremas (escenas de incesto, drogas, perversiones sexuales) desde una completa ausencia de juicio moral o ético. La inmutabilidad o no registro de los sentimientos, la enunciación que rehúye de la emoción, el sentimentalismo, la cursilería o la lágrima torna a estos textos en relatos aún más descarnados de lo que ya son por su sola temática. Nada de esto es casual si pensamos que la literatura de Fogwill, esta suerte de beatnick criollo característico de la narrativa de la post-dictadura, surge en la atmósfera de terror y opresión del período 1976-1983. Los temas de la droga, el incesto, las perversiones sexuales parecen, no ya simples obsesiones personales de este autor, sino la versión doméstica y privada del horror. El correlato literario de la atrocidad y la transgresión en el plano público es la violación de los tabúes esenciales de una sociedad en el plano privado (en este caso, hecho literatura), el desquicio completo de sus normas y valores.

La droga no es en la literatura de Fogwill simplemente un tema importante sino una matriz constructiva del relato, la principal y más recurrente metáfora. “Help a él”, para el caso, está repleto de droga. A partir de haber ingerido el narcótico, todo lo que nos refiere el protagonista —única fuente de enunciación del texto— es narrado desde el punto de vista de un sujeto drogado. Y este es quizás el mayor logro de Fogwill: narrar desde la confusión sensorial y cognitiva, no simplemente hablar de la droga o de los efectos devastadores del proceso militar sino crear un texto que en su propia urdimbre está drogado, resquebrajado, construido a partir del desquicio de una realidad externa y del consecuente desquicio de la representación realista. En este sentido, en cuanto a la desconfianza en el realismo y en el lenguaje como herramientas para dar cuenta del mundo, Fogwill se parece al Borges de “El Aleph”: la diferencia radica en que los caminos alternativos al lenguaje confiable y transparente son en Borges la literatura fantástica y la metáfora del aleph y en Fogwill la escritura drogada y el apogeo de los sentidos.

La sátira de los malos escritores: una anti-poética

Otro de los rasgos compartidos por “Help a él” y “El Aleph” es el uso de un género colindante con la parodia, la sátira. Se trata aquí de sátiras de los malos escritores, un recurso de Borges y Fogwill para esbozar, cada uno a su modo, una antipoética. Sobre la sátira como rasgo recurrente en la literatura argentina, reflexiona la escritora Vlady Kociancich:

Me pregunto por qué esa tendencia satírica tan constante, casi irremediable de los escritores argentinos. Se me ocurren, entre otras, dos [razones]. Una es el sentimentalismo, otra el horror al sentimentalismo. Ambos inseparables y en continuo choque. [...] Es el sentimentalismo lo que agobia y el horror de agobiar con sentimentalismo. A veces pienso que es una condición heredada y que se ha levantado una literatura sólo para librarse de ella. (202)

Dentro de esta tendencia satírica de la literatura argentina, Borges se destaca una vez más:

Para dar un ejemplo inmediatamente comprensible, piensen en Borges, en su aparentemente fría arquitectura metafísica y en cómo esa misma arquitectura revela a un incorregible sentimental, a veces, hasta a un sensiblero. (Kociancich, 202)

Podríamos afirmar sin temor al error que el miedo al sentimentalismo es otro estigma compartido por ambos escritores: como es propio en la obra de Borges, el narrador de “El Aleph” llama la atención por su recato, por un lado, y por cierta escondida sensibilidad (lo que Kociancich llama “sensiblería”) por otro. En “Help a él”, por su parte, omitir las referencias a las emociones de los personajes y todo juicio de valor sobre lo narrado supone cierto rechazo del (o temor al) sentimentalismo. Como forma, tal vez, de rehuir del psicologismo y/o de la sensiblería, recordemos el énfasis de esta prosa en lo sensorial y en lo corporal. El universo fogwilliano de los sentidos y de los cuerpos se va tornando, por su propia reiteración y regodeo, una descripción de lo orgánico y lo fisiológico.

Ahora bien, si cabe plantear que tanto Borges como Fogwill usan la sátira para esquivar el sentimentalismo y la prosa psicologista, no por ello hay que olvidar la estrecha relación entre esta tendencia satírica y cada contexto de producción. En el caso de Borges, la sátira y el humor son rasgos característicos de su literatura. Escribe Graciela Montaldo: “Daneri es una caricatura de poeta, de intelectual, de argentino, de amante, de sabio e, incluso, de inquilino (151)”. Y agrega, “pero también Daneri es el lugar de confluencia de los deseos y aspiraciones de Borges (de su amor por Beatriz, de sus expectativas literarias) y es también la confluencia de los públicos de la literatura nacional (151)”.

Laiseca es el personaje a través del cual Fogwill, retomando el gesto de Borges, nos presenta al prototipo del intelectual más risible: el escritor vacío de talento y lleno de soberbia. Así, Adolfo B. Laiseca Ortiz comparte con Carlos Argentino Daneri no sólo el hecho de ser un mal escritor sino también dos costumbres despreciables: la de leer o de dar a leer sus diletantes manuscritos a los conocidos y la costumbre, aún peor, de elogiar la propia escritura con desenfado. Ante estos intelectuales, ambos narradores se sienten indignados: Carlos Argentino Daneri y Adolfo Laiseca hacen y dicen todo aquello que, según criterio de los narradores, no debe hacerse. Tras la máscara de la negatividad, en estas figuras satíricas pueden leerse dos poéticas, dos sutiles prescripciones acerca de cómo debe ser un escritor, sugeridas a través de ridiculizar lo que hacen los típicos “malos poetas”.

En “El Aleph” la sátira a Daneri es constante. Con la típica ironía borgeana, lo primero que leemos de él es que “es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos” (151). Agrega el narrador, aludiendo de reojo al Borges de la vida real, “ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur” (151). Luego, remata la descripción diciendo: “es autoritario, pero también es ineficaz” (151). En esta última frase, como en otras del cuento, Borges echa mano de una estrategia bastante frecuente en su literatura: crear ironía a través del uso inesperado (casi se diría, inapropiado) de los nexos oracionales. El nexo adversativo “pero” se usa comúnmente para conectar dos elementos de valor opuesto (en este caso, lo lógico sería

leer “es autoritario pero eficaz”). Al yuxtaponer dos elementos negativos conectados por el “pero”, Borges exagera lo peyorativo de Argentino Daneri⁹.

El efecto humorístico es progresivo en “El Aleph”, a medida que avanzamos en el cuento la ironía sobrepasa lo sintáctico. Opina “Borges” de la escritura de Daneri, calificada de “pedantesco fárrago” (158):

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*... (158)

Tras escuchar las soporíferas estrofas y los soporíferos comentarios de Daneri sobre ellas, Borges concluye: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros” (155). Más adelante, en la misma línea peyorativa a través de la cual se va deslizando una sutil anti-poética, el narrador “Borges” agrega: “había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (159).

Adolfo Laiseca Ortiz es, al igual que Daneri, quien le convidará al narrador la pócima necesaria para vivir la experiencia que le cambiará la vida, ese aleph de totalidad sensorial en cuya narración se centra el cuento. Como es de esperarse Laiseca, al igual que Daneri, disfruta la vanagloria de la propia obra. Le dice al narrador, sobre uno de sus cuentos:

⁹ Esta misma estrategia reaparece unas páginas más adelante, luego de que el narrador ha escuchado, indignado y aburrido, las parrafadas de Daneri sobre su propia obra: “Otras muchas estrofas obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; *ni siquiera* las juzgué mucho peores que la anterior” (155). Aquí, el nexa “*ni siquiera*” es vaciado de su función original.

–Además es un texto modular: si lo lees saltando dos renglones por vez, se forma un cuento sobre otra pelea de borrachos. Si lees el segundo renglón y todos los renglones múltiples de cinco, verás que es la visión de una corrida de toros narrada por un hombre que nunca antes había visto un toro, por ejemplo, un esquimal o un nativo de Ghana. Si lees los últimos renglones de cada página de atrás hacia delante, vas a descubrir una crítica a la obra de Jünger... (84)

Al igual que Daneri, Laiseca es pedante, rebuscado y, ante todo, ridículo. Pero las ironías corrosivas de Borges y de Fogwill no se agotan en la descripción satírica de los malos poetas, sino que involucran a la literatura y a su afán por escribir lo innombrable. Se diría que la literatura y su lucha imposible por nombrar una totalidad son en ambos cuentos los focos privilegiados de la burla, y también de la reflexión. Arguye el narrador “Borges”, luego de escuchar a Daneri: “Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente, respondió que ya lo había hecho” (153-4). Considerada la literatura una actividad falsa, el narrador de “El Aleph” opta por referirse al propio texto como a un “informe”, género al parecer más objetivo. A través de este informe, el narrador pretende dar cuenta de la totalidad vista en el sótano de la calle Garay: el aleph: “Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (164)”.

Fogwill también se burla de la literatura. Como el personaje de Borges, el narrador de “Help a él” cena en la casa de la difunta. Allí también se conversa sobre literatura y el viejo Ortiz dice que su sobrino, Adolfo, es “un gran escritor” (81) y aclara, oximorónico: “Lo que quiere decir (...) que será un perfecto fracasado. ¡Lástima que la prima no viva para apreciar el éxito de su fracaso...!” (81).

El aleph sensorial o la estética del desquicio

Quizás sea justamente por su recato que el narrador de “El Aleph” se horroriza al ver que en el sótano de la calle Garay, “tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos” (165), junto con “todas las hormigas que hay en la tierra” y con “un astrolabio persa” (165), están “las cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (166). Según Beatriz Sarlo, es el horror del recatado narrador ante la visión de las cartas obscenas lo que hace derrumbar su ilusión de infinito¹⁰.

En las antípodas del pudor y del recato, el narrador-protagonista de “Help a él” también siente un infinito que es, en realidad, una caída. Los sentidos son los medios para crear el aleph de “Help a él”, pero en vez de condensar visiones, este aleph es una batahola de sufrimientos y sensaciones convergentes, alucinaciones, experiencias psíquicas y físicas de todo tipo.

La dimensión universalizante, la narración del infinito no se alcanza, como en Borges, por la yuxtaposición de elementos dispares, sino por la exacerbación de elementos homólogos: el estallido de lo sensorial. No sólo eso: hay además una diferencia crucial entre ambos cuentos en cuanto a las experiencias totalizantes o aléfhicas. Mientras que el cuento de Borges coloca la perspectiva narratorial luego del acontecimiento vivido, “Help a él” narra esta experiencia extrema a medida que la va viviendo. Este presente de la enunciación, esta coincidencia entre acto y narración (el tiempo predominante del relato es el presente) genera un efecto de inclusión del lector en aquello que se narra mayor que en el caso de Borges, en donde leemos el relato posterior y meditado de la epifanía aléfhica.

Los sentidos en Fogwill se vacían de su significado original y cobran paulatinamente el espesor de lo metafórico. De tan enfatizado y reiterado, lo sensorial va condensando, como un aleph, múltiples significados:

¹⁰ Escribe Sarlo: “Frente a ese infinito, la percepción se detiene en las cartas obscenas escritas por Beatriz Viterbo, la mujer muerta que el narrador había amado. En ese momento, el infinito es percibido como caída (26)”.

El mundo empezaba a moverse. Necesité cerrar los ojos y encoger las piernas. Sentí que caía. Sentí un cuerpo cerca de mí y sentí que caíamos juntos. La tierra giraba de oeste a este con ritmo de reloj alrededor de un punto cercano situado debajo de nosotros (...). Y además caíamos: el mundo, ella y yo, la tierra y hasta el sol lejano, todos caíamos atraídos hacia un pozo que quizás no tendría fondo (...). ¿Duraría el jarabe hasta que el sol estuviese sobre nosotros y nosotros dos, la casa, Buenos Aires, el mundo y el mismo sol, siguiésemos cayendo hacia ese punto situado en una altura muy lejana? (Fogwill, 110)

La caída, el mundo, la noción de una totalidad generada por la droga nos rememoran “El Aleph”. Pero la alucinación de “Help a él” crea un ambiente menos cognitivo y más carnal que el de Borges. A lo largo de casi toda la experiencia “aléfhica”, el narrador está acompañado de Vera, su amada, y vive con ella los momentos más extremos de su relación.

Sin embargo, en algo se parecen las experiencias aléfhicas de ambos narradores: tanto la visión borgeana del aleph como la relación sexual alucinada en “Help a él” son momentos de superposición y exceso, de desquicio y desmesura. Una epifanía cognitiva frente a una epifanía sensorial.

Conclusiones

Lo central de esta parodia es la construcción de un aleph sensorial, el reemplazo de lo intelectual cognitivo por lo corporal y empírico. Según la lectura de Borges que hace Fogwill en “Help a él”, existe una verdad –aquella que nos ofrece el aleph– que sólo se alcanza a través de la experiencia excesiva de la droga, a través de la estética del desquicio. Esta lectura des-solemniza o, más bien, subvierte el cuento de Borges, acartonado no sólo por el recato de su narrador sino por cómo ha sido ubicado el célebre escritor en la historia del canon literario argentino.

“La culminación del siglo veinte literario rioplatense a inicios de los años ochenta”, escribe Claudio Canaparo, “no produjo síntesis,

resúmenes o simplificaciones sino que dejó abierto un melodramático interrogante local: ¿cómo hacer literatura después de Borges?” (199). A través de la parodia, Fogwill da una respuesta –entre varias posibles–: a través de la parodia, Fogwill evita ser escrito por otros (por los múltiples Borges que habitan omnipresentes en la literatura y la cultura argentina de los años ‘80), escabulle el peso aplastante de la tradición y cuestiona el valor supuestamente a-histórico del canon. A través de la parodia, Fogwill da una respuesta a uno de los grandes interrogantes del campo literario argentino de la postdictadura: ¿cómo salir de Borges con Borges? Pues el canon, como explica Ludmer, “contiene también, como el imperio, un principio de dominación, porque es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con la que se miden todos los otros productos de su misma especie” (289). Para salir de Borges hay que parodiarlo. Hay que homenajearlo y burlarlo simultáneamente, para recordarlo y relativizarlo en un mismo gesto.

CAPÍTULO II

Primera parte: Por qué sigue llorando Efraín o cómo leemos *María* en el siglo XXI

A casi un siglo y medio de su publicación y con un corpus importante de lecturas críticas, *María* (1867), la novela romántica decimonónica más leída en Latinoamérica¹, nos sigue cautivando. Como Efraín, el protagonista y narrador que, por mucho que se esmera, no logra llegar antes de la muerte de la amada, la crítica nunca llegará al completo descubrimiento de la novela o, en palabras de Noé Jitrik, “la crítica no ha logrado acabar con su extraño atractivo” (13). Pero los lectores contamos con una gran ventaja respecto del atribulado joven ante el esquivo objeto de deseo: no hace falta que lloremos.

Monserrat Ordóñez se preguntó en 1988 y a propósito de la Historia de la Literatura de la Nueva Granada (1867, José María Vergara y Vergara) quién, hoy en día en Colombia, quiere verdaderamente re-leer la literatura del siglo XIX. Según esta crítica, dicha falta de interés en la literatura fundacional se debe a cierto impulso por “borrar versiones de nosotros mismos en las que no queremos recono-

¹ Así lo explica Susana Zanetti en “María de J. Isaacs y los problemas de constitución de un canon de América Latina. Aspectos internacionales de independencia literaria”.

cernos porque en estos momentos reconocernos en ellas implicaría aceptar varios aspectos ambiguos de nuestra historia y de nuestra literatura” (11). ¿Por qué *María* es –o no es– interesante para los lectores del siglo XXI? ¿A qué “versiones de nosotros mismos” se refiere Ordóñez? Tanto la novela de Isaacs como la historia literaria de Vergara, desde nuestros parámetros éticos del siglo XXI –más pacatos que practicados– están lejos de ser obras con ideologías políticamente correctas: en ambas se presupone una sociedad de jerarquías rígidas, de amos y esclavos, hombres blancos patriarcales y mujeres domésticamente sumisas, sin indígenas y con algunos negros que, además de ser pocos, son alegremente dóciles².

Ahora bien, estos aspectos ideológicamente condenables (los que, según Ordóñez, nos avergüenzan hoy): ¿son monolíticos o presentan fisuras? En tensión con lo que hoy consideramos vergonzoso, en el siglo XIX la novela constituía un caso de ejemplaridad moral. ¿En virtud de qué aspectos textuales –o de recepción– la novela se convirtió en canon escolar, en pieza moralizante y marmolada? Éstas son algunas de las preguntas que guían el presente ensayo, en el que me propongo ahondar en algunos problemas no del todo resueltos hasta ahora por la crítica: el conflicto enunciativo de la dedicatoria; la ten-

² Sobre la exclusión de los indígenas en la *Historia de la literatura de la Nueva Granada*, de Vergara, en tanto correlato de la exclusión de este grupo étnico en la sociedad, escribe Patricia D’Allemand: “The exclusion of the indigenous written production from the corpus of Latin American national literatures obviously stems from the creoles’ perception of indigenous civilizations as a thing of the past, since the process of conquest and colonization was thought to have sealed their destruction (219)”. Por otro lado, respecto del tratamiento de la esclavitud y de los negros en *María*, Carol A. Beane ha esbozado la idea del “placer de colonizar”, médula ósea del conservadurismo en *María*: “...el episodio de Nay y Sinar en *María* postula la barbarie como signo de inferioridad del africano, del negro. Dicha barbarie e inferioridad reclaman una autoridad superior para administrarlas. (...) La representación del África a través de las referencias de Cantú en la obra de Isaacs es reveladora, ya que por su tono y modo éstas se asocian con obras más explícitamente colonialistas que aparecerán luego. Nos ayuda a ver con mayor claridad el placer de colonizar en la reconstrucción nostálgica de la vida en *El Paraíso* que hace Efraín (Beane, 208)”.

sión entre el discurso de Efraín narrador y el discurso de Efraín personaje (en sus intervenciones orales es claramente sumiso, sin atisbos de rebeldía), el prestigio socio-cultural del dolor y las primeras lecturas canonizantes de *María*.

La dedicatoria o la con-fusión de voces

En la ya célebre dedicatoria se nos anticipa: “Lo que ahí falta tú lo sabes: podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado”. Según la novela, la frase fue dicha por el propio Efraín al amigo a quien le ha encomendado sus manuscritos. Este amigo se encarga de transformar “el libro de sus recuerdos” [los de Efraín, ahora fallecido] en la novela que les llega “a los hermanos de Efraín” y a los lectores, es decir que este amigo sería algo así como un editor. En palabras de Díaz Balsera, “el texto se representa como habiendo sido editado por un amigo del narrador a partir de las memorias que Efraín le había dejado” (38). Silvia Molloy también comenta brevemente el paradigma de la dedicatoria: “Lo borrado es lo que precisamente hizo surgir las lágrimas y el escriba –experto en *pathos*– tendrá que restituirlo, y acaso magnificarlo, para provocar las lágrimas del lector (37)”. El recurso literario del manuscrito ajeno encomendado a una segunda persona deja en la nebulosa la diferenciación entre la escritura de Efraín y la del amigo. Invitados a este juego de voces, los lectores no sabemos quién es exactamente este amigo que escribe la dedicatoria pero, sobre todo, desconocemos qué transformaciones hizo sobre los papeles que le dejara Efraín –si es que transformó algo–. Comenta este amigo difuso, casi en tono dialógico respecto de lo leído en la frase supuestamente enunciada por Efraín: “Después de escritas me han parecido pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto”. Si el amigo ha sido sólo editor y no escritor colaborador, ¿por qué hace este comentario? La frase, más que de un editor, parece un gesto de falsa modestia de alguien que ha tomado parte activa en la redacción. Entonces: ¿quién escribió verdaderamente la novela: Efraín, el amigo anónimo o ambos? ¿Qué ha escrito cada uno? ¿Cómo era el texto de Efraín y qué agregó o quitó el amigo? ¿Qué es lo que “las lágrimas han

borrado”? ¿Cuán sustancial es la distancia entre los papeles que entregara Efraín y el resultado que les llega a los hermanos (es decir, la novela que nos llega a los lectores)? Esta indeterminación enunciativa nos va adentrando en la estética romántica que predomina en *María*: al tiempo que enfatiza el espesor dramático de la muerte del protagonista, nos sugiere una suerte de fusión de voces (y de prosas) entre los dos amigos. La comunión entre ambos jóvenes es tal –parece sugerir esta dedicatoria– que el amigo anónimo es capaz de adivinar qué falta en cada lugar y suplir esos vacíos con sus recuerdos.

Si optamos por una interpretación literal de la “Dedicatoria”, el poder supletorio de la prosa del amigo se rectificará en el momento en que los hermanos de Efraín viertan, al leer el texto, lágrimas tan dolorosas como aquellas de Efraín que han borrado fragmentos del manuscrito: “¡Dulce y triste misión!”, se queja el escribiente anónimo, “Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente”³. Aunque las lágrimas de

³ Sobre el tema de las lágrimas en *María* –ya sean las que busca suscitar el autor en el lector o las que derraman los personajes– se han ocupado, al menos, Luis Carlos Velasco Madriñán, Eduardo López Morales, Silvia Molloy y Juan Cantavella. El primero, famoso biógrafo del autor, tituló su libro “Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas”. López Morales, por su parte, comenta que por “los abundantes torrentes que arrancó a una adolescencia preferentemente femenina” y por “la frecuencia de lágrimas, sollozos y demás variedades de pluviosidad ocular que afloran en la novela”, el problema de la novela no reside en haber iniciado el Romanticismo en América Latina sino en “haberlo culminado en su vertiente sentimental, que parte de los modelos de Lamartine y Chateaubriand y que tiene, justamente a Jorge Isaacs y a Zorrilla de San Martín en la poesía como (Tabaré), como sus dignos términos de camino” (Citado por Cantavella, 96). Cantavella ha afirmado no sin exageración: “La felicidad y el dolor, el encuentro y la separación, todo se resuelve en lágrimas. No hay ninguna novela romántica, ni entre las americanas de la época, ni entre las francesas que le sirven de modelo, que produzcan mayor cantidad de penas y suspiros. Desde el principio hasta el fin, apenas hay una página que no se halle bañada por el llanto” (96). Mejía Duque cita las propias palabras de Isaacs en referencia a su novela: “¡Páginas queridas, demasiado queridas quizás! Mis ojos han vuelto a llorar sobre ellas. Las altas horas de la noche me han sorprendido varias veces con la frente apoyada sobre estas últimas, desalentado, para trazar algunos renglones más” (citado por Cantavella,

Efraín atentaron contra la completitud del texto –han borrado partes– también es cierto que serán prueba de éxito literario– según la estética sentimentalista.

Efraín narrador vs. Efraín dialógico

Quizás no sea desacertado pensar a *María* como la narración de dos historias simultáneas. La más evidente sería la historia de la lucha entre el amor y la muerte como fuerzas contrarias que unen o separan a los amantes. La segunda, implícita pero tan importante como la primera, sería la historia de la lucha entre la obediencia y la desobediencia, entre el deber –representado por la figura del padre– y el deseo –el amor entre Efraín y María–; o bien entre los intereses de una sociedad –manifestada en su mínima expresión, la familia– y el individuo, Efraín.

Algo de esto se ha planteado ya: son varios los críticos que analizaron la dualidad en *María*, ya sea de estilos literarios (romántico vs. realista) o la dualidad de estratos sociales (amos vs. esclavos), o la dualidad entre la felicidad de los sometidos vs. la infelicidad de los dueños de la tierra, o bien la dualidad de géneros, cuyos roles están bien tabicados y jerarquizados⁴.

97). Explica Molloy: “El llanto, sólo aparentemente espontáneo, ha sido sabiamente calculado: remite a un criterio de lectura de una época y es índice de recepción. Así, con lágrimas, se leen las ficciones de amor insatisfecho. (...) El llanto en *María* no sólo aparece abundantemente tematizado sino que es criterio de excelencia para el lector experto (37)”.

⁴ Rodolfo Borello, poniendo el énfasis en la estructura jerárquica de la hacienda y teniendo en mente –creemos– la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, propone: “El mundo social que la novela describe está claramente dividido en dos grupos muy diferenciados: los amos y los esclavos o, para decirlo con menos rudeza: una clase terrateniente y otra de esclavos manumitidos y arrendatarios (68)”. Y, más adelante, agrega: “Unos, los de abajo, pertenecen a la esfera de la naturaleza (...) Frente a ellos, y en otro plano, están los habitantes de la casa, los poseedores” (70). Para Díaz Balsera (y también, antes, para Magnarelli y para Lagos-Pope) la novela muestra claramente los roles masculinos y femeninos tabicados en espacios públicos y privados res-

Hay una tensión, un doblez del discurso, entre lo que se dice en voz alta (Efraín dialógico, siempre de acuerdo no por sometimiento sino por natural empatía con el padre) y lo que se narra (allí sí, a través de la voz más escrituraria y menos oral, hay un cierto rechazo del mundo paterno). Ahora bien, este rechazo no es, claro, abierto, pero sí rastreadable. Se da: a través de todo aquello que construye la figura del padre con una faz sádica. En un plano narratológico, a través del desvío de la narración hacia lugares periféricos, circundantes a la casa paterna, pero donde habitan seres de otra clase social que son felices: (¿de qué me sirve mi linaje, mis capitales real y simbólico –cultura, poesía– parecería decirnos Efraín, si ellos, con tanto menos, son felices?).

En este desvío de la focalización del relato haya quizás una intención relentificadora, de demorar el desenlace para generar suspenso, o quizás se trate tan sólo de una intención descriptiva exhaustiva del escritor naturalista que quiere dar cuenta de la “colombianidad” de su tierra. Pero también, creemos, hay un rechazo del Efraín narrador hacia la esfera paterna.

Porque conocemos el final fracasado de ambas luchas desde el inicio del texto, el valor de *María* reside menos en el desenlace argumental (que tiene, sin embargo, sus momentos de suspenso) que en el relato, a veces alegórico, a veces explícito, de todo lo que podría haber sido y no fue. Se narra –desde esta enunciación doble: apuntes de

pectivamente y, por supuesto, jerarquizados: “En este momento, el triunfo de la burguesía que es el siglo XIX en que se escribe *María*, la subjetividad de las mujeres que pertenecen a la clase dominante se la construye como algo seráfico. La mujer del patriarca es un ángel doméstico cuya función es la de velar por el núcleo, unidad clave de la nueva sociedad” (42). Sin embargo, la novela “representa la mejor cara del patriarcado, el espacio más armonioso y deseable que éste pueda producir (40)”. Y, así y todo, a pesar de ser lo más idealizable del patriarcado, la sociedad representada no deja de tener fisuras: “Esta casa es un espacio jerárquico, ritual, ordenado, en que impera sin resistencia, sin fricciones u oposición, la voluntad todo prestigiosa del padre. (...) Y, sin embargo, la falta de resistencia, la ausencia de confrontación, la tranquilidad y armonía no implican la erradicación de los signos de la violencia en este espacio paradisíaco” (40).

Efraín mediados por su editor– una vez que los personajes más importantes han muerto: el padre, María, Efraín. Si bien esto es trágico, lo sabíamos desde el comienzo: sabemos que el amor que se nos va a contar ha sido imposible y, si bien esto es triste, lo trágico radica en cómo se despliega narrativamente esa imposibilidad. ¡Cuán felices podrían haber sido los amantes de no haber muerto! Este condicional –podrían, pero no fueron– es clave para la fuerza trágica del relato: la novela cuenta recurrentemente todo lo que podría haber sido y no fue. La tragicidad no reside sólo en las muertes *per se* (dato que tenemos desde el comienzo, en una especie de crónica de muertes anunciadas) sino en la idealización imaginaria de lo que no ocurrió: la nostalgia de lo irrealizado.

Así, quizás muchos de los elementos colindantes a la historia de María y Efraín –las bodas de Braulio y Tránsito, los amores de Tiburcio y Salomé, las descripciones costumbristas de José y de su familia, la historia de Nay y Sinar, hasta incluso la presencia del pequeño Juan– entre otras cosas, enfatizan el sentido trágico de la historia central, nos recuerdan la dimensión de la pérdida.

El pequeño Juan, por ejemplo, tiene con María una relación de hijo, como si su madre fuera en verdad la prima adoptada: siempre es María la que lo cuida, lo duerme, lo mimas, etc.⁵ Esta suerte de adopción simbólica del niño por parte de María parece establecer un pacto implícito con la madre biológica del niño: así como la madre adoptó a María, la joven judía toma a su cargo a Juan. Pero más allá de la conjetura de este pacto femenino de adopción, lo que la relación entre el niño y María nos sugiere es cómo hubiera sido ella como madre, si hubiese podido casarse con Efraín, si hubiesen engendrado hijos, si no hubiese muerto antes. Análogamente, los amores de los personajes secundarios –las bodas de Braulio y Tránsito y de Tiburcio y Salomé–, la familia feliz de José, el sueño final de Efraín en el capítulo XLIV (en el que aparece María vestida de novia) son otra indicación de lo que podría haber sido y no fue.

⁵ A este respecto, es ya clásica la escena del beso indirecto entre María y Efraín a través del niño.

En los capítulos que preceden al viaje de Efraín a Londres, una vez que el protagonista ha intentado débilmente oponerse al deseo paterno de realizar estudios en Europa, el texto se focaliza en todos aquellos personajes y escenarios ajenos al núcleo familiar central. Paralelo a este cambio de foco narrativo, el tono pasa del romanticismo dramático, predominante tanto en los capítulos anteriores como en los posteriores, a un realismo costumbrista aligerado de tragedia, colorido y hasta etnográfico. ¿A qué se debe este progresivo énfasis en lo rural, en los personajes secundarios, en todo lo que rodea a la casa, justo cuando la novela está por terminar? Argumentalmente, cumple la función de generar suspenso, pues retarda el desenlace de la historia central: el reencuentro de Efraín con María. Temáticamente, busca quizás enfatizar lo trágico de la muerte de la joven amada, pues las vidas de estos personajes rurales son irremediamente felices y livianas. Sin embargo, creemos que su función central radica en el plano narrativo: esta veta casi etnográfica de los capítulos finales de *María* sostiene una crítica solapada pero firme a las reglas paternas, las verdaderas responsables de la tragedia. Lo que Efraín en tanto personaje nunca llega a decirle a su padre, la rebeldía que no logra manifestar en el plano de la ficción, sí logra expresarla Efraín narrador, a través del poder de la escritura, a través de ser él quien controla la narración. Al desplazar el acento del relato de lo paterno a lo circundante, de lo endogámico a lo exogámico, al suplantar progresivamente el interés narrativo en la casa paterna por el interés en los personajes ajenos a dicha casa (en sus viviendas y vestimentas, en sus relaciones, en sus diálogos, etc.), el texto ofrece a través de la organización de la escritura la rebeldía y el rechazo hacia lo paterno que el personaje, en el plano del contenido, no ha podido ni podrá expresar en ningún momento. De haber sido expresada por Efraín en tanto personaje, esta rebeldía podría haber evitado tal vez el viaje a Europa y la muerte de María.

Hay, pues, en *María* una constante ambivalencia. Por un lado, se narra un clima de malestar recurrente. Por otro lado, lo que Efraín y María dicen y hacen está siempre en armonía con su entorno humano (ambos jóvenes son enteramente bondadosos: nunca piensan mal de nadie, nunca proceden incorrectamente, nunca discuten ni pelean entre sí, son comprensivos, piadosos y gentiles en dosis ya inverosí-

miles). Esta bondad casi crispante, esta concepción de los personajes como seres monolíticos, sin ambages ni reveses, seres casi sin inconsciente (en este sentido, *María* es claramente una novela pre-freudiana) hace que el malestar, siempre presente, se desplace desde los personajes hacia las fuerzas superiores y externas: la naturaleza pasa a ser, entonces, la mejor condensación de este malestar.

El yo, voz y persona siempre privilegiados desde la estética romántica, tiene una especial conexión con la naturaleza o, mejor dicho, en *María*, texto romántico por excelencia, existe una comunión innegable entre los destinos de los seres humanos y la naturaleza. Y dentro de esta comunión, los códigos no son difíciles de decodificar: quizás el símbolo más evidente sea el ave de mal agüero cada vez que se acerca una desgracia en el orden humano. El poder, ya sea del *pater familias* o de la esfera celestial, tiene sus embajadores: así como la madre de Efraín es la mediadora entre el despótico padre y Efraín, así el ave agorera “que se presenta cada vez que se anuncia una desgracia” (Jitrik, 18) nos anticipa veredictos (¿de dios, del destino o del padre?)

Pero la presencia romántica de una naturaleza exuberante y cuyas transformaciones están siempre en sintonía con los avatares humanos —alegorizan, anticipan, se hacen eco del destino de los personajes— no es sólo una cuestión de estilo romántico. La proliferación de descripciones que dan cuenta de una transferencia o reflejo del malestar humano en cuestiones climatológicas y paisajísticas tiene que ver, creemos, con la imposibilidad de pensar el conflicto por dentro de la esfera humana⁶. Sin embargo, a pesar del voluntarismo dialogal de presentar personajes transparentes, la figura del padre queda siempre salpicada de ambivalencia. Quizás por eso sea éste el personaje más interesante de la novela, o al menos el más parecido a personajes literarios del siglo veinte. La tensión entre lo que el texto nos refiere que hace el padre y lo que los personajes expresamente comentan de esa conducta paterna atraviesa toda la novela y sostiene en gran medida el

⁶ No sólo el malestar se hace eco en la naturaleza, también la felicidad se refracta, literalmente: apunta al respecto Borello que en las vidas de los primitivamente felices, básicos y terrenales personajes secundarios siempre hay sol y hace calor.

interés del texto. Lo fascinante no es que este padre terrible y despótico sea una figura antagónica a los amantes, sino el juego constante de revelación y ocultamiento que sobre este personaje ejerce la novela: si en el plano narrativo el texto nos deja leer lo siniestro de la voluntad paterna, en lo dialogal no hay ningún registro de este autoritarismo. Los personajes –sobre todo Efraín y María– parecen ver sólo el lado bueno de este padre tan complejo⁷.

Las tres figuras principales de la novela son Efraín, María, en su lucha por la unión amorosa y, oponiéndose a este deseo, el padre. Mientras que la hermana, Emma, está del lado de los amantes, la madre apoya al padre. La primera escena es clave para entender la novela y, sobre todo, la lucha generacional, esa relación entre padre e hijo no demasiado divergente de aquella entre amo y esclavo. Luego de que una de sus hermanas le ha cortado un mechón de pelo, luego de haberse dormido llorando y de sentir un presentimiento de futuras penurias, el narrador cuenta:

A la mañana siguiente mi padre desató de mi cabeza, humedecida por tantas lágrimas, los brazos de mi madre. Mis hermanas al decirme sus adioses las enjugaron con besos. María esperó humildemente su turno, y balbuciendo su despedida, juntó su mejilla sonrosada a la mía, helada por la primera sensación de dolor. (53)

La primera imagen que se nos trasmite del padre es en tanto figura antagónica: no es casual que sea él quien “desata el nudo” que une al hijo con su madre. En reemplazo de este nudo, otra alianza parece establecerse ante la mirada vigilante del padre: las mejillas de Efraín y

⁷ Los datos referentes al sistema de esclavitud y al poder del padre en tanto terrateniente (aunque en decadencia), proyectan esta misma falsa armonía a nivel social: ningún esclavo se rebela, ningún sirviente parece desconforme ante su situación pre-contractual, ningún campesino se queja de la diferencia social. Pero la idealización de este mundo jerarquizado no se sostiene tan fácilmente a nivel narrativo, pues la forma en que está narrada la novela, la escritura misma, nos sugiere en reiteradas ocasiones que la verdadera historia que está siendo narrada es la historia regida por la figura paterna y sus despotismos.

María, mediadas por el frío del dolor, simbolizan no sólo la historia amorosa que vivirán en el futuro los jóvenes sino, ante todo, su final trágico: nótese que en vez del esperable “calor” –o, al menos, “tibieza”– propio de lo amoroso y erótico, aquí se nos habla desde un principio del “frío del dolor”. Esta segunda unión, sabemos, también será interceptada por el padre déspota.

Son varios los pasajes que dan cuenta de esta tensión entre lo que Efraín dice de su padre y lo que deja dicho el propio texto. En el capítulo V, en que se narra el paseo de ambos personajes por la hacienda, puede leerse esta ambivalencia. “Habían pasado tres días”, se nos dice al inicio, “cuando me convidó mi padre a visitar sus haciendas del valle, y fue preciso complacerlo; por otra parte, yo tenía interés real a favor de sus empresas” (60). La expresión “fue preciso complacerlo” nos anticipa la obediencia que rectifican el nexo “por otra parte” y el adjetivo “real”: dos fuerzas en pugna conviven en Efraín, por un lado la falta de ganas por hacer esa excursión, por otro lado, el interés en las empresas paternas que –¿por qué hace falta aclararlo?– es real. La tensión entre la bondad del padre que Efraín explicita y la imagen autoritaria que de él nos brinda el narrador se percibe también hacia el final del capítulo:

Quedó mi padre satisfecho de mi atención durante la visita que hicimos a las haciendas; mas cuando le dije que en adelante deseaba participar de sus fatigas quedándome a su lado, me manifestó, casi con pesar, que se veía en el caso de sacrificar a favor mío su bienestar, cumpliéndome la promesa que me tenía hecha de tiempo atrás, de enviarme a Europa a concluir mis estudios de medicina, y que debía emprender viaje, a más tardar dentro de cuatro meses. (59)

¿Es porque “deseaba participar de sus fatigas” que Efraín quiere quedarse en la hacienda? Desde ya que no. La verdadera razón, lo sabemos, es María. La buena conducta del joven a lo largo de ese paseo emprendido sin demasiado entusiasmo (“Quedó mi padre satisfecho de mi atención durante la visita”) y esta mentira (“deseaba participar de sus fatigas”) van anticipando el miedo del joven hacia su padre. La

negativa paterna ante el pedido de Efraín de quedarse con la familia reviste no poco cinismo: el padre dice que lo enviará a Europa sacrificando el propio bienestar a favor de Efraín, en cumplimiento de una promesa hecha hace años. El malestar se sostiene porque los lectores sabemos –nos lo dice el texto constantemente– que Efraín no ha pedido ir a Europa ni exige que se cumpla ninguna promesa al respecto. El viaje es exclusivamente beneficio del padre, o cuanto mucho del grupo familiar, pero no de Efraín. El despotismo del padre se intuye de nuevo: “Al hablarme así, su fisonomía se revistió de una seriedad solemne sin afectación, que se notaba en él cuando tomaba resoluciones irrevocables” (63). El dolor que presagiaba Efraín en la primera escena de la novela (al despedirse aún niño de su hogar para cursar los primeros estudios) se corrobora con la noticia de una segunda separación infligida de nuevo por el padre. Lejos de narrar cómo hizo frente a este autoritarismo, Efraín narra su sometimiento melancólico:

Esto pasaba la tarde en que regresábamos a la sierra. Empezaba a anochecer y, a no haber sido así, habría notado la emoción que su negativa me causaba. El resto del camino se hizo en silencio. (¡Cuán feliz hubiera yo vuelto a ver a María, si la noticia de ese viaje no se hubiese interpuesto desde aquel momento entre mis esperanzas y ella!). (63)

Complementario al lamento por todo lo que podría haber sido y no fue, las órdenes del padre parecen aceptarse con la misma pasividad con que se aceptan los fenómenos naturales o las decisiones atribuidas a un dios. Junto con la lectura del fracaso del amor a raíz de causas inmanejables (la enfermedad de María como una herencia de su madre), el texto desliza constantemente pistas que permiten atribuir el fracaso de la unión amorosa al padre. Es el padre, por ejemplo, quien informa acerca de la enfermedad de María, información que luego es corregida por la madre de Efraín. En el capítulo XIV María ha sufrido un ataque de nervios y está en coma. Allí aparece la primera versión paterna acerca de la salud de la joven judía y reaparece una vez más el padre en su función de vigía entre los jóvenes enamorados: “Olvidado de toda

precaución, entré a la alcoba donde estaba María [...] me acerqué desconcertado a su lecho. A los pies de éste se hallaba sentado mi padre: fijó en mí una de sus miradas intensas, y volviéndola después sobre María, parecía quererme hacer una reconvencción al mostrármela (80)”. Es obvio que la actitud del padre es una condena a la unión de Efraín y María. Es de boca del padre, no casualmente, de donde sale el diagnóstico fatal: “–Todo ha pasado. ¡Pobre niña! Es exactamente el mismo mal que padeció su madre” (80). El hecho de que sea el padre el transmisor de este supuesto saber médico se rescata una vez más en el capítulo siguiente: “Recostado en una de las columnas del corredor, sin sentir la lluvia que me azotaba las sienes, pensaba en la enfermedad de María, sobre la cual había pronunciado mi padre tan terribles palabras” (81). A lo largo de estos ataques de María (narrados entre los capítulos XIV, XV, XVI y XVII), el médico no tiene voz propia: sus diagnósticos y recomendaciones nos son referidas siempre por otro personaje (el padre o la madre), pero nunca escuchamos directamente la palabra de Mayn. De hecho, entre el final del capítulo XV –“me desmonté a la puerta de la casa donde vivía el médico” (84)– y el inicio del capítulo XVI –“En la tarde del mismo día se despidió de nosotros el doctor” (84)– hay una elipsis importante: no se cuenta cómo fue el viaje del médico a la casa, ni en qué consistió su visita, ni qué diagnóstico y pronóstico hizo sobre la enferma⁸.

El prestigio socio-cultural del dolor

Efraín ha confiado en el amigo del mismo modo que nosotros, lectores, confiamos en la veracidad del dolor que narrado. Éste es el pacto de lectura para las novelas sentimentales en el siglo XIX (Molloy, 37). Algo queda claro: tanto para los personajes dentro de la novela como para la obra en tanto objeto estético, las lágrimas y

⁸ Tanta es la incertidumbre que esta elipsis deja librada, que hasta podría ser blanco de una parodia al estilo de la que hizo Moreno Durán en “El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*, 2000).

el dolor ennoblecen. Lo trágico tiene más positividad moral que lo cómico, así como el amor irrealizado tiene más prestigio social que los amores carnalmente satisfechos. A tono con la moralina católica, para los románticos del diecinueve la abstinencia ennoblece, el amor imposible embellece: “Para Isaacs el amor imposible sólo podía tener lugar en el más elevado nivel social. Y, dentro de ese nivel, debía estar quien alcanzaba hasta lo más alto: la infelicidad y la muerte (...) porque expresaba toda una axiología que suponía que la más deseable forma de existencia era la del amor no realizado (Borello, 78)”. José Promis también propone que la cuestión del dolor tiene que ver con el prestigio social, en una cadena semántica que une: elevación socio-económica, sofisticación del espíritu, capital simbólico (ser letrado), amor imposible, dolor. La distancia entre el sentir de Efraín y el del propio Isaacs no es grande: al hablar del proceso de escritura de su novela, el autor se posiciona en un lugar de privilegio social a través del dolor: “¡Páginas queridas, demasiado queridas quizás! Mis ojos han vuelto a llorar sobre ellas. Las altas horas de la noche me han sorprendido varias veces con la frente apoyada sobre estas últimas, desalentado, para trazar algunos renglones más” (citado por Cantavella, 97). Esta concepción del dolor y del amor imposible como valores socialmente prestigiosos –junto con otros rasgos textuales que han sido leídos como recomendables para educar a los jóvenes colombianos–, son los rasgos textuales de *María* que han marcado las primeras lecturas críticas y, quizás han “escolarizado” el texto.

O quizás deberíamos preguntarnos, ¿qué de *María* se consideró ejemplarizante?, si aceptamos que el criterio del siglo XIX para incluir una novela en la currícula era: se enseñan aquellos textos en que los lectores puedan tranquilamente –tranquilidad: es decir, ausencia de transgresión o cuestionamiento de la cultura vigente– identificarse con los protagonistas, “copiar” las conductas y actitudes de los personajes. Es decir: la literatura se concibe como importante transmisor ideológico y la audiencia, con cierto bobarismo: contagiabile fácilmente por aquello que lee. De ahí que las novelas elegidas deban ser moralmente altas. Y así se leyó *María* desde el mismo año de su publicación. Escribe José María Vergara y Vergara, autor de la *Historia de*

la *Literatura de la Nueva Granada* (1867), figura clave en el proceso de construcción del patrimonio cultural:

María es la narración de los amores de dos jóvenes, rodeados de muchas personas, viviendo en una misma casa y profundamente enamorados. Por lo tanto, la pintura de su amor es más fecunda, más interesante, pero más delicada por más peligrosa. Y sin embargo, es tan casta, que así como los dos amantes no se dijeron una sola palabra que no pudieran oír sus padres, así en el libro no hay una página que no pueda leer una madre de familia. (Citado por Promis, 67)

Faltarán muchos años y mucha tinta para que la crítica pueda correrse de la mirada que hace primar la historia de amor por sobre otros elementos literarios de *María*. Como podemos ver en esta cita, lo que más atrae a Vergara en tanto agente cultural que selecciona qué se lee y cómo se lo lee, es el tema de la castidad, la contención de los jóvenes que no se dejan arrebatar por sus impulsos sexuales. La represión supone, no ya falta de deseo, sino la primacía de lo correcto, familiar, socialmente pautado por sobre la búsqueda de satisfacción personal. Es lo sacrificial de este amor –tinte católico, abstenido, dictado por el deber ser social– lo que torna a esta historia en ideal para ser enseñada, ¡incluso ante las madres de familia! (¿Acaso parangones de la moral, preocupadas sólo por educar a su prole o acaso las lectoras más tentables y a quienes, por ello, es necesario mantener lejos de cualquier relato sexual?)⁹. La cuestión del público femenino recurre: no sólo la novela parece dedicada a las mujeres –tal vez por el énfasis textual en las lágrimas, por su sentimentalismo– sino que las mujeres, por ser según Vergara intrínsecamente puras y castas, difunden la buena semilla literaria, ennoblecen el texto con sus ojos lectores:

⁹ Cabría todo un análisis feminista –o una parodia al estilo de la de “El capítulo inglés”– en torno a los supuestos de género que quedan implícitos en la frase “no hay una página que no pueda leer una madre de familia”, pero aquí bástenos decir que se hace evidente la prescripción moralizante que le otorga la crítica del XIX a *María*.

María hará largos viajes por el mundo, no en las valijas del correo sino en las manos de las mujeres, que son las que popularizan los libros bellos. Las mujeres la han recibido con emoción profunda, han llorado sobre sus páginas y el llanto de las mujeres es verdaderamente el laurel de la gloria. (Citado por Promis, 68)

La idea de *María* como una historia de amor platónico, no consumado (la crítica del XIX insiste en la castidad como en una victoria), que derrama virtud e inocencia, cuyos personajes carecen de maldad y son transparentes, ha persistido por varias décadas y culturas. El poeta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, por su parte, la lee como “un libro casto, un libro sano, un libro honrado” (Promis, 69). Recién en los años setenta, y luego de la iluminadora lectura de Anderson Imbert en los cincuenta (quien empezó a plantear la cuestión social complicada en *María*... el atisbo de la hilacha vergonzante que luego verá Ordóñez como primando por sobre otros elementos), llegaremos a un reconocimiento de la conflictividad en *María*. A partir de la sociología de la literatura, se la pudo empezar a leer como un testimonio de la desintegración de la aristocracia agraria colombiana, como una expresión de la naturalización del sistema de esclavitud por parte de la clase terrateniente, como alegato de una sociedad patriarcal que delimita los espacios según los géneros (masculino-vida pública vs. femenino-privado).

En lo que va del siglo XXI, la novela se ha leído varias veces haciendo hincapié en cuestiones de diversidad cultural. Así, han aparecido lecturas como las de Eva-Lynn Jagoe, Faverón Patriau y Noé Jitrik, que indagan en torno al judaísmo de Isaacs –en parte retomando ideas planteadas por Doris Sommer en su clásico análisis de la novela– y textos como los de Lucía Ortiz, Patricia D’Allemand o David Musslewhite, en donde se tematiza la exclusión de los negros.

María se sigue leyendo y, sobre todo, se sigue re-escribiendo paródicamente: quizás “El capítulo inglés”, de R.H. Moreno Durán, sea la mejor respuesta que podemos dar, no tanto a lo que la novela muestra del siglo XIX sino a lo que se le atribuía desde quienes museificaban la literatura: los constructores del canon, al estilo de Vergara y Vergara.

CAPÍTULO II

Segunda parte *María* parodiada: “El capítulo inglés” de R.H. Moreno Durán

*Toda auténtica literatura conspira contra el orden.
Y no hubo orden que más incitara a la transgresión
y al cambio que aquel que defendía con todas sus
armas los valores de la sociedad burguesa durante
la segunda mitad del siglo XIX.*

R.H. Moreno-Durán. *El festín de los conjurados*

¿C ómo se ha leído *María* en el siglo XIX y cómo se la lee en el siglo XXI, tanto desde la crítica como desde la ficción? O, mejor dicho, ¿cómo se la reescribe? Algo queda claro: *María*, (según Susana Zanetti, la novela sentimental más leída en toda Latinoamérica), aún sigue leyéndose. Elzbieta Sklodowska comenta –en un artículo de 1983, pero el comentario aún es válido–: “A la todavía vigente popularidad entre los lectores se une la veta imitativo-paródica de los escritores cronológicamente cercanos al novelista colombiano y, finalmente, el incesante interés crítico (617)”. Y podríamos agregar: las reescrituras imitativo-paródicas del siglo XXI.

R.H. Moreno-Durán (Tunja, 1947- Bogotá, 2005) ha sido definido por la crítica como un escritor de la generación del setenta, perteneciente al post-modernismo literario colombiano. De esta generación

de escritores, también conocida como la generación post-macondiana, comenta Gregory Utley: “Si los modernistas buscaban un orden en el desorden, los postmodernistas aceptan el desorden. (...) a diferencia de los modernistas, los escritores postmodernistas producen una realidad supremamente arbitraria y confusa, muchas veces relacionada con la ironía y la parodia (117)”.

“El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*¹⁰, 2001), narra la vida de Efraín, protagonista de *María* (1867), de Jorge Isaacs, a lo largo de su estancia en Inglaterra. En *María* este período en la vida del protagonista-narrador está apenas mencionado. El capítulo LIV refiere su partida hacia Inglaterra y luego se nos cuenta que, a los quince días de haber abandonado Cali, Efraín recibe la primera carta de su amada, María. Sorpresivamente, aquí la historia salta un año y, al comienzo del capítulo LV, sólo sabemos que Efraín viaja de regreso a Cali. Qué pasó durante ese año, cómo fue la vida de Efraín en Londres mientras cursaba sus estudios de medicina, de qué murió verdaderamente María son algunos de los blancos que deja el texto decimonónico y de los cuales se vale “El capítulo inglés” para llevar a cabo su parodia. De algún modo, el cuento completa, como el eslabón faltante, la elipsis de su intertexto: se abre con la llegada de Efraín a la capital europea y se cierra con el arribo del barco de regreso a Cali. Podría insertarse sin problemas entre los capítulos LIV y LV de *María*. Claro que esta adaptabilidad en lo argumental no existe en el plano estilístico ni en lo ideológico, y es aquí donde se funda la distancia crítica de toda parodia.

A nivel actancial, el cuento puede dividirse en tres etapas: 1) el viaje de Efraín a Londres, 2) su residencia en la capital inglesa, 3) el retorno a Cali. Este argumento nos permite reconocer en seguida que se trata de una parodia de *María*. Pero este desplazamiento geográfico no es el único que se narra en el cuento. También viajamos –si se permite la metáfora del viaje– desde el estilo de Isaacs hacia el de Moreno Durán, para retomar hacia el final otra vez el estilo romántico.

¹⁰ Es llamativo que, con excepción de la reseña de Caicedo Jurado sobre el cuento aquí trabajado, el libro *El humor de la melancolía* no ha recibido hasta ahora ningún trabajo crítico detallado.

A tono con este movimiento estilístico, habría un tercer “viaje”, de orden simbólico, que tiene que ver con la representación de los cuerpos y con el universo estético e ideológico de cada autor. Mientras que en los fragmentos iniciales y finales, escritos *a la manera* de Isaacs, la representación del ser humano (y, en cierto sentido, la cosmovisión del mundo) es clásica, como lo es en *María*, en los pasajes intermedios, aquellos estilísticamente más propios de Moreno Durán, la concepción del cuerpo del hombre y del medio responden al realismo grotesco.

Dime quién te lee y te diré cómo eres: María y su recepción

Parodiar *María* en el siglo XXI no significa sólo reescribir de manera crítica la novela sino también cuestionar las interpretaciones canonizantes que recibió. “El capítulo inglés” no se burla sólo de la prosa de Isaacs sino también de aquellas lecturas que fueron convirtiendo la novela decimonónica en un texto fundacional y representativo de la colombianidad. Como explica González Stephan¹¹, en los países de Latinoamérica luego de las revoluciones independentistas devino como necesidad urgente “la formación de los nacionalismos así como la construcción del aparato estatal” (103). En este período de formación de un capital cultural que representase a la joven nación, “la vocación consagratoria recorría cada práctica social” (González Stephan, 102).

Algo parece obvio: Moreno Durán lee *María* poniendo el énfasis en las tensiones del texto, en su ideología patriarcal y cristiana, en el malestar que genera la sociedad allí representada. En las antípodas de lo que leían en *María* Vergara y Gutiérrez Nájera, el autor de “El capí-

¹¹ Explica esta autora: “La configuración de los patrimonios culturales de la nación fue uno de los innumerables gestos del complejo de prácticas simbólicas que proliferaron en los nuevos espacios urbanos como manifestación de la vida moderna de los no menos recientes estados nacionales que empezaban a organizar su vida cívica (102)”.

tulo inglés” parece ficcionalizar las hermeneusis de *María* que propone la crítica contemporánea. Dentro de las lecturas más interesantes, se destaca la de María Inés Lagos-Pope, para quien *María* es “la encarnación del ideal cristiano” (14) y la “encarnación del ideal patriarcal cuya vigencia se extiende más allá del romanticismo”. Mientras que la novela se desarrolla en un ambiente rural, bucólico, idealizado, familiar, patriarcal y sexualmente reprimido (se crean escenas sensuales permanentemente pero no hay contacto físico entre los jóvenes enamorados), el cuento de Moreno Durán transcurre en Londres, capital descrita como una urbe sucia, inmensa, poblada de prostitutas, delincuentes y contrabandistas, que Efraín recorre con el anonimato y la fascinación del *flâneur*, experimentando todo tipo de aprendizajes. Además –y esto marca una diferencia crucial respecto del texto canónico– Efraín y María en “El capítulo inglés” han tenido contacto sexual. El hecho no es casual sino que responde a la visión de la mujer que tiene el propio autor, según lo expresó en una entrevista:

Si dije que se han acabado las utopías ideológicas o los sueños sobre la historia, lo digo porque solamente hay una, en este país de revoluciones, solamente hay una que considero irreversible (...) que le sirve de materia prima a mi narrativa –la revolución femenina–. (...) Precisamente la gran eclosión a partir de los años sesenta me reveló ante mis ojos un ser completamente nuevo y un ser que iba a marchar el resto de mi vida a mi lado, que me lo iba a encontrar en todas partes, como compañera, como adversaria, como interlocutora (Guerra, 49).

“El capítulo inglés” es, de algún modo, la anti-María, el relato de todo aquello que se reprime en *El Paraíso*. Es una suerte de desquite, de deuda saldada con los lectores del siglo XXI: se habla de la rebeldía de Efraín frente a la figura paterna, de su huida del sistema patriarcal de *El Paraíso*, de su inicio en la vida sexual, de un cambio en su unión conservadora de la vida y, para dar respuesta a una gran incógnita de 1867: se explica de qué murió María.

¿Qué es “lo que las lágrimas han borrado”?

El primer guiño intertextual del cuento nos lo da el epígrafe. Extraído de la “Dedicatoria a los hermanos de Efraín” que leemos al comienzo de *María*, nos anticipa el gesto paródico: “Lo que ahí falta tú lo sabes: podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado”. Así, el cuento rescata un dilema textual en *María*. A saber: en la novela de Isaacs, la frase fue dicha por el propio Efraín al amigo a quien le ha encomendado sus manuscritos. Este amigo se encarga de transformar “el libro de sus recuerdos” [los de Efraín] en la novela que les llega “a los hermanos de Efraín” y a los lectores de *María*, es decir que este amigo sería algo así como un editor¹².

El recurso literario del manuscrito ajeno encomendado a una segunda persona deja en la nebulosa la diferenciación entre la escritura de Efraín y la del amigo. Invitados a este juego de voces, los lectores no sabemos quién es exactamente este amigo que escribe la dedicatoria, ni tampoco qué transformaciones hizo sobre los papeles que le dejara Efraín –si es que transformó algo–. Al incluir como epígrafe del cuento la frase que mejor condensa el gesto supletorio –“Lo que ahí falta tú lo sabes, podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado”– Moreno Durán se incluye, desde el inicio, en el juego de desplazamiento de voces instaurado por *María*. Con una voz que se presenta como la misma que ha narrado *María*, el cuento refiere una historia que se ajusta como una pieza de rompecabezas a la historia de Isaacs. Tomada casi como lema, la frase del epígrafe parece una incitación a la parodia: nos anticipa que el criterio que regirá la escritura del cuento será justamente el de agregar, valiéndose de la misma estrategia de comunión de almas entre los amigos que han co-escrito el texto de base, todo aquello que, dicho con la mayor de las imprecisiones, “las lágrimas han borrado”. A través de este epígrafe el narrador de

¹² Silvia Molloy comenta brevemente el paradigma de la dedicatoria: “Lo borrado es lo que precisamente hizo surgir las lágrimas y el escriba –experto en *pathos*– tendrá que restituirlo, y acaso magnificarlo, para provocar las lágrimas del lector (37)”.

“El capítulo inglés” legitima su derecho a “leer” (¿agregar?) material de su cosecha con el fin –sólo en teoría bien intencionado– de suplir todo lo que “las lágrimas han borrado”.¹³

El viaje de ida

“El capítulo inglés” se abre con el joven colombiano a bordo del barco *Star of the Brave* rumbo a la capital europea y se cierra con la visión del buque *The Big Sleep*, que lo llevará de regreso a su país¹⁴. El viaje en tres niveles que puede leerse en este cuento –viaje actancial, viaje estilístico, y viaje simbólico– consta asimismo de tres etapas: la ida, la estadía y la vuelta. Claro que no se puede hablar de estas etapas como de zonas textuales tajantemente separadas o independientes una de otra: más bien, se diría que las similitudes y las diferencias respecto de *María* son constantes a lo largo del cuento. Pero, a grandes rasgos, podemos decir que el viaje de ida o primera de las tres partes abarca los once párrafos iniciales –desde “El aire gélido...” (181) hasta “...en las cenagosas corrientes del río” (191). La segunda parte comprende los

¹³ La imprecisión que la ficción de Isaacs desliza en torno a quién ha escrito las páginas que componen *María* no es la única indeterminación que el narrador de “El capítulo inglés” hace jugar a su favor. Todas las zonas crípticas e incompletas del intertexto serán cargadas de sentido a lo largo del cuento de Moreno Durán. Por esta estrategia de completar lo incompleto, de rellenar los espacios en blanco de *María*, junto con el artilugio de la repetición de argumentos, escenarios y personajes, se diría que la parodia de “El capítulo inglés” procede por sinécdoque y por agregación. Con sinécdoque me refiero aquí a la presencia en el cuento de una serie de elementos originarios de *María* que aluden a la totalidad del intertexto, y que nos permiten a los lectores ubicarnos inmediatamente en el horizonte dramático de la novela de Isaacs: el epígrafe, los personajes, la línea argumental, el estilo literario de ciertos pasajes de “El capítulo inglés”, nos dan la pauta de que esta historia no es dramáticamente independiente sino que sólo puede entenderse teniendo en mente a *María*.

¹⁴ Nótese el valor alegórico o anticipatorio de los nombres de los buques respecto del argumento.

párrafos doceavo a vigésimo primero inclusive –desde “A mediados de agosto” (191) hasta “...la emancipación política había forjado una leyenda” (203)–. La tercera parte se compone de los últimos cuatro párrafos –desde “Y a tenor con la nostalgia” (203) hasta “quienes aman sin esperanza confunden con la eternidad” (207)–.

Esta estructura casi simétrica del cuento, con sus tres partes y su viaje de valor triple, la gran capacidad de imitar la prosa de Isaacs, el humor desopilante y el grotesco desenfadado son, creemos, los valores más destacados de esta parodia al padre de la literatura colombiana.

El cuento se abre planteando el tema, por demás romántico, de la debilidad humana frente al poder destructor de la naturaleza:

Tras superar las Azores todo se había vuelto desasosiego y temor a bordo de la *Star of the Brave*. El tiempo bonancible que nos acompañó durante las semanas anteriores en mar abierto se había tornado hosco, con elevado oleaje y vientos contrarios que a muchos nos hizo sobrecoger de pánico. (181)

Tras la mención del “señor A” y del “profesor Umaña” (personajes ambos de *María*), se nos ofrece una clave intertextual irrefutable: la referencia al padre jamaicano, figura central en la novela de Isaacs:

Rápidas bandadas de gaviotas así como los ramalazos de aire caliente que fustigaban sin clemencia el rostro de quienes observábamos desde cubierta abrieron súbitamente mi memoria a los relatos que mi padre evocaba en las tardes remotas de la infancia. Jamaica tenía en su voz reminiscencias amenas pero también tristes y en sus ecos alternaban nostalgias sonoras...Pero todo eso formaba parte del pasado. (181-2)

Esta atmósfera tan romántica (las gaviotas, los relatos de la infancia, la tristeza de las “nostalgias sonoras”, lo irrecuperable del pasado) nos prepara para la mención explícita del intertexto: “El recuerdo de María me agobiaba cuando dejaba vagar mi tristeza, que como un pájaro nefasto volaba de foque a mastelero y de penol a driza” (182).

Si bien estamos recién en la zona textual “*a la manière de Isaacs*”, la parodia burlona ya se insinúa en esta frase por la yuxtaposición del elemento tan romántico del cuervo, por un lado, y la precisión léxica, por otro: es levemente inverosímil (y cómico) que el vuelo de algo tan etéreo como la tristeza sea descrito tan tecnicistamente: con el léxico “foque”, “mastelero”, “penol” y “driza”.

Otro rasgo importante de esta zona inicial –también presente en *María*– es el afán del narrador por dejar sentada su ejemplaridad moral y la de los suyos. Como en 1867, el joven es exasperantemente ingenuo y bien intencionado, características que salpican a quienes lo rodean:

No puedo olvidar la suma cortesía con que Mayn me recibió e ilustró sobre los pasos a seguir, no sólo los que hacían referencia a mi instalación en la ciudad sino, también, sobre todo lo relacionado con el comienzo de mis estudios de medicina. (183)

La rectitud y la obediencia saltan a la vista enseguida, como si la escritura estuviera dirigida en verdad al padre despótico y no a un lector externo. En esta línea intimista del timorato y correcto Efraín, leemos:

Algunos años mayor que yo, Mayn era hijo del médico de la familia. Por ello, y dada su ya larga experiencia en Londres, se había ofrecido para hacer las veces de tutor durante el tiempo que yo permaneciera en la ciudad. (183)

El cambio de tutelaje que aquí se refiere (Efraín pasa de ser guiado en el Cauca por el padre a ser guiado en Londres por el desfachatado Mayn hijo) será crucial para esta historia de iniciación en las aberraciones y excesos de la vida citadina. Sin embargo, las libertades que, en “El capítulo inglés” se toma Efraín no afectan sólo su vida en Londres: también se retrotraen a su pasado colombiano, pues esta parodia no sólo inventa sobre el período vivido en Inglaterra; también agrega acontecimientos ocurridos en el tiempo ya narrado por Isaacs. Así, leemos que el protagonista recuerda “cuando Braulio y Tránsito

nos brindaron una nueva oportunidad de acercamiento íntimo a la sombra de su euforia nupcial” (186). Y explica:

De espaldas a la menor discreción y cautela, ingresé en la alcoba de María y, sin ponerle coto a mis deseos, la estreché firmemente contra mi corazón y, horas, siglos después, me alejé conmovido de su lecho. (186)

Si, como quiso Borges, cada escritor crea a sus precursores, no será menos cierto que cada parodista reinventa el texto parodiado: la presencia de un acto amoroso entre los jóvenes no desposados modifica completamente la lectura de *María*. No sólo el acto sexual pre-marital es impensable dentro de los parámetros recatados de la prosa de Isaacs sino que, además, este encuentro amoroso que ficcionaliza Moreno Durán modifica el final de la novela de 1867 y da respuesta a una de las grandes preguntas pendientes en el texto canónico: ¿de qué murió verdaderamente la joven judía?¹⁵ Pero sigamos, por ahora, la pista textual en este viaje de ida. A esta confesión le sucede la primera de

¹⁵ Aclaremos de una vez la incógnita: en “El capítulo inglés” se insinúa que María ha muerto por problemas con su embarazo, iniciado a raíz del encuentro amoroso con Efraín durante el casamiento de Braulio y Tránsito. Leemos en el cuento paródico: “Recuerdo que el pudor velaba frecuentemente los ojos y el placer teñía de palpitaciones púrpuras sus labios. A medio camino entre la depresión y la euforia María y yo pudimos por fin estar a solas y al despedirnos, todavía sumidos en la oscuridad que rodeó nuestro encuentro, ambos saltábamos de gozo. Entonces, ¿es posible que el desmayo de María cuando partí, el día 30 de enero, no fuera provocado sólo por el dolor que le infligía mi ausencia? ¿Acaso fue ésa la prueba del primer síntoma? Y de ser cierto, ¿en qué quedaba el diagnóstico del doctor Mayn sobre la epilepsia que María heredó de su madre? (204). Explica Caicedo Jurado sobre este punto: “la suposición de un embarazo que habría causado la muerte por tuberculosis, tisis se llamaba la enfermedad por ese entonces” son las explicaciones que construye Efraín en su mente durante su estancia en Londres. También, imagina que María “fue mal atendida por la comadrona y no por el médico, llevándola finalmente a la muerte, anunciada por el cuervo negro de la cultura dominante que impidió la utilización de la asepsia y los cuidados necesarios” (Caicedo Jurado, 2).

las muchas descripciones de Londres que hay en el cuento. En dicha descripción vemos cómo el narrador se pierde en una cartografía por demás simbólica, una ciudad espeluznante¹⁶. ¿Alegoría al castigo moral por el acto amoroso recién narrado o simple contraste narrativo con el ambiente bucólico de *El Paraíso*?

Un *Ravenmaster* que desde hacía algún rato me observaba me increpó como si yo fuera el culpable del mal humor de sus pajarracos y, ante su mirada hostil, no tuve más remedio que huir presto. Quise avanzar por uno de los costados y recuperar la ruta hacia mi barrio pero me topé de improviso con la *Traitor's Gate*, por donde introducían en barca a los prisioneros quienes, a partir de ese momento, se convertían en muertos en vida. (187)

Las aves agoreras del mal recorren incansablemente esta Londres por ahora no carnavalesca y funcionan como puntos de anclaje, casi como estribillos, del estilo romántico. Así, antes del relato nada romántico de las aventuras amorosas de “nuestro amigo Carlos” reaparecen estos íconos de la naturaleza amenazante, ahora bajo el símbolo de las aves agoreras¹⁷:

De nuevo graznaron sobre mi ánimo las nefastas aves que cuidaban los alabarderos de la Torre y supuse que una oscura verdad y un amargo sortilegio se escondían entre los bucles que con las líneas sospechosamente optimistas de la segunda carta me remitía mi amada desde la lejanía. (188)

¹⁶ No es ésta la única ocasión en que aparece Londres en la obra de Moreno-Durán: también se tematiza en torno a la capital inglesa en *Los felinos del Canciller*. En su artículo “El espejo espeso”, José Balza analiza las comparaciones burlonas entre Bogotá y Londres en la novela citada (ver página 141 del artículo).

¹⁷ Para Noé Jitrik, el tema de las aves agoreras “que se presenta cada vez que se anuncia una desgracia” (18) –y que no hay un solo artículo crítico sobre *María* que no las nombre– se remonte probablemente al poema de Edgar Allan Poe “El cuervo” en donde la presencia de este ave negra se relaciona directamente con la muerte de la amada.

Efraín recorre la ciudad y, como un *flâneur* que observa sin ser visto, va describiendo una cartografía que se torna cada vez más grotesca¹⁸. La primera mención interesante de este catastro del grotesco es la que presenta a los personajes, todos ellos heterogéneos y marginales, con los cuales Efraín hará su aprendizaje pseudo-carnavalesco:

El tráfago de las calles, llenas de extorsionistas y ladrones, mendigos y ramerías, locos y criminales de la peor laya, era un don del cielo frente al infinito horror que se desataba en las mazmorras y celdas cada vez que se traspasaban los umbrales de la Torre. (187)

Respecto de los personajes marginales, Caicedo Jurado hace notar que Moreno-Durán, a diferencia de Isaacs, construye el cuento dando cabida a estos sectores sociales: “la marginalidad no ha tenido voz en la historia oficial, si la verdad de los excluidos –personas o marcas culturales– no se ha legitimado ni en el discurso del establecimiento ni en los textos canónicos” (2). La ciudad, con sus zonas oscuras, sus secretos y sus residuos, funciona como metáfora de los cambios psicológicos y morales que se operan en el personaje: lejos del Efraín sumiso de *María*, el Efraín de Moreno Durán se muestra progresivamente más “humano”: se piensa a sí mismo defectuoso, endeble a las tentaciones y de conducta impredecible. Estos cambios en el protagonista, y su consecuente abandono de la ejemplaridad moral, son inseparables de la cartografía urbana (del mismo modo que, según veremos, la cartografía es inseparable del

¹⁸ En este sentido, el cuento parece una ficcionalización de las ideas que el propio autor expresó sobre la ciudad en “De la imaginación a la barbarie”: “Pero una ciudad es un mundo de muchas páginas. Su palpable exterioridad de concreto y acero, sus monumentos y avenidas, su fauna díscola o amable, sus tugurios y catedrales, sus transeúntes nativos o foráneos, ocultan una verdad más profunda: su interioridad, es decir, la subjetividad de la convivencia urbana. Al pasar de un sector al otro, del frontis del rascacielos a la penuria del inquilinato, el transeúnte –esto es, el novelista– deja de ser un mero peatón y deviene *flâneur*, un atento lector y a la vez amanuense de lo que le dicta su entorno”.

tópico del cuerpo femenino). El cuento se va tornando, en drástico contraste con el canon que parodia, un relato de (de)formación, una suerte de *bildungsroman* del anti-héroe:

Cuando arreciaron las lluvias ya era yo un hábil conocedor de los vericuetos más intrincados de la ciudad. Incluso me arriesgaba a deambular solo por los muelles de Southwark arrastrado por una extraña fascinación que despertaba en mí el ajeteo diario que advertía en un bloque de casas de ladrillo rojo en las inmediaciones de la aduana. (189)

Dentro de este aprendizaje acelerado de mundanidad, satisfacer las necesidades más primarias pasa a ser cuestión de urgencia:

Admito que al comienzo mis excursiones estaban justificadas por un solo propósito: buscar casas de comida oriental o mediterránea y, con un poco de suerte, algo de comida antillana, pues estaba hastiado de ingerir tristes y reiteradas porciones de arenque ahumado y pastel de carne y riñones. No está demás señalar el odio infinito que sentía por la inevitable ración de sopa Brown Windsor, tan espantosa como las hortalizas y guisos hervidos que nos servían a diario en la pensión. (189)

Con la insinuación de ciertos temas típicos, como veremos, del realismo grotesco (los excesos en las comidas y bebidas, las multitudes callejeras y anónimas, las relaciones sexuales ocasionales, los residuos y objetos marginales) se va entrando en la zona más enfáticamente paródica: aquella que narra todo lo vivido durante la estadía en la capital europea.

El realismo grotesco: estética medular de la parodia

En su libro sobre Rabelais y la cultura popular de la Edad Media, Mikhail Bakhtin analiza el significado ideológico del carnaval, resaltando el sentido opositor y extraoficial de estas fiestas:

...they were sharply distinct from the serious official, ecclesiastical, feudal and political cult forms and ceremonials. They offered a completely different, nonofficial, extraecclesiastical and extrapolitical aspect of the world, of man, and of human relations; they built a second world and a second life outside officialdom. (5-6)

Para que el carnaval pudiera funcionar como válvula de escape de la cultura oficial, debía estar regido por sus propias reglas, su propio lenguaje y sus propios tiempos. Pero además de una forma de canalizar la oposición ante el poderío de un único discurso impuesto como verdadero, el carnaval era también un hecho eminentemente democrático: abarcaba a todos sin hacer distinción de títulos ni clases sociales. En este afán universalizante, la risa propia del carnaval resulta ambivalente: se dirige a los unos, a los otros, a su condición misma de ser materia risible. Es dentro de esta cultura popular medieval en donde anida la materia prima de la literatura paródica del Renacimiento: el realismo grotesco, es decir, un sistema de imágenes basado en la exaltación del cuerpo humano, lo que Bakhtin llama “the material bodily principle” (19), o sea, “images of the human body with its food, drink, defecation and sexual life” (19). Aclara Bakhtin:

These images are the heritage, only somewhat modified by the Renaissance, of the culture of folk humor. They are the heritage of that peculiar type of imagery, of the peculiar aesthetic concept of this folk culture. We shall call it conditionally the concept of grotesque realism. (19)

De este modo, el concepto del realismo grotesco designa una estética en la cual todo lo relacionado con las funciones vitales es fundamental y aparece descrito de manera grandilocuente. Esto supone una representación de la vida en dos esferas: el estrato alto o cielo y, el más priorizado en el carnaval: el estrato bajo o tierra: “The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of death and body in their indissoluble unit (19-20)”. La degradación de todo lo espiritual y elevado en materia tangi-

ble, baja, carnal, es, según el análisis de Bakhtin, un rasgo inherente a la parodia medieval y a la risa:

Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh. This is the peculiar trait of this genre which differentiates it from all the forms of medieval high art and literature. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes. (20)

Pero esta degradación propia del realismo grotesco no tiene una intención solamente destructora sino que, como la parodia moderna, destruye para re-construir, modifica el sentido primigenio para re-significar lo ya conocido, revitalizar lo vetusto: "Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one. To degrade an object does not imply merely hurling it into the void of nonexistence, into absolute destruction, but to hurl it down on the reproductive lower stratum (25)". Al contrario de lo que ocurre con la estética del romanticismo –en donde se privilegia un sentido del cuerpo humano como materia acabada, perfecta y completa, conectado con dios y consistente con la preponderancia del yo– la idea del ser que se desprende del realismo grotesco es la de algo en permanente mutación, abierto al mundo, que evoluciona y retrocede constantemente, un ente siempre inacabado: "The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming" (24). Por su carácter incompleto, no perfecto, las imágenes del realismo grotesco son ambivalentes y diferentes de las canónicas, muestran un cuerpo que transgrede sus propios límites constantemente. Como parte de la incompletitud del cuerpo (¿alegoría de una subjetividad en crisis o, por el contrario, una momentánea supresión de la concepción cristiana y reprimida de la sexualidad?) explica Bakhtin que: "the stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world (26)". Y aclara

el teórico ruso, por si no estuviese claro: "the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose (26)".

En síntesis, en *Rabelais and His World*, Bakhtin propone que es del carnaval –concebido como fenómeno cultural extraoficial, democrático y desjerarquizador– de donde surge la esencia de la literatura paródica renacentista: el realismo grotesco, una estética basada en el principio material, es decir, en un sistema de imágenes relacionadas con el cuerpo y con sus funciones principales, exaltadas con el fin de degradar lo humano. Este proceso de degradación de lo humano hacia lo carnal es entendido como la aniquilación y la consecuente reconstrucción de seres que son por definición incompletos y perforados, permeables al mundo, en constante fluir entre lo interno y lo externo. Esta concepción medieval del cuerpo humano será radicalmente opuesta a la estética romántica y clásica, según la cual lo primordial es la esfera alta del ser (el intelecto, el alma, los sentimientos, la belleza del rostro), y en la que el cuerpo concebido como un espacio acabado, perfecto y autosuficiente.

La estadía en Londres

Como el carnaval de la Edad Media, "El capítulo inglés" es material extra-canónico, marginal respecto de la "oficialidad" (de la gran novela nacional, *María*) y su argumento narra una historia de degradación de todo lo alto hacia la esfera terrenal y carnal, de desjerarquización y de liberación. Todo lo relacionado con la estadía en Londres, la segunda de las tres partes en las cuales dividimos el cuento, es el centro de este proceso de carnavalización de la literatura de Isaacs y del protagonista Efraín.

La cartografía de Londres –con la descripción detallada de espacios marginales y populosos–, las amistades non-sanctas de Efraín, su decisión de especializarse en ginecología y el consecuente aprendizaje del cuerpo femenino son los pretextos narrativos que va gestando Moreno Durán en este proceso de carnavalización de la novela canónica, desde la estética romántica hacia una representación realista grotesca de los personajes y de su entorno.

Respecto de la cartografía londinense, son tres los lugares claves: el pub *Fool's Paradise*, al que van asiduamente Efraín y sus amigos; *The Maiden*, el hospital donde se realizan las pruebas de cirugía con mujeres de clase obrera y; en un *increscendo* de la carnavalización, la cárcel de prostitutas *Winchester House*. El pub es el espacio en el cual se dan los primeros signos del grotesco: los excesos en bebidas y en relaciones pasajeras. El mecanismo de pasaje entre las estilizaciones a lo Isaacs y el realismo grotesco es la yuxtaposición de ambos tipos de escritura. Veamos una de estas zonas de “pasaje”, de entrada en lo netamente paródico:

...junto con Mayn y otros amigos dimos en vernos con frecuencia en el *Fool's Paradise*, un animado pub con vista sobre el río, donde la cerveza negra les daba bríos a nuestras evocaciones. La lluvia hacía que, por contraste, evocara las tardes cálidas del valle lejano, cuando entre mis brazos languidecía María. Y así, con la nostalgia otra vez instalada en el ánimo, no había más remedio que ahogarla con litros enteros que, en caso de extravíarnos en la niebla, harían que nos encontraran gracias al olor del lúpulo. (191)

Es en este *pub* en donde Efraín conoce a Cándida Albicans, una amiga de quien el protagonista dice “desde el comienzo creí ver en ella un parecido con Salomé” (191)¹⁹. A través de la nostalgia como desencadenante de comparaciones entre la vida en Cali y la vida en Londres, el texto se adentra lentamente en terreno cada vez menos

¹⁹ Según Rodolfo Borello, el comportamiento de Efraín hacia Salomé (de atracción primitiva) es, comparado con sus actitudes hacia María, un ejemplo del tratamiento bien diferenciado que reciben las mujeres de la novela según su condición social: “Mientras que en el caso de María, el enamorado establece un juego erótico que suma fetichismo y temor, atracción y respeto al tabú de la virgen y de la hermana, en el caso de Salomé su reacción es de sensualidad sana y primitiva (78)”. Podríamos aplicar los conceptos de representación romántica del cuerpo en el caso de María y el de realismo grotesco para pensar la figura de Salomé.

romántico. Lo gradual de este pasaje de un estilo a otro puede verse en el uso de estrategias discursivas propias del romanticismo de Isaacs (las preguntas retóricas, el tono intimista, la adjetivación prolífica, el léxico elevado, las referencias literarias a poetas románticos) para narrar anécdotas impensables en la recatada atmósfera de *María*. La aventura con la prostituta Cándida se narra apelando a estas estrategias:

¿Puede alguien resistirse ante la precoz malicia y las artes de esas criaturas que ya en la adolescencia son doctas en las más tórridas ciencias del cuerpo y del alma? Observé los gestos salaces y provocadores con que nos prodigaban y no tuve más remedio que tomar partido por la curiosidad que, sin duda, ante situaciones parecidas, embargó a Lord Byron cuando se preguntaba con qué objeto han sido concebidas las mujeres...de cierta edad. (192)

El *Fool's Paradise* es la primera parada en este proceso de carnavalización, es un espacio que condensa simbólicamente la extra-oficialidad de los actos de Efraín, cada vez más transgresores:

...mis amigos y yo decidimos recalar de forma exclusiva en el *Fool's Paradise*. Lejos del ojo inquisidor de quienes regulan la sana convivencia en la City, esta zona al otro lado del Támesis despertó en mí insospechados instintos, a los que no puse freno pese a que todo invitaba a la cautela, sobre todo en mis tratos con Cándida, de quien me desembaracé tras unas dolorosas purgaciones. (194)

Tras la alusión a la enfermedad venérea contraída a raíz del contacto con Cándida, la prosa se sumerge en terreno claramente escatológico: *The Maiden*, el hospital en donde Efraín hace las prácticas de cirugía, dará lugar al tópico del cuerpo femenino como ente enfermo, cargado de vida y de muerte simultáneamente. Lejos de las flores que metaforizan el erotismo en *María*, lejos del simbolismo de miradas esquivas y cabellos ofrendados al amante, los elementos que describen a estas

mujeres son siempre orgánicos, sucios, mortuorios y para nada eufemísticos²⁰.

Así se refiere la primera experiencia del joven colombiano en un quirófano:

Y mientras el escalpelo hacía de las suyas a la luz de un candelillo mortecino que le daba un fúnebre aspecto al rostro de la enfermera que actuaba como ayudante, vimos bajo la mesa un enorme platón de porcelana, desportillado y repleto de virutas y arena para absorber la sangre que caía, aunque a menudo ésta era tan profusa que, junto con heces y otras materias innobles de la parturienta, salpicaba la ya de por sí asquerosa bata del cirujano, a su ayudante y a quienes nos encontrábamos cerca de aquella patética tabla de sacrificios. (195)

Finalmente, es en la *Winchester House* donde Efraín descubre la que será una de sus grandes pasiones de allí en adelante: la ginecología²¹. A través de esta especialización, puede conocer más –aunque desde una perspectiva radicalmente diferente– sobre aquello que tanto lo fascinaba desde su más tierna infancia en Cali: la mujer. La medicina deja de valer en tanto la carrera a seguir por jóvenes de las elites conservadoras latinoamericanas en el siglo XIX para cobrar en el cuento –tras descripciones morbosas y un léxico específico– significaciones degradantes²²:

²⁰ Para Caicedo Jurado, el sentido del cuento en cuanto al cuerpo femenino es: “Develar la máscara, deslizando el sentido semántico del texto y del contexto social, (...) abrir una nueva comprensión a la diégesis del texto inaugural. La segunda, para permitir leer el espacio cultural referenciado desde una perspectiva en contravía (3)”.

²¹ El uso de términos relacionados con la medicina es un rasgo característico de los cuentos que componen este libro. Explica Germán Espinosa: “En un cuento titulado “Último Informe Kinsey”, de su colección *El humor de la melancolía*, su dominio de la terminología médica y de la patología es realmente impresionante (6)”.

²² En cuanto a las elites conservadoras en la obra de Moreno-Durán, Rafael Gutiérrez Girardot analiza extensamente la caricatura de este escritor colom-

Y debo confesar que no daba crédito a lo que día tras día mis maestros y Florence, a quien amorosamente conservábamos en un gran tonel de alcohol, me enseñaron. Lo aprendí todo sobre trompas y ovarios, sobre sínfisis pubiana y la glándula de Bartolino. Y lo mismo sobre los más diversos y extraños achaques: metrorragia, dismenorrea y problemas catameniales así como sorpresas desagradables por el estilo del condiloma acuminado y otras cosas terribles. (197)

La pasión del joven por lo femenino se desplaza, pues, del recuerdo siempre a media luz de la tímida María hacia los cuerpos de mujeres, muertas o vivas, concebidos como aglomeración de partes espurias e infectadas que deben ser diseccionadas por el ávido cirujano. Pero este reemplazo supone, indefectiblemente, el cotejo constante entre el nuevo y el viejo amor, entre toda mujer y “la” mujer. Es a través del cadáver llamado Florence Nightingale que Efraín siente conectarse con su amada colombiana. No sin morbo necrofilico, nos confiesa el narrador:

Y supe de pronto cómo eran los senos de María a la luz del sol, liberados del corpiño, y amé su caja torácica y su ombligo y confirmé la similitud entre su bello púbico y el color de sus trenzas y cejas y a pesar de la mancha de Tardieu descubrí el misterio de la perpetuación de la especie y admiré los firmes y morenos muslos y acaricié sus piernas y tobillos y conté uno a uno sus dedos y soñé y lloré y quise ser más aplicado que el resto de mis compañeros. (198)

biano hacia los estratos sociales aristocráticos y la compara con la burla que de estas clases altas hace García Márquez. Escribe Gutiérrez Girardot: “A diferencia de García Márquez, para quien el país está dividido entre los espon-táneos y libres de Macondo y los engolados de Santa Fe y Bogotá, [...] Moreno-Durán apunta en su crítica a hábitos de todo el país, a hábitos que no se reducen, para decirlo sumariamente, al “vallenato”, la “cumbia”, la sensualidad por una parte, y a los diversos “lutos”, nebulosidades (atmosféricas y lingüísticas) y castidades humanísticas de la capital andina, apunta a un estilo cultural y político que abarca a todo el país (91)”.

En la cúspide del realismo grotesco, la atmósfera de *María* en donde todas las relaciones humanas se presentan como armónicas y todos los contratos patronales como naturales— es reemplazada aquí por una ambientación en donde las exigencias de la oferta y la demanda rigen hasta el paroxismo lo más privado del ser humano: “Lo normal era que uno se agenciara por unos cuantos chelines un riñón, una vejiga o una buena red de arterias y venas mesentéricas, y por unos cuantos más un páncreas, el hígado o la vesícula biliar” (202).

Los tópicos que afincaban la primera parte a una fuerte estilización (escritura “*a la manière*” de Isaacs) con el hipotexto —la nostalgia de la infancia y de la tierra natal, la ejemplaridad moral, la localización del malestar humano en la naturaleza siempre amenazante, el recato amoroso y la obediencia hacia el padre, el fatalismo de las aves agore-ras, etc.— son rebajados aquí a cuestiones propias del principio material del cuerpo: la nostalgia de Cali es apaleada con alcohol y sexo ocasional, la ejemplaridad moral se convierte en rivalidades interpersonales y rebeldías hacia las pautas de buena educación, el tutelaje paterno es reemplazado por la camaradería de los estudiantes de medicina, el malestar pasa a centrarse en lo carnal, en los lugares, en el dinero. Esta parte del cuento, está claro, se basa en una concepción del cuerpo humano como inacabado y del espacio que habita como residual e incompleto.

El viaje de vuelta

Una vez que la prosa se ha zambullido en terreno paródico, las opciones son varias: exacerbar hasta el absurdo las distancias irónicas entre hipotexto y hipertexto, aprovechar la distancia con el texto parodiado para mechar otras fuentes intertextuales y convertir la distancia irónica en terreno metaliterario, suscitar la reflexión metanarrativa en torno a los actos de copiar y rescribir versus los de crear e inventar. Pero Moreno Durán elige otra alternativa: retoma, prolijamente, el camino por el que llegó a la parodia, desanda su propia huella estilística. Vuelve, en un gesto que es casi un homenaje a Isaacs, al estilo, a los temas, y al hilo argumental de *María*. Así, leemos hacia el final del

cuento la típica escena romántica de las despedidas. Se trata de la despedida de Efraín con Londres, con su paisaje y con todo lo que la ciudad representó en su vida. El retorno es a tal punto enfático que ni siquiera se hace mención de lo vivido durante este período inglés. El protagonista narra como si nada de lo que leímos como parte de su “estadía” hubiera pasado, como si su vida en Londres hubiera sido lo que Isaacs, en *María*, deja suponer que fue: el lento transcurrir aburrido de los días grises, monótonos de un estudiante hipercorrecto. Surge, a tono con el retorno a la obediencia y a la sumisión, el regodeo con la nostalgia:

Y mientras esperaba la hora de mi partida, recorrí algunos de los lugares a los que me retiraba para evocar a solas a María. Me pregunté qué era la nostalgia y supe que era el color sepia, el sabor a ceniza, la cabellera helada del aire que asotaba mi rostro cuando intentaba ordenar mis días en compañía de la amada lejana, sin otro resultado que la triste cifra, la amarga contabilidad de la pérdida. Volví al sepia y entonces vi desfilar uno a uno mis recuerdos. El color de la nostalgia es el color desvaído de las cartas de amor, el tono amarillento de las imágenes que se difuminan entre lágrimas y que sólo la generosa memoria del amante fiel es capaz de reconstruir. (206)

Lejos del jolgorio ginecólogo en que se ha convertido Efraín, parece que asistimos ahora a un desandar de estos cambios. Aquí no ha pasado nada. Efraín es “el amante fiel” (¿fiel a qué o a quién?, ¿se supone que a María, a “la amarga contabilidad de la pérdida”?) que contempla el paisaje lluvioso y frío de la capital inglesa. Sepia, amarillento, gris son los colores que predominan. Las lágrimas, como el epígrafe de la obra canónica, siguen aquí también borrando lo que la memoria fiel debe reconstruir. Enredados lector y narrador en el tironeo de las lágrimas y de la memoria, hemos vuelto, pues, con toda la fuerza, a la aparente quietud del canon. Pero tanto los lectores como el narrador sabemos que sí han pasado muchas cosas, y que estas cosas han generado cambios permanentes: Efraín ya no podrá ser quien era antes, no al menos ante los ojos cómplices de lectores y autor. El viaje

ha transformado al protagonista del mismo modo que “El capítulo inglés” ha transformado a *María*.

Conclusiones

¿Es que antes de leer “El capítulo inglés” entendíamos a *María* como la entendían los lectores de 1867? Por supuesto que no. Este cuento, ¿es una rebeldía generacional, una reacción ante la “angustia de las influencias”, la contraposición de estéticas? ¿O es acaso una respuesta grotesca frente al romanticismo de *María* con el sesgo de la post-modernidad desencantada? Creemos que la intención paródica del escritor busca aquí “burlarse de los cánones y de lo emblemático nacional (Caicedo Jurado, 3)” más que del estilo de Isaacs *per se*, al cual respeta.

Si, como explica Sommer, *María* es una novela fundacional que condensa el proyecto de nación pensado como crisol de razas, como amalgama pacífica (sólo aparentemente pacífica) de diferencias, Moreno Durán, con su parodia rotunda e irreverente, rectifica el fracaso de ese proyecto nacional y el escepticismo hacia de los valores que dicho proyecto supone. Este fracaso puede entenderse tal vez mejor en el contexto del neoliberalismo y teniendo en cuenta la alta conflictividad social de Colombia. Por otra parte, tampoco es “El capítulo inglés” el único texto en el que Moreno-Durán se burla de Colombia y de los discursos nacionalistas adosados al país, por el contrario, se diría que la sátira hacia las esferas gobernantes y aristocráticas colombianas es una constante en su obra. Como propone Utley, en la obra de este escritor “el juego semántico y la inversión paródica de instituciones y personajes colombianos son características esenciales (123)” aquí. Bástenos una cita: en *Los felinos del Canciller*, escribe Moreno-Durán sobre Colombia: “ese gran lote de mierda que se extiende entre los cuatro grados de latitud sur y los doce grados de latitud norte” (citado por José Balza,137).

Monserrat Ordóñez se preguntó en 1988 quién, hoy en día en Colombia, quiere verdaderamente re-leer la literatura del siglo XIX. Según esta crítica, esta falta de interés se debe a cierto impulso por

“borrar versiones de nosotros mismos en las que no queremos reconocernos porque en estos momentos reconocernos en ellas implicaría aceptar varios aspectos ambiguos de nuestra historia y de nuestra literatura” (citada por D’Allemand,11). En el siglo XXI, parecería haber dos opciones frente al desencanto postmoderno de aquello que cultural e históricamente representa lo colombiano: la vergüenza o la parodia. Por suerte, no todos optan por la vergüenza.

CAPÍTULO III

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité como parodia de la novela rosa

Hibridez, postguerra y parodia

En “Desde la ventana”, Martín Gaité propone que durante la postguerra han surgido textos escritos por mujeres que descreen del “happy end” al estilo novela rosa. Según la autora, se trata de las llamadas “chicas raras”: mujeres que se rebelan ante estas historias en las que el ideal a perseguir por la heroína es indefectiblemente el matrimonio, aquella santa institución que, en tanto cúspide de la felicidad, formaliza y normaliza la obediencia y el sometimiento femenino a la “protección masculina”. Para Martín Gaité, el ejemplo de esta tendencia de postguerra que subvierte el modelo de felicidad doméstica –y domesticada– es la novela *Nada*, de Carmen Laforet. Sobre dicha novela hace un comentario que bien podríamos aplicar a la situación de la propia Martín Gaité y, sobre todo, al sentido ideológico de *El cuarto de atrás*:

Es precisamente la puesta en cuestión de las historias de final feliz otra de las características comunes a muchas novelas escritas por mujeres a partir de 1944, que proponen una relación nueva, dolorosa y dinámica de la mujer con el medio en que se desarrolla su formación como individuo. (108)

El cuarto de atrás es una novela reflexiva y metaliteraria, en donde la maraña caótica –aparentemente caótica– de intertextos, ironías y recuerdos de infancia es básicamente el centro de la trama, a tal punto que la línea argumental se angosta casi hasta lo invisible¹. A tono con esta delgadez argumental, veremos que el espacio enteramente doméstico en que transcurre la narración también queda al servicio de lo intertextual.

La proliferación de intertextos se acompaña de la proliferación de géneros literarios a los cuales podría adscribirse *El cuarto de atrás*. Podemos leerla simultáneamente como novela de misterio, como un texto fantástico, una novela rosa, una autobiografía, o bien como un libro de memorias de postguerra. Sugiere al respecto Adrián García: “The mix of genres multiplies the novel’s silences because the genre qualities contradict one another and because each genre remains incompletely developed due to a lack of space” (483). En el caso de la novela rosa, veremos que las características propias de este género no están presentes en su totalidad, pero no por una falta de espacio, como propone García, sino porque se rescatan sólo aquellos rasgos más parodiabiles, es decir, los más reconocibles como icónicos o condensadores del género novela rosa. Además de parodiar rasgos propios de la novela rosa en tanto género popular, *El cuarto de atrás* se detiene en la parodia a un exponente particular del género novela rosa: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, de Carmen de Icaza.

Por su fecha de escritura y por sus temas, *El cuarto de atrás* puede considerarse dentro de la literatura denominada “de postguerra”. Fue

¹ En este sentido, *El cuarto de atrás* hace honor al concepto de novela en tanto género heteroglósico que ha propuesto Mikhail Bakhtin: “To a greater or lesser extent, every novel is a dialogized system made up of the images of “languages”, styles and consciousnesses that are concrete and inseparable from language. Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself. In this consists the categorical distinction between the novel and all straightforward genres –the epic poem, the lyric and the drama (strictly conceived) (49)”.

publicada en 1978, luego de la muerte de Franco, durante la llamada “transición” hacia la democracia. Sobre la postguerra española, período histórico de límites difusos e idiosincrasias rígidas, escribe José Carlos Mainer:

Es de suyo significativo que se siga denominando postguerra al largo periodo abierto en 1939 con la victoria militar del general Franco y que cerró en 1975 la muerte de quien era decano de los jefes de estado del mundo y único dictador vivo de cuantos surgieron al calor de los fascismos italiano y alemán. (...) Pero no faltan motivos para verlo así y quizás el más llamativo sea el tono gris y la maciza estabilidad de la biografía política del franquismo, cuyas “crisis” y reajustes no pasaron de simples rebatiñas entre un grupo restringido de usufructuarios o servidores del poder, zanjadas a menudo por la intervención directa de su titular supremo o de sus allegados más directos. (5)

Además de por su temática (una mujer de cincuenta años que recuerda su infancia y adolescencia transcurridas durante la dictadura de Franco en la década del ‘50) podemos adscribir *El cuarto de atrás* a la literatura de postguerra pues la novela reflexiona expresamente en torno a ciertos rasgos culturales del franquismo, específicamente en torno a cómo la ideología de la dictadura era transmitida a través de los medios de circulación masiva. David Herzberger explica que, como es propio en las novelas de memoria de la postguerra española, *El cuarto de atrás* se propone recuperar “the past by setting narrative over and against the historiographic myths of Franco” (38). Estos mitos, según Herzberger, funcionan “to coerce belief and to compel silence in the laying out of history” (35). La recuperación del pasado a través de dinamitar los mitos en torno al franquismo se torna una búsqueda común a muchos artistas en la época de producción de esta novela. Explica Robert Spire que la muerte de Franco “gave added impetus to an effort already underway to restore polysemy to language; there was a new urgency to express creative freedom” (128). Esta urgencia por expresar libremente todas las ideas y temas que habían permanecido censurados

durante el franquismo tiene que ver con lo extensa y estricta que había sido la dictadura pero, además, con lo irriantemente gradual del proceso hacia la democracia luego de la muerte del dictador. Al igual que Mainer, Lipman Brown da cuenta de esta lenta transición:

When Franco died in 1975, the ruler who had dominated Spanish life since 1939 was finally relieved of his command. But the regime that supported him remained intact. Spain's transition to democratic government was exasperatingly gradual. Uncertainty prevailed during what was popularly called "pre-democracy", which led to the first free post-Franco elections in June 1977. Little by little, during the years of transition, the strictures of Franco's fascist police state were relaxed, and the people slowly relinquished their own self-controlled adaptations to life under a dictatorship. (148)

Por su descontento, por su sentido deconstruccionista hacia los discursos patriarcales del franquismo, por su voluntad revisionista de la historia reciente del país y por la representación de la cultura española como un espacio no homogéneo sino escindido y en conflicto, *El cuarto de atrás* pertenece a la literatura española de postguerra. Asimismo, posee muchos de los rasgos propios del período de la transición, sobre todo la melancolía como efecto de la represión ideológica. Escribe Medina Domínguez sobre la transición:

El fin del franquismo va a ser simultáneo a la pérdida del proyecto de liberación que lo acompañó, a la esperanza misma de emancipación. Ése es el núcleo del ubicuo "leit-motiv" de la transición, el llamado desencanto que se convertirá en presencia inevitable en medios de comunicación, discursos políticos y manifestaciones culturales del período. (19)

Este desencanto ante la desesperanza por el vacío de proyecto nacional coherente (desesperanza que la celebración por la muerte del dictador no logra contrarrestar ni aún en los sectores que más celebraron) genera, junto con las secuelas de la represión, un estadio de melanco-

lía, propio de los períodos de duelo². La novela de Martín Gaité, al parodiar el género popular consagrado durante el franquismo (la novela rosa) se distancia de los valores del proyecto nacional promulgado durante la dictadura. En esta distancia crítica hay reflexión e ironía y, sobre todo, un profundo rechazo de la tradición franquista. Esto también es característica atribuible al período histórico de la transición. Escribe al respecto Medina Domínguez:

Frente a una cultura oficial que parte de cero a partir del 75, frente a una moda historicista que llena las librerías y salas cinematográficas de un extenso anecdotario que pretende convertir la historia en un elemento exótico o lúdico, una serie de obras cinematográficas y literarias del período aborda las huellas del pasado en su dimensión traumática, como presencia radical de lo perdido en el núcleo mismo que constituye el yo. (21)

Prescindiendo del elemento exótico pero no del lúdico (pero lúdico sin la connotación peyorativa que le otorga aquí Medina Domínguez), *El cuarto de atrás* es, entre otras cosas, un diálogo con el pasado. Este pasado tiene tres facetas: es el pasado cultural del franquismo, es el pasado biográfico de la narradora-protagonista y es, simultáneamente, el pasado cultural y literario de España. Este pasado, atravesado por "el desencanto de la transición" (Medina Domínguez, 19) corresponde al inicio del largo período de la postguerra: es decir, a los años '40 y '50, época de auge de la novela rosa y de Carmen de Icaza como escritora principal de la Falange.

Algunas veces en pro del franquismo —como es el caso de *El amor catedrático* y de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, ambas novelas de Carmen de Icaza— y otras veces en clara oposición a la dictadura

² Para un análisis de la época de la transición como era de melancolía, desencanto y duelo, véanse por ejemplo los siguientes estudios: Alberto Medina Domínguez (ya citado), Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, *Spain: Dictatorship to Democracy*, Londres, George Allen and Unwin: 1981; Victoria Prego Así se hizo la transición. Barcelona: Plaza y Janés, 1995 y Paul Preston, *The Triumph of Democracy in Spain*. Londres: Routledge, 1986.

—a través de textos como los de Elizabeth Mulder—, la novela rosa contorneó la mentalidad, la idiosincrasia y las expectativas de una generación de lectores jóvenes (y sobre todo, de lectoras), en su ávida búsqueda de modelos. De la forma y características de este “modelo” (o de este “molde”, dada la rigidez de sus preceptos) nos habla constantemente la novela de Martín Gaité. Así, las huellas de la novela rosa en *El cuarto de atrás* pueden verse en tres planos textuales: en las reflexiones metaliterarias, en el argumento y en el estilo. En cuanto a las reflexiones metaliterarias, el texto explica que este género literario de estructura aparentemente sencilla ha tenido siempre una incidencia bivalente en lo ideológico/político y ha cumplido un rol fundamental en la formación cultural de toda una generación (dentro de la cual se incluye la narradora). En cuanto al argumento, la trama rememora las tramas típicas de la novela rosa: la mujer es un personaje solitario, encerrado en un espacio doméstico y a la espera —en este caso es una espera casi inconsciente— de un amor que la “salve”. ¿De qué debe ser salvada? No ya de la miseria o de la soltería, como suele ocurrir en el género popular, pero sí del encierro en esa “casa, cuarto, cama” (tres palabras de lo más significativas en *El cuarto de atrás*), del tedio viscoso de lo cotidiano. El personaje masculino, por su parte, es apuesto, gentil, dulce, pero a la vez misterioso y casi mefistofélico. Se nos dice además que tiene un nombre, “como en las novelas rosa” (143), bastante rimbombante: Alejandro³.

³ El descubrimiento del nombre de “Alejandro” se lleva a cabo a través de una situación narrativa atravesada por el recuerdo, la propia escritura y las referencias a la infancia (esferas estrechamente ligadas en esta novela). Pero me interesa rescatar aquí que la situación narrativa es en sí misma una parodia de la novela rosa (volveré sobre esto más adelante): se trata de la mujer del hombre desconocido, llorosa y despechada, que llama a C por teléfono para averiguar si él se encuentra allí. A través de este llamado, narradora y lectores nos enteramos de la identidad del misterioso visitante. Leemos en *El cuarto de atrás*: “—¿Perdone, está ahí Alejandro? No puedo evitar sonreír con esa mezcla de sorpresa y felicidad con que aceptamos de inmediato, en el juego, las rachas de buena suerte; cuánto me gustaría poder contarle a mi amiga del Instituto lo que está pasando al cabo de tantos años; sólo ella podría comprender lo maravilloso que es. Habíamos hecho una lista con los nombres de hombre que más nos gus-

La impronta de la novela rosa también resulta indeleble en *El cuarto de atrás* si pensamos en algunos de sus desenlaces narrativos, en ciertas descripciones y resoluciones textuales. A través de esta mímica estética —que es burlona y a la vez homenajeante— el lector de la “literatura culta” de Martín Gaité experimenta por sí mismo en qué consiste leer una novela rosa, es decir que comparte con la narradora protagonista lo que, en otros pasajes de *El cuarto de atrás*, se teoriza o reflexiona sobre el género.

Parodias a los discursos de circulación masiva

Dentro del crisol de voces que es *El cuarto de atrás*, nos encontramos con múltiples parodias a los discursos de circulación masiva. Se trata en general de textos que funcionan como una suerte de propagadores de la ideología franquista —a través de la radio, de la escuela, de los periódicos—, y que se tornan íconos culturales, pues tienen un carácter “moldeador” (prescriptivo) de toda una generación. Antes de entrar en la novela rosa como el principal discurso de circulación masiva parodiado, veremos brevemente otras manifestaciones de esta cultura de masas: los refranes populares y la retórica de la Sección Femenina de Falange.

Uno de los muchos refranes que rescata y recontextualiza la novela se torna especialmente significativo: “Mujer que sabe latín no puede tener buen fin” (93). Se lo dice una vecina a la madre de la narradora, al ver a la niña tan lectora. La madre responde con una frase que se

taban, y dudamos bastante antes de elegir uno para el desconocido aquel de la novela, poeta y vagabundo, que luego resultaba ser primo de Esmeralda y que habían sido novios de pequeños; un día, en el trozo que le correspondía traer a mi amiga, se habían resguardado de la lluvia en una taberna de pescadores y se miraban en silencio, entre el humo, oyendo la música de un acordeón; de pronto Esmeralda se echaba a llorar y él, sin decirle una palabra, sacaba un pañuelo grande con una A bordada que ella veía borrosa entre las lágrimas. “¿Álvaro? ¿Arturo? ¿Alejandro?”, se preguntaba con curiosidad mientras se lo llevaba a los ojos. En el capítulo siguiente, que me tocó empezar a mí, quedaban zanjadas las dudas: se llamaba Alejandro (144)”.

convertirá en un lazo fundamental en la relación madre-hija: “Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta” (93). Luego de lo cual, la narradora confiesa: “la miré con un agradecimiento eterno” (93). Esta pequeña anécdota da cuenta del pensar (encarnado en el personaje de la vecina) de gran parte de la generación de España. El peso social de este refrán se percibe unas líneas más abajo, cuando la narradora reflexiona en torno a otro de los discursos parodiados en la novela, el de la Sección Femenina:

Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el “mal fin” contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina. La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la república y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. (93)

Junto con los refranes populares y la Sección Femenina, las coplas de Conchita Piquer son otro de los discursos de circulación masiva que parodia la novela⁴. Si en la Sección Femenina se propagaba la idea de que la mujer debía ser esposa/madre/hija abnegada y obediente (su lazo familiar con el hombre antepuesto siempre a otras características, posicionado así como cualidad definitoria, como veremos en *Cristina*

⁴ Sieburth coloca las *coplas* de Conchita Piquer como un caso de cultura popular que logró sortear el efecto anestésico del discurso oficial de la dictadura, sin por ello afianzar la norma que dicha dictadura imponía. Escribe Sieburth: “The “new Spain” seeks to convince the populace of its version of reality through school texts, the magazines of the Sección Femenina, and romance novels featuring active yet domestic women. The texts which question the official version fall into three categories. They may be Spanish texts produced before the dictatorship, like the romances of Elisabeth Mulder; they may be texts produced during the dictatorship which manage to break through the “anaesthetic”, as in the case of Conchita Piquer’s *coplas*; or they may be texts from other countries (198)”.

Guzmán, profesora de idiomas), en las coplas de Conchita Piquer, contrariamente, la mujer era un ser libre de todo lazo civil y poseía el erotismo que generaba la alegría “genuina”, no aquella alegría de falsete impuesta por el discurso de la Falange. A diferencia de las voces prescriptivas oficiales, estos versos transgredían la norma falangista de la mujer orgullosa y alegre y se animaban a mostrar un arrebato pasional que, aunque cursi y propio de “la hembra en celo” (*El cuarto de atrás*, 151), eran más auténticos que las arengas en pro de la patria dictatorial. Dice la narradora:

En el mundo de anestesia de la postguerra, entre aquella compota de sonos y palabras –manejados al alimón por los letristas de bolero y las camaradas de Sección Femenina– para mecer noviazgos a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. (152)

Estos discursos de circulación masiva no son los únicos retazos de voces ajenas que hallamos en esta novela de lo más polifónica: hay también citas de Cervantes, Rubén Darío, menciones a Kafka y Dashiell Hammett. La mezcla de la cultura “alta” y la cultura “baja” pone en tela de juicio la pretendida separación tajante de estas jerarquías⁵. En este sentido, *El cuarto de atrás* confirma lo que propone Dwight Macdonald, sobre la parodia: “A peculiar combination of sophistication and provinciality is needed for a good parody, the former for obvious reasons, the latter because the audience must be homogeneous enough to get the point” (citado por Hutcheon, 27).

⁵ En el capítulo V de su libro *Inventing High and Low*, Sieburth trabaja extensamente sobre la ausencia de distinción entre “canon” y “pulp” en *El cuarto de atrás*.

La novela rosa o la literatura de adoctrinamiento

Como dijimos, en *El cuarto de atrás* la demolición simbólica de ciertos mitos sociales del franquismo se realiza a través de la parodia a los discursos de circulación masiva que condensan esta ideología dictatorial. Para Stephanie Sieburth, *El cuarto de atrás* narra “the story of how identities are created through deep engagement with the discourses circulating in the mass media of the day” (213).

Dentro de este proceso de formación de identidades culturales a través de los discursos de circulación masiva, las novelas rosa ocupan un lugar preponderante. Por ser ampliamente leídas por las mujeres de los estratos bajo y medio, estas novelas eran importantes conductores de la ideología franquista y resultaban muy eficientes en tanto modeladores de la idiosincrasia femenina. Ahora bien, ¿qué hace que estos discursos sean efectivos transmisores de ideología? ¿En dónde radica su enorme capacidad de persuasión o de adoctrinamiento? Según Alicia Andreu, la condición *sine qua non* para la efectividad ideológica de las novelas rosa en tanto trasmisoras del discurso franquista es que autora y lectoras compartan una comunidad interpretativa. Sobre esta base de convenciones estéticas compartidas, “la autora implícita alecciona a su lector con el agresivo esquema falangista” (148, 2002). Agrega esta autora:

...el lector también participa en el diálogo y en su aleccionamiento al decodificar una constelación de signos provenientes de convenciones interpretativas culturales presentes en las estructuras de los relatos populares y conocidas por ambos. Dentro de esta “constelación de signos”, predomina la ideología falangista de la Sección Femenina y la retórica fascizante de la primera etapa del régimen franquista. (149)⁶

⁶ Explica Andreu que este discurso fascizante se basa en la construcción de las mujeres como “personajes femeninos virginales, sean éstas mujeres solteras, viudas o casadas” para quienes “su auténtica misión en la vida” era la de “madres de soldados heroicos y de hijas abnegadas y obedientes a la causa nacionalista” (149).

Me interesa rescatar de esta cita la idea de “aleccionamiento”: en estas novelas, escritas en un lenguaje llano entendible fácilmente por lectores mínimamente letrados, el desafío o posible aprendizaje no radica en lo formal ni en lo lingüístico –terrenos en los que narrador y lector deben sentirse holgados– sino en lo cultural y/o ideológico. Si ha de “aprenderse” algo tras la lectura de novelas rosa, no es ya cierta competencia literaria, sino una serie de pautas de conducta social y una serie de “instrucciones” para la vida cotidiana, sobre todo aquellas instrucciones que contribuyen a la aceptación pasiva de la condición de urgencia económica.

Pero vale señalar que sería simplista pensar toda la cultura popular como pro-franquista. Como dejan en claro Martín Gaité en su novela y Stephanie Sieburth en su libro, no son todas las novelas rosa indistintamente trasmisoras de ideología franquista: a la escritora por excelencia del género, Carmen de Icaza, se opone la figura más liberal de Elizabeth Mulder. Los medios masivos, explica Sieburth, son de diversas ideologías y sus funciones sociales han sido múltiples. Mientras que algunas novelas rosa proveían modelos femeninos a imitar, otras ejercían una clara coerción ideológica:

Mass cultural texts play contradictory roles which coexist in tension. On the one hand, they condition the dreams individuals have of their future. On the other, they create fictional opportunities to dream of being something completely different from who we are, something that escapes the suffocating circumstances into which we are born. And mass cultural texts become impregnated with personal associations peculiar to each individual. Finally, in authoritarian regimes, they often act as coded expressions of the tensions of the day. (Sieburth, 213).

En síntesis, la parodia de la novela rosa en *El cuarto de atrás* –novela de post-guerra– es una crítica a la estética predecible y encasillada de este género popular que, por haber sido usado durante el franquismo como trasmisor ideológico, influyó la mentalidad de una generación entera. Esta ideología era portadora de valores tan caros al franquismo como: la superioridad moral de la raza española por sobre otras naci-

noalidades, la sobrevaloración de lo aristocrático como algo eminentemente ligado a la moral del sujeto y grabado casi genéticamente y, con igual importancia, la idea de la alegría y la laboriosidad como valores intrínsecos a la mujer española (Ver Andreu, 1998).

El texto parodiado:
Cristina Guzmán, profesora de idiomas

Cristina Guzmán, profesora de idiomas (1936) narra la vida de una mujer de veintiocho años a lo largo de tres meses. La historia se inicia cuando Cristina Guzmán –también llamada por la narradora “Cris”– madre viuda de Bubi, un niño de cuatro años, es sorprendida en su casa por la llegada de un magnate americano, Gary Prynce-Valmore. Prynce-Valmore le propone un trabajo de lo más inusual: debe hacerse pasar por la esposa de Joe, el hijo enfermo del magnate, y convivir con ellos bajo falsa identidad durante tres meses. La paga es cuantiosa y la labor moralmente impecable, pues la sustitución que Cris llevará a cabo podrá salvar la vida de Joe Prynce-Valmore, joven con problemas neurológicos y desgarrado de amor tras haber sido abandonado por su esposa, Fifí. Ante esta propuesta disparatada –aunque muy rosa– Cris acepta reemplazar a Fifí. Como es de esperarse, la protagonista española deslumbra a toda la sociedad de ricos americanos de París por su belleza, su bondad, su abnegación, por sus costumbres aristocráticas y, sobre todo, por su capacidad de dar y sacrificarse por los demás.

Esta historia concluye predeciblemente con el casamiento de Cris con el magnate americano, tras la muerte de Joe luego de un ataque neurológico ocasionado por la súbita aparición de Fifí. Asimismo, Fifí, la verdadera esposa de Joe, resulta ser casualmente la media hermana de Cris, dato que –se supone– daría verosimilitud al parecido llamativo entre ambas mujeres. La historia, como es propio de la novela rosa, se desencadena sobre la sucesión de episodios causales que resultan de lo más disparatados, pues combinan hechos sumamente improbables con una innegable pretensión de realismo. De este modo, el argumento no es más que, como escribe Martín Gaité en

“Desde la ventana”, “la consabida trasposición del cuento de la *Cenicienta* habitual en este tipo de ficción” (94).

En su artículo “Passing Desires: Readers and Identity Politics in *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*”, Joyce Tolliver propone que la longevidad y el éxito rotundo de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* residen en la eficacia del texto en tanto trasmisor de las habilidades necesarias para saltar de clase social y para presentarse como alguien/algo que no se es, como poseedor de cierto prestigio/status/condición social impostado (“passing”). Escribe Tolliver: “Icaza instructs her readers not only in how to exude “bondad, optimismo, alegría de vivir”, but also, and most importantly, in how to read the signs of Class, how to distinguish showiness from the genuinely elegant” (4).

De este modo, la eficacia de la novela de Icaza (y de la novela rosa en general) yace en su capacidad de proporcionar reglas implícitas –y a veces no tan implícitas– a partir de las cuales poder reconocer la verdadera aristocracia. Lo agresivo de este gesto aleccionador es que desde el principio da por sentado el incuestionable poder de la “clase” social como parámetro de valor humano. Ser aristócrata es en esta narrativa eminentemente positivo y, lo que es más peligroso, ser aristócrata es lo mejor que puede esperar una mujer en la vida. Ahora bien, ¿qué nos queda a quienes no somos aristócratas? Pues aprender a serlo –según la interpretación de Tolliver– es decir, leer la novela para adquirir el conocimiento que nos habilite a ascender de clase social. Escribe Tolliver:

In its “passing” plot it [*Cristina Guzmán...*] is similar to Icaza’s later novels of gender passing, *Soñar la vida* y *¡Quién sabe!*, [...]. But this passing plot is a little bit more complicated, for the reader soon discovers that Cristina is not passing at all when she lives among the rich: she is simply being herself when she steps into the world of privilege. Her “true” status as aristocrat, covered up during the years of the Republic, now is there for all to see –for all, that is, who recognize nobility, recognize Class, when they see it. (4)

Así planteado, el acceso a la categoría de aristocracia no depende de un capital material (se puede estar en la ruina financiera, como lo está

Cris) sino de un capital simbólico (lo que, según el texto, se adquiere a través de alcurnia y educación). Y la adquisición de este capital simbólico (el conjunto de reglas que debemos manejar para poder hábilmente distinguir entre los ricos advenedizos y las condesas de herencia, como Cris) se adquiriría a través de la lectura de la novela. Sin embargo, un segundo doblez complica lo factible del “passing”: quien nos instruye en torno a cómo ser aristócrata no ha adquirido ese saber a través de leer bovíricamente novelas rosa: Cris maneja estos conocimientos porque ha nacido aristócrata, es decir que en el fondo no existe tal necesidad de “passing” sino que se trata de un retorno a los orígenes. Es este determinismo casi genético de lo aristocrático lo que convierte al “passing” en un proceso intrincado y a su intención en un mensaje violento: ¿es posible para *todos* el proceso de “passing” o se está condenado a ser en la vida aquello con lo que se ha nacido?

En la no muy variada línea argumental de las novelas rosa, destaca aquel drama en el que la mujer tiene que sobrellevar las carencias –económicas, sociales, vitales– de haberse quedado sin la protección masculina a causa de un avatar trágico (como Fernando, el marido de Cristina Guzmán) o a causa de la guerra (una “muerte en sacrificio de la Patria”). “Ante estas dificultades”, escribe Andreu, “la protagonista despliega sus dos cualidades morales esenciales: el trabajo y la alegría” (151, 2002).

Sobre esta agobiante incitación a la alegría, leemos en un libro ensayístico de la propia Martín Gaité que dialoga constantemente con *El cuarto de atrás* y que muchas veces explica lo que en la novela se ficcionaliza (me refiero a *Usos amorosos de la postguerra española*): “Las prédicas sobre la sonrisa femenina como panacea son incontables en las publicaciones de la época y tienen una clara vinculación con la ideología de la mujer fuerte y animosa propugnada por la Sección Femenina de Falange. Uno de los miembros de esta organización, la escritora Carmen de Icaza, popularizó, por boca de su más famoso personaje de ficción, Cristina Guzmán, profesora de idiomas, el axioma de que ‘la vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas’. Se trataba de una especie de catecismo ético pero también estético” (40).

Andreu, por su parte, plantea “cómo las novelas populares del ‘ídolo de la postguerra’ sirvieron de poderoso instrumento de propa-

ganda nacionalista y cómo a través de ellas se difundieron los nuevos valores de la nación y de nacionalismo proporcionados por la Falange y utilizados diestramente por el Generalísimo” (64, 1998). La novedad de estos valores es sólo aparente: las heroínas de Icaza no hacen más que reconstruir hábilmente el prestigio social de los valores tradicionales de España y aplicarlos al contexto franquista.

Una de las contradicciones de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* es la tensión entre la pobreza de Cristina –y su declamada aunque no muy verosímil renuncia al mundo material– y la sobrevaloración de la riqueza y de la aristocracia. Dicha sobrevaloración no se muestra a través de menciones explícitas sino a través de la equiparación de la riqueza con valores éticos tales como bondad, generosidad y autenticidad. De hecho, el texto distingue entre lo que denomina una “aristocracia de espíritu” y una aristocracia real, material. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones declaradas de honrar la “aristocracia de espíritu” en pos de la de clase, la novela narra la historia del acceso a la felicidad a través del retorno de una ex aristócrata –Cristina Guzmán, educada en los mejores colegios ingleses, y “duquesa de Monterreal” (245)– a su esfera original por medio del matrimonio con un potentado americano.

Los personajes, como es de esperarse en la novela rosa, se presentan delineados con rasgos unívocos, que marcan dicotomías indelebles entre “los buenos” y “los malos”. La bondad está aquí claramente emparentada con valores tales como la abnegación, el esfuerzo, el sacrificio ante situaciones adversas, la capacidad de enfrentar el malestar en silencio (el sometimiento, aunque no presentado como tal). La bondad también implica, por supuesto, la capacidad de “dar”, acción que queda ejemplarmente desempeñada por quienes están a cargo de otras personas, es decir, a través de la maternidad y de la paternidad como las tareas más loables en la vida humana. Se habla, específicamente, del sacrificio honorable de aquellos padres que han perdido a su cónyuge y deben enfrentar la crianza de sus descendientes en soledad. Es el caso de Cristina Guzmán, quien ha perdido a su marido en un accidente de coche, a raíz de haber contraído éste un trabajo como agente de automotores, el cual no le satisfacía pero cubría sus necesidades. La urgencia económica como desencadenante de

desgracias y sacrificios también está considerada positivamente en la novela, siempre y cuando se aclare que esta situación “proletaria” o de “clase media” (en el caso de Cristina, su condición de “profesora de idiomas”) no es “de cuna” sino adquirida a raíz de desgracias y avatares de la adultez. Es decir, el elogio de la clase media se sustenta siempre y cuando se aclare que esta condición es pasajera y no “de sangre”, puesto que los buenos modales y la conducta ejemplar de Cristina se explican, en parte, gracias a su origen aristocrático.

A diferencia de su media hermana Sofía (del mismo padre pero de madres distintas), Cristina se ha educado en un colegio de monjas como pupila. Es esta cultura adquirida en la atmósfera católica la que parece otorgarle gran parte de sus virtudes “de mujer”: básicamente, su abnegación “alegre” y “maternal” ante la enfermedad crónica y los ataques de agresión de Joe, el hijo de Gary. Si Fifi, en oposición a Cris, se nos presenta como una mujer irreverente, egoísta e inconstante, las diferencias con su hermana se explican en la educación que ha recibido cada mujer: Fifi es el producto de la vida atareada, de casino en casino, de pelea en pelea, que han llevado el padre de ambas y la madre de Fifi. La muerte de la madre de Cris, en cambio, inicia en la niña y futura protagonista, una cadena de virtudes que no pueden pensarse sino a través de la renuncia al deseo individual en pos del bienestar colectivo.

Es justamente esta imagen de mujer asexual, reprimida, enteramente “maternal” y sacrificada pero siempre “alegre” la que promovía y sustentaba la Sección Femenina de Falange y la que criticará Martín Gaité a través de la parodia. Si la felicidad –léase, matrimonio de ascenso social– es posible finalmente para Cris, dicha felicidad no fue voluntariamente buscada sino el premio a una vida de sacrificios y renunciaciones, de constantes postergaciones personales en pos de la maternidad y de la supervivencia mínima en términos materiales. La mujer ideal –encarnada en la figura de Cristina– es aquella que, por haberse nutrido de “aristocracia” originaria, sabe sobreponerse a las dificultades económicas, sociales y vitales con una sonrisa y con un entusiasmo altruista y desinteresado. Si la fortuna, el amor, la solución económica, en fin, la felicidad, llegan finalmente a su vida es sin que ella lo haya percibido, aunque, por supuesto, es el fruto de su esfuerzo.

Lo conservador de estas novelas no reside solamente en la sobrevaloración de lo aristocrático como cualidad inherentemente buena (asociada a la moral), sino también en la conexión de ética/estética (todos los bellos son buenos, por antonomasia). También, por el incuestionable sentido de justicia que deviene al final de la historia, casi como moraleja: “la vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas” (93).

La función social de la novela rosa en tanto consuelo y evasión de la realidad y también –aunque esto no se diga expresamente– en tanto modelo de conducta y de adoctrinamiento social, queda clara no sólo en palabras de la propia autora y en la novela misma sino también desde el prólogo a la novela que ha escrito la hija de Carmen de Icaza, Paloma Montojo y de Icaza. Según Montojo, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* ha sido ideada como fantasía a imagen y semejanza del cine:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en horas en que los españoles aún íbamos al cine en busca quizás de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras –amorosas, heroicas, terroríficas– estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios. (28)

Pero, haciéndose eco del determinismo casi místico y de la idea de la obra con función reparadora, ideas con que concibe también su madre la literatura, Montojo agrega una salvedad:

Pero estaba trazado más alto su destino. Según compromiso previo, Cristina Guzmán fue divulgada por Editorial Juventud en agosto de 1936. Salió, pues, a la luz en plena guerra, en los momentos angustiosos de la contienda. Y la novela rosa y trivial pasó de mano en mano por los hospitales, las cárceles, las retaguardias, y hasta por las trincheras, sirviendo de alivio y distracción y llevando consigo una ráfaga de esperanza de un mundo más amable y mejor a tantas gentes angustiadas y doloridas. (29)

Los argumentos

Como en la más típica de las novelas rosa, *El cuarto de atrás* narra las vicisitudes de una mujer solitaria en cuya “alma” (palabra favorita del género parodiado) se han entrometido casi por error los sentimientos amor-deseo-pasión (términos de prestigio y significados indiscernibles en ambos géneros). El depositario de esta tríada sentimental es un hombre misterioso e ingobernable, que ha arribado a la vida de esta mujer de un modo igualmente misterioso e ingobernable.⁷

El argumento de *El cuarto de atrás* se inicia de manera semejante al de Cristina Guzmán: al igual que en la novela de Icaza, en la de Martín Gaité hallamos a una mujer sola, en su casa, reflexionando en torno a su situación de vida claramente difícil. A diferencia de la siempre valerosa Cristina, la “pequeña guerrera” que siempre afronta las vicisitudes con una sonrisa, C, la enigmática protagonista de *El cuarto de atrás*, tiene una personalidad melancólica y reflexiva, (y, por ello, más profunda y verosímil). Como a Cristina, a C también la sorprende la inesperada llegada de un desconocido que viene a proponerle algo insólito: no se trata aquí de un “trabajo” atípico, como en Icaza, sino más bien del inicio de un intercambio en el que nunca sabemos –ni la protagonista ni los lectores– cuál es su verdadera razón de ser. Al igual que en el bestseller, aquí la relación entre el hombre y la mujer tam-

⁷ Sobre este personaje masculino se ha especulado largamente. Debra Castillo resume las interpretaciones ofrecidas hasta el momento: “[Alejandro] has been variously identified as a Todorovian theorist, the ideal interlocutor, the hero of a *novela rosa*..., a character of the imaginary isle of Bergai, a detective, the correspondent of the author’s sewing-basket love letter, a (hermeneutic) literary critic, the reader’s ideal textual representation, a Jungian alter ego, a Lacanian Other, a figure from the engraving *Luther’s Discussion with the Devil* brought to life, a Kafkaesque creature, the narrator’s muse, her guide into the underworld of the self (a modern role reversal Beatrice to the narrator’s Dante), a psychopomp, the devil, or simply the interviewer he announces to be” (819). Podríamos añadir una más, que resulta significativa para nuestro tema de la parodia de la novela rosa: según Carbayo Abengózar, Alejandro es la condición de posibilidad para que exista la novel rosa, y aclara: “una novela rosa subvertida, la que ella [C] quisiera vivir” (114).

bién está rodeada de un halo de seducción no declarada. A ambas mujeres el desconocido les despierta, primero, desconfianza y desafío, y luego entusiasmo y curiosidad.

En el caso de *El cuarto de atrás*, quien llega no es ya Gary Prynce-Valmore sino un hombre vestido de negro, llamado Alejandro. Irrumpe una noche lluviosa en la casa de una escritora cumpliendo, según dice, con una cita dada por ella para ese día a esa hora.

La protagonista está construida de manera bastante autobiográfica: sabemos que su nombre empieza con C, que ha escrito un texto titulado “El balneario” y la novela “Ritmo lento”, que ha nacido en 1925, que es gallega, que se ha criado en Salamanca y luego ha emigrado a Madrid. La escritora, que en esos momentos luchaba contra el insomnio apelando a recuerdos de su infancia y de su adolescencia, no conoce al recién llegado ni recuerda tampoco haberle concertado una cita. De todos modos, lo recibe en su casa y pasan la noche conversando de literatura, sobre todo de los textos de “C”. Luego de varias horas de conversación, C se queda dormida y Alejandro, suponemos, se marcha. El último capítulo se abre con la llegada de la hija de la narradora, una adolescente que vuelve de una fiesta. Al despertarse, C no puede discernir si la visita de Alejandro ha ocurrido verdaderamente o si la ha soñado.

El lector, por su parte, está tan desorientado como la protagonista, pues el texto siembra constantemente pistas a favor y en contra de lo real. En un gesto muy borgiano que consiste en difuminar las fronteras entre lo real y lo soñado⁸, nos encontramos aquí con un único elemento que podría dar la pauta de que la visita fue real y no soñada o

⁸ Este gesto borgiano podemos hallarlo en textos tales como “El sueño de Coleridge”, “Las ruinas circulares”, o “Sueña Alonso Quijano”. Consiste en crear un universo ficticio en el que las diferencias entre lo real y lo soñado o fantaseado se tornan confusas a tal punto que el texto termina aceptando dos posibles lecturas simultáneamente. Además de ser quizás herencia borgiana, este gusto por la confusión de realidad y fantasía, por sembrar la incertidumbre respecto del grado de referencialidad de lo narrado, emparenta a *El cuarto de atrás* con uno de sus intertextos: el estudio *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov.

fantaseada: un pastillero dorado que le ha regalado Alejandro a la narradora con idea de ayudarla a escribir (la cajita contiene pastillas que activan la memoria y la imaginación). De este modo, la trama oscila entre el mundo de lo real y el de lo soñado –o fantaseado o recordado–. El límite que separa estas dos instancias es a tal punto difuso que cuesta por momentos distinguir entre lo que les está ocurriendo a los personajes en el presente de la narración y lo que la narradora-protagonista sueña, fantasea o sólo recuerda que ha vivido años atrás. Esta difuminación de fronteras entre lo real y lo imaginado atenta, obviamente, contra el “realismo” de la novela: lejos de narrar una versión de una única “realidad” que se presenta como “verdadera”, la novela descrea de toda enunciación “totalizante” y ofrece, a cambio, fragmentos. Al respecto, escribe Marcela Romano:

Novela “femenina”, de género “femenino”, *El cuarto de atrás* se instala en el margen para deconstruir el concepto de realidad, sus voces, sus mediaciones. Sin embargo, deconstrucción no supone, como podría pensarse, destrucción. La novela desmonta, en sus distintos niveles, las versiones del poder, la voz autoritaria, los sentidos congelados. Pero ofrece, a cambio, con su mirada crítica, otras versiones, otras voces, otros posible sentidos. Todos ellos resbaladizos, cuestionables, fronterizos, pero también, por eso mismo, más verdaderos. (33)

En una novela en donde todo parece fundirse y confundirse, y en donde esta difuminación de fronteras se menciona expresamente como un valor literario⁹, no es de sorprender que algunos personajes estén rodeados de un halo de misterio. Respecto del personaje masculino, por ejemplo, es casi nada lo que se sabe de él. La poca informa-

⁹ Leemos dentro de la conversación de Alejandro con C: “La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio –dice el hombre de negro–, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca”. Y agrega, en referencia al primer texto de C (y de Carmen Martín Gaité) “El balneario”: “Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato” (53).

ción es incierta y llega a oídos de C al mejor estilo “novela rosa”: en una conversación telefónica inesperada de C con la amante del hombre de negro, Carola, nos enteramos de que él se llama Alejandro y de que tiene guardadas una serie de cartas escritas, aparentemente, por C¹⁰. Pero ni la protagonista ni los lectores llegamos a saber si Alejandro y C ya se conocían, si se trata de un amante, de un entrevistador, de un psicoanalista, o de una representación del diablo¹¹. Lo que sí sabemos es que, si bien está descrito con rasgos propios de novela rosa, al mismo tiempo invierte el esquema tradicional de este género en la medida en que está “utilizado como herramienta para conocer a la protagonista y no al contrario, como solía ocurrir en las novelas rosa en que era la mujer la receptora de secretos y confidencias y no el hombre” (Roger, 125). Esta inversión en los roles masculino y femenino, escribe Carballo Abegónzar, “acaba con el maniqueísmo y el heroísmo de aquellos hombres perfectos casi visionarios y ciertamente aburridos que se enamoraban de la mujer sencilla, pura, a la que reconocían con una simple mirada” (114).

Todos estos rasgos narrativos (la confusión entre realidad y fantasía, el misterio en torno a la figura masculina, la proliferación de voces y discursos de diverso origen, la desjerarquización de lo alto y lo bajo) van generando una idea de fragmento, de discurso no monolítico, de *collage*. La novela se presenta como una posible versión de

¹⁰ El tema de las cartas no es trivial: la competencia en el género epistolar era uno de los requisitos dentro del perfil de “joven casadera” en las décadas del cuarenta y cincuenta. En *Usos* leemos una explicación que funciona como complemento teórico a la ficción de *El cuarto de atrás*: “A la jovencita de postguerra le encantaba escribir cartas y ponía mucho amor propio en hacerlo lo mejor posible. Se envidiaba a las amigas de quienes era fama que dominaban con facilidad el género, porque significaba un privilegio para lides amorosas. Casi tan importante como el de unos ojos de mirada expresiva” (175). (Veremos más adelante la importancia de la mirada en la novela rosa y cómo este tema se reescribe en *El cuarto de atrás*).

¹¹ Propongo que, más allá del oficio de Alejandro, en la ficción, la figura de Alejandro funciona como una metáfora de lo que significa la literatura (su literatura, es decir, la escritura) para la voz narrativa y, por extensión, para Carmen Martín Gaité.

los hechos dentro de varias, pues indaga, en su misma trama, en torno al proceso de escritura y en torno a lo relativo de la percepción.

Este “relativismo narrativo”, el gesto de evitar la imposición de una única versión de los hechos por sobre otras versiones es, indirectamente, una distancia crítica respecto de aquella enunciación optimista y autoritaria tan propia del franquismo.

Contrariamente a la prosa de Martín Gaité, *Cristina Guzmán*, profesora de idiomas, se presenta como un texto que, a través de la ficción, busca transmitir ideas y valores aplicables a la vida real. Así, en la novela de 1936, la relación de la voz narrativa con aquello que narra no tiene, ni por asomo, la vacilación, el grado de duda e indagación ni la conflictividad que presenta en *El cuarto de atrás* la voz narrativa de C respecto de su escritura. En Icaza lo narrado se presenta como indiscutible, como ficticio, sí, pero con un innegable poder de veracidad. En esta unicidad de la voz narrativa, en su inflexibilidad y certeza respecto de la ficción, reside otro gesto más autoritario de *Cristina Guzmán*... Ahora bien, ¿en qué dogmas o discursos extra literarios se respalda semejante autoridad narratorial? En el caso de Icaza, está claro: en el franquismo, en la Falange, en la Sección Femenina. Contra todas estas certezas y autoridades escribe, paródicamente, Martín Gaité.

Los estilos

Mientras que el capítulo I trata de la infancia-adolescencia de la narradora y hace ingresar en *El cuarto de atrás* el género narrativamente más previsible, la novela rosa¹², el capítulo II integra la escritura inicial de Martín Gaité, es decir, la literatura de misterio –aquella por definición imprevisible– y hace ingresar en la novela la herencia

¹² Junto con la novela rosa, otro referente cultural importante en la pubertad de C, pero cuyas huellas paródicas son más difusas y difíciles de rastrear, han sido las películas “de teléfono blanco”, aquellas del cine americano de los años ‘40-‘50.

kafkiana y la ‘alta’ cultura (Cervantes, Machado, Rubén Darío). Así, ambos universos literarios se combinan desjerarquizados en este capítulo: tanto en la conversación entre C y Alejandro como en la voz interna de la narradora –una suerte de fluir de la conciencia– surgen las referencias a la literatura “cultura” y, como telón de fondo, la novela rosa. Esta desjerarquización se ve en la siguiente cita:

Doy una chupada al pitillo. Preciosa, la Gitanilla de Cervantes, usaba un conjuro para preservar del mal de corazón y los vahídos de cabeza:

Cabecita, cabecita,
tente a ti, no te resbales
y apareja los puntales
de la paciencia bendita.

Verás cosas
que toquen en milagrosas:

Dios delante
y san Cristóbal gigante.

[...] Cierro los ojos invadida por una repentina languidez. [...]

“Oh, Raimundo –exclamó Esperanza mientras brotaban las lágrimas de sus párpados cerrados–, contigo nunca tengo miedo. No te vuelvas a ir nunca”. Era de una novela que venía en “Lecturas”. Estaba escrita la frase, según era estilo entonces, al pie de una de las ilustraciones, donde se veía a una mujer con la cabeza apoyada en el respaldo del sofá y a un hombre inclinándose solícito sobre ella. (...) “Esperanza y Raimundo se miraban con melancólico asombro”, parece que estoy viendo aquel dibujo que anunciaba las lágrimas del reencuentro. Cuánto me gustaban las novelas rosa. (38)

Además de estar lado a lado con la cita de Cervantes, la novela rosa aparece reflejada como a través de un espejo deformante, en el presente narrativo: C, al igual que esta heroína de nombre “Esperanza”, también está echada sobre un sofá, tiene los ojos cerrados frente al hombre que la acompaña y no sabe muy bien qué conducta adoptar. Alejandro y ella conversan y beben en actitud recatada y rodeados de silencios incómodos, como los personajes de “Lecturas”.

–Pues podemos seguir hablando de literatura de misterio, ¿qué mejor ocasión que una noche de tormenta?; vamos, si tiene ganas...

Asiento sin abrir los ojos. Que empiece él por donde quiera. Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro. (39)

[...] Querría decirle que ya no tengo miedo –“Oh, Raimundo, contigo nunca tengo miedo”– que le agradezco que me haya traído a esta habitación. Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él. (40)

El silencio que separa –y a la vez une– a Alejandro y a C puede ser leído como otro guiño paródico hacia la estética de la novela rosa. Sobre los silencios del personaje masculino, escribe García: “his silences are like those of the typical novela rosa hero that C recalls and that she and a friend copied in the novel rosa they wrote together as teenagers. Some of the woman’s and man’s silences forge a bond between them that has an erotic element *a la novela rosa*” (478).

La novela rosa de Esperanza y Raimundo figura todo a lo largo de *El cuarto de atrás* y funciona como parámetro estético de comparación ante el cual el presente narrativo se confronta una y otra vez. El tema de la mirada es crucial –tanto en la novela rosa como aquí– para armar el vínculo erótico de los personajes:

–Nunca la había visto con gafas –dice lentamente– ¿Hace mucho que las lleva?

Es una mirada de sobrentendidos, de nostalgias. Por una parte intriga y casi asusta, por otra más bien emociona.

–Hace cuatro años, creo, ¿por qué?

Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillen tanto como los suyos. Mi última pregunta ha quedado resonando en el aire de la habitación, ¿por qué?, ¿por qué? “Esperanza y Raimundo se miraban con melancólico asombro”. ¿Por qué me mira así? (40)

Luego del cotejo con el género que se parodia, y siguiendo la línea de fluir de la conciencia, se sucede la reflexión sobre el objeto parodiado:

En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad. Todas las descripciones anteriores –tormentas, cumbres, playas solitarias– estaban al servicio de realzar ese momento clave en que el hombre y la mujer iban a pasar de ser desconocidos a conocerse o, en otras versiones más emocionantes, a reconocerse, aquel momento en que estaba a punto de ser pronunciado el famoso “¿te acuerdas?”, eran esquemas invariables, así ocurría también en la primera novela por entregas que escribí con mi amiga del Instituto y que no llegamos a terminar. (140-41)

Esta idea puede tomarse como alusión al capítulo de *Cristina Guzmán* en el que la protagonista conversa con el joven rico Jorge Vial, marqués de Atalanta, sin revelar su identidad. Esta reflexión teórica de Martín Gaité se acompaña, como es propio en *El cuarto de atrás*, con la parodia “en acción”, por decirlo de algún modo: ambas, teoría y práctica, se refieren al capítulo IX de la novela de Icaza, en la que un hombre y una mujer desconocidos conversan sin llegar a revelarse enteramente sus identidades. Si en el original es la mujer quien le oculta su verdadero nombre y su procedencia al hombre, en la versión paródica será, no casualmente, al revés. Veamos primero el original. Durante el viaje en tren de Cris hacia París, y bajo la mirada vigilante de su suegro por contrato, la joven entabla conversación con un personaje cuyo atractivo y seducción sobrevolarán todo el texto: Atalanta. “Jorge Vial, el guapo marqués de Atalanta, siempre bien vestido, siempre con buenos coches, deportista, espléndido y conquistador” (72) es, implícitamente, el rival de Prynne en cuanto al amor de Cris, la versión española de galán y candidato ideal, en cierto modo. Durante este viaje en tren, Cris deja caer signos de cierta clase social aristocrática pero en ningún momento revela su identidad. La tensión narrativa se sostiene por la combinación de revelación y ocultamiento, de rechazo y seducción, pues Cris conoce a Atalanta pero no viceversa:

Los dos fuman en silencio. [...]

—...¿vive usted en Madrid?

—Sí.

—Qué raro que no nos hayamos encontrado antes. En Madrid todos nos conocemos.

—Ya ve que yo a usted sí le conocía.

Jorge Atalanta está algo desorientado. No es que le extrañe que se le conozca de vista. Hasta las piedras en Madrid saben quién es Jorge Vial, [...]. No, no es por ese lado, sino por el contrario. ¿Cómo no conoce él a esta mujercita? ¿A qué mundo pertenece? Si no le hubiera dicho que vivía en Madrid, Jorge, sin duda, habría contestado “Al mío, mejor dicho, al de mi madre”. Porque el suyo era un mundo amplio, que comprendía desde el grand monde hasta el demi monde. Y eso es lo que le desorienta. Ni a uno ni a otro puede pertenecer la damita gris, porque él la conocería. ¿Alta burguesía entonces? Sí, eso debe ser, pero le extraña, de todos modos, no haberla visto nunca en las carreras, en el Ritz, o en el Palace.

—¿En qué hotel parará usted en París?

—En una casa particular, Avenue Marceau —contesta la maestra.

Algo ha adivinado de la perplejidad de Atalanta y le divierte desorientarlo aún más. (72-73)

En *El cuarto de atrás* el misterioso personaje de Alejandro entablará con C una relación análoga a la de Atalanta con Cris: son ellos también dos desconocidos que conversan, pero mientras ella no sabe nada de él —y, de ahí, que se sienta atraída y admirada— él parece conocerla desde antaño y en profundidad. Leemos en *El cuarto...*:

Noto que sus dedos se acercan a los míos y me quitan el pitillo que, probablemente, se consumía; debe estarlo apagando contra el cenicero. Mi languidez placentera se ha convertido en tensión, en algo incómodo. [...]

—Sería bonito que hubiera una chimenea.

—Sí. ¿Y por qué no la pone? [...]

La chimenea soñada que, por unos instantes, había surgido en el rincón con sus leños crepitantes, tragándose los folios que no recuerdo haber escrito y propiciando una conversación sobre literatura de misterio con el desconocido que me ha traído al refugio, se desvanece y la habitación vuelve a ser la de siempre, con todo su peso de recuerdos y resonancias. Ahora el hombre vuelve a mirar la máquina de escribir.

—¿Trabaja siempre aquí?

—No, cambio mucho de sitio. A veces trasladar los papeles a otra habitación, sobre todo si estoy embarrancada, me hace el mismo efecto que viajar a otra ciudad, y como yo viajo poco....

—¿Por qué? ¿No le gusta viajar?

—Sí, me gusta, pero nunca me lo propongo. Para viajar necesito un estímulo.

[...] La última frase la ha dicho mirándome con una expresión diferente, indescifrable, como si estuviera aludiendo a otra cosa. Y me perturba. Le miro, su rostro vuelve a ser el de un desconocido. Inmediatamente, sobre esa pauta, repongo la expresión indiferente del mío, renuncio a la búsqueda, vuelvo al texto. (41-42)

Como puede verse, el esquema relacional entre la pareja es el mismo pero lo que se repite, sobre todo, es la situación narrativa. En ambos casos, se trata de una escena en la que un hombre y una mujer desconocidos conversan, cigarrillo de por medio, y mientras uno de ellos se siente incómodo por desconocer la identidad del otro, el otro parece saberlo todo sobre su interlocutor. Los temas de la conversación, directamente o no, son en ambos casos el trabajo y los viajes.

Como podemos leer en la cita de arriba, junto con la repetición crítica del original, la versión paródica añade una referencia al acto mismo de la intertextualidad (“Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él” (41)). La yuxtaposición de la parodia de la novela rosa con la reflexión metalingüística sobre dicho género convierte a *El cuarto de atrás* en un texto que requiere una participación doble por parte del lector. Según Linda Hutcheon, el lector de un texto metaficcional “lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the

text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation”. A las fuerzas en pugna propias de la parodia (el homenaje implícito en toda intertextualidad junto con el rechazo inherente a la distancia crítica) se le suma, en este caso, la ambivalencia característica de la narrativa metafictional. “This two way pull –continúa Hutcheon– is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader” (7). Esta complejidad textual, este juego de voces con códigos e intenciones multidireccionales, se acentúa si consideramos que *El cuarto de atrás* es, además, un trabajo de recolección: el rescate de textos –retazos de textos– de la infancia y de la juventud. Así, por ejemplo, ocurre con la novela rosa que escribieran durante la infancia C y su amiga fallecida. En esta novela, que aún no cobra la mirada sardónica de la parodia sino tan sólo la admiración infantil, la protagonista se llama “Esmeralda” (nombre en claro eco con el de “Esperanza”, la heroína de la novela rosa de “Lecturas”). Sobre esta obra iniciática, reflexiona C:

En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí, también debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla, la protagonista se llamaba Esmeralda, se escapó de su casa una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro que estaba de espaldas, mirando el mar. (58)

El episodio se refiere a la invención de la isla Bergai. Esta reescritura infantil nos permite ver, por la similitud entre sus personajes y los de *El cuarto de atrás*, el espesor paródico de lo real dentro de la ficción central, pues el hombre dentro de esta novela inventada y el personaje de Alejandro en la “realidad” de *El cuarto de atrás* se describen casi del mismo modo: ambos son “desconocidos vestidos de negro” y se aparecen intempestivamente durante la noche. Además, en este argumento infantil lo que le ocurre a Esmeralda responde al esquema pro-

pio de novelas rosa, las cuales “solían poner un énfasis lacrimoso en las insatisfacciones de las ricas herederas” (64)¹³. Quizás esta escritura que establece claramente lazos con textos anteriores pueda pensarse a partir del concepto de Genette de metatextualidad. Según el teórico francés, la metatextualidad es “la relación, generalmente denominada comentario, que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso en el límite, sin nombrarlo” (11).

En la zona de los recuerdos de C, hallamos otro pasaje de *El cuarto de atrás* que parodia la novela rosa: C, de vacaciones durante su pubertad, se enamora de un muchacho y cuenta que “era la primera vez que me animaba a mantenerle descaradamente la mirada a un hombre” (52):

Recuerdo el momento en que me atreví a alzar con desafío la cara y sorprendí su mirada fija en la mía, tampoco puedo olvidar el texto de la canción dentro de la cual, como en un recinto prohibido, se hablaron nuestros ojos:
Ven que te espero en el Cairo,
junto a la orilla del Nilo;
la noche africana,
sensual y pagana,
será testigo mudo de nuestro amor...
Me parece que era de una revista que había tenido bastante éxito por aquel entonces y que se titulaba “Luna de miel en el Cairo”; aquello fue el éxtasis, la culminación de todas las novelas que habían alimentado mi pubertad. (52)

Como vemos en esta cita, el único contacto “corporal” de los amantes es visual: la escena de amor entre los adolescentes pasa exclusivamente por los ojos. Los ojos en tanto sinécdoque del cuerpo y espejo del alma, y la mirada sostenida –un anticipo, tal vez, de la unión amo-

¹³ El contraejemplo de estas novelas rosa de ideología franquista eran las películas de Diana Durbin, de quien la narradora nos dice que “suministraba modelos americanos de comportamiento” (64).

rosa— son aquí, como en las novelas rosa, lo que define y transmite la pasión. Escribe Beatriz Sarlo:

Dentro de las convenciones del *flirt* y del cortejo, tal como se dan en estos relatos, sería difícil imaginar mensajes más elocuentes que los de los ojos que, por otra parte, gozan de mayores y más amplias oportunidades de enunciación. Hipersignificativos, los ojos emiten mensajes que, por lo menos, cumplen dos funciones: a) comunicar a aquellos que, por motivos sociales o morales, no pueden comunicarse de otro modo; [...] b) ser expresivos de algo más que de sí mismos; cubrir, al mismo tiempo, esos vacíos de conversación que por su tema no pueden entablarse desde el primer momento de una relación, [...] sintetizando en su intensidad a todo el cuerpo. (130)

Dentro de la semiótica de los cuerpos, junto con el tema de los ojos y de la mirada, en las novelas rosa también hallamos la significación de la gestualidad, la cual se rescribe paródicamente aquí y que se torna casi teatral de tan exagerada:

Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado, esto del caballo desbocado lo decían también con frecuencia aquellos libros, es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud, por mucho que más tarde se reniegue de ellos. Leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elizabeth Mulder, de Duhamel. (141)

Esta gestualidad ornamental recibe, como casi todo en la novela, su dimensión reflexiva:

—[...] ¿Quiere un pitillo?

—Sí.

Enciende dos en su boca y me pasa uno. Muy de novela rosa este detalle. Tengo que reconocer que, desde hace un rato, está actuando con muchas más tablas que yo. Entorno los ojos y hago una pausa tras la primera bocanada de humo. (190)

Junto con la gestualidad exagerada típica de la novela rosa, también se parodian algunas comparaciones y el efectismo que dan ciertas emociones, tan extremas como pasajeras (en este caso, asombro, miedo, desprotección):

La emoción me traba la garganta, parece una despedida. Nos estamos mirando como antes de que sonara el teléfono, Carola no existe, sólo él y yo.

De pronto, un golpe a mis espaldas, acompañado de una ráfaga de frío, me hace comprender que la puerta de la terraza se ha abierto violentamente. Ahogo un grito y de un salto salvo la distancia que nos separa y me abrazo a su cuello.

—¿Quién es, por favor?, dígame quién es. (191)

Así, este efectismo emocionante y esta teatralidad o abuso del valor semiótico del cuerpo van configurando al personaje femenino como un ser débil e inocente. Se trata casi de un animalito desamparado que busca la protección masculina:

Siento su pecho latiendo contra el mío, sus manos sobre mi pelo que el viento alborota. Cierro los ojos, estoy temblando.

—Vamos, mujer, no se asuste, no ha sido más que el aire. Voy a cerrarla.

Hundo la cabeza en su hombro, cuánto me voy a acordar luego...

—¿No hay nadie fuera? Dígamelo seguro, No me atrevo a mirar.

—Nadie, ¿quién va a haber? Permítame, han salido volando todos los folios que tenía en la mesa. Y mi sombrero con ellos. (129)

Ahora bien, en esta escena que se burla de las típicas catástrofes de novela rosa, se intromete la literatura. Como es de esperarse en una novela tan reflexiva, junto con las “hojas” de la puerta balcón, se arremolinan las otras hojas, las de la escritura, en una escena que alegoriza en sí misma la mezcla única —novela rosa más escritura metaliteraria— que es *El cuarto de atrás*:

Me separo de sus brazos y me quedo sentada en el sofá, le veo cruzar la habitación. [...] el viento le opone resistencia y azota su pelo negro, los folios se persiguen en remolino sobre la alfombra, bailan en torno del sombrero.

–Qué noche tan infernal! –dice después de cerrar–. [...]

Ha bajado la persiana y ha corrido las cortinas. Ahora se arrodilla en el suelo, aparta su sombrero y se pone a recoger, con toda parsimonia, los folios esparcidos, copiando mis gestos armoniosos del principio de la escena. Han vuelto a pasar a sus manos las riendas del argumento principal, ahora yo actúo como un mero comparsa, atento a controlar sus escalofríos. (199-200)

Elogio del desorden: el espacio doméstico y el espacio textual

*Me horrorizan las cocinas de ahora, asépticas, lujosas
e impersonales, donde nadie se sentaría a conversar.*

Carmen Martín Gaité. *El cuarto de atrás*.

La parodia de las novelas rosa en *El cuarto de atrás* tiene varias vertientes. Hemos mencionado en primer lugar cómo Martín Gaité parodia el estilo literario tan propio de estas escrituras folletinescas. También vimos que *El cuarto de atrás* hace una parodia de la típica estructura argumental de novelas rosa (es decir, historias tremendistas de amores que le cambian la vida a la protagonista). Hemos mencionado asimismo la parodia de la novela rosa que ejerce *El cuarto de atrás* en la forma de comentarios metaliterarios, es decir, reflexiones en torno a la novela rosa y a sus representantes. Me interesa ahora detenerme en ciertos rasgos específicos de *El cuarto de atrás* que son una parodia, no ya al género novela rosa en general, sino específicamente del texto de Carmen de Icaza, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*: me refiero a la representación de los espacios privados a partir de la matriz orden/desorden. Dichos espacios pueden pensarse como correlatos o reflejo de la mentalidad de la protagonista y de la idiosincrasia del texto.

En un artículo que analiza la parodia de Martín Gaité a las novelas rosa explica Olson Buck que esta escritora “urges women to free themselves from the literary models of their youth in order to actualize a more powerful, independent future” (27). En este sentido, la parodia funciona como forma artística ideal para dismantlar los patrones culturales impuestos por estos “literary models” que menciona Olson Buck.

Uno de los patrones culturales que más promulgó la novela rosa es quizás la idea de mujer como ser completamente abocado al cuidado del hogar (o de sus habitantes, como vemos en el fervor enfermeril de Cris). De este modo, el espacio doméstico, su posible prestigio social y su relación con la moral de la mujer, son temas cruciales y recurrentes tanto en el texto parodiado como en el paródico. A través de la reescritura de estos temas –espacio, status social, moral de la mujer– veremos la distancia crítica que toma Martín Gaité respecto de su predecesora.

Consideraré primero qué sentido tienen el orden y las escenas domésticas en Carmen de Icaza. La descripción del hogar aparece, como muchos otros guiños en torno a la “atmósfera” de Cris, cargado de significación social, es decir, debemos leerlo como una señal de mejores épocas, épocas en las cuales Cris ha conformado ese gusto elevado –y de prestigio, según el texto– que le es tan propio y que explayará hacia el final de la novela:

Qué felicidad estar en casa, sobre todo cuando se posee una casita tan bonita y caliente, y cuando fuera diluvia. Se ha dejado caer en un butacón junto a a chimenea encendida, y su mirada recorre la estancia, luminosa y clara, a pesar de la lluvia, [...] Los ojos de Cris acarician los escasos muebles no sólo buenos, sino magníficos, que adornan la habitación: un tresillo inglés, un estante con libros primorosamente empastados, un retrato de mujer, un bello retrato de una bella mujer, pintado por Madrazo, un bargueño del siglo XVI, y aquí y allá chucherías de precio, un pez de Lalique, un florero de fino cristal de Venecia, una ronda de porcelana de Sajonia, un centro de plata antigua con su alegre adorno de capullos callejeros. (40-41)

El inventario de objetos ordenados, caros y de gusto fino aparece aquí como huella de la prosapia de Cris, de su origen aristocrático. La idea de un orden doméstico plagado de marcadores sociales o signos de *status* queda además afianzada por la figura de Balbina, la sirvienta gallega que cuida al hijo de Cris, Bubi, y que se ocupa de la casa. La figura de Balbina, los muebles caros y “las chucherías de precio” (41) construyen un espacio interior opuesto al afuera, que se presenta como lo agresivo e inhóspito. En Madrid llueve, hace frío, y Cris regresa a casa luego de luchar con el transporte público y con el mundo laboral (acaba de ser despedida de su cargo de profesora de francés del hijo de Doña Garbanzos, 41). Como Cris es valiente y alegre, le hará frente a la adversidad y logrará ‘conquistar’ –para decirlo con una palabra tan predilecta al género rosa– el afuera, amansarlo y convertirlo a su favor. En *Cristina Guzmán*, el afuera por excelencia será el extranjero (París, a donde debe trasladarse por tres meses), pero incluso allí afuera en París, lejos de Bubi y de Balbina, Cris retomará su predilección por los espacios íntimos, las alcobas, las recámaras y, sobre todo, el pie de la cama del enfermo Joe. Este gusto por la domesticidad se presenta en la novela como marca inconfundible del valor moral de Cris.

Ambas novelas se inician con una situación narrativa similar: una mujer que está en su casa –o acaba de llegar– durante una noche lluviosa de invierno. Como Cris, C (¿C de “Carmen” o C de “Cris”?) también se refugia en su casa pues también ella percibe el espacio exterior como inhóspito y agresivo. Pero, más que muebles caros y símbolos de prestigio social, lo que el espacio doméstico de la paródica C refleja es el valor del desorden como rasgo de intimidad: este cúmulo de libros, ropa, fotos, etc, no sólo da cuenta de una historia –como también lo hacen los objetos de Cris– sino que definen un personaje más preocupado por la “esencia” que por la “apariciencia”. Lejos de cuestionar el espesor semiótico que le otorga Icaza a lo doméstico, Martín Gaité retoma el juego pero invierte los valores. En claro contraste con esta escena casera de aristocracia residual, en donde cada objeto es un signo de la riqueza que se tuvo y se perdió, el ambiente doméstico de *El cuarto de atrás* también presenta un mundo interior como refugio de lo externo y como índice de la personalidad de la protagonista. Sin embargo, aquí los signos positivos son otros, como veremos:

Se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina: zapatos por el suelo, un almohadón caído, periódicos, y desde todos los estantes y superficies, al acecho, como animales disecados, esa caterva de objetos cuya historia, inherente a su silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma, arrancando fechas, frutos podridos. ¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...! Libros que para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto, docenas de libros que podría abrir y volver a cerrar y que luego quedarían descolocados, apilados unos sobre otros, proliferando como la mala yerba. (15-16)

El espacio doméstico es aquí tan significativo como en Icaza pero su importancia no reside en el orden ni en la riqueza material de los objetos sino en la riqueza cultural (se trata mayormente de libros) o en su riqueza “histórica” dentro de la vida de la protagonista (por ejemplo, las cartas o las fotos).

Como puede verse en la cita de arriba, a diferencia de la alegre combatiente de 1936 –o, en palabras de Prynce-Valmore, “mi pequeña guerrera”–, la C de Martín Gaité es una mujer introspectiva que viaja, no ya por Europa en trenes de lujo, como Cris, sino en los vericuetos de su propia mente y de sus recuerdos. Ahora bien, ¿es este retorno al hogar una negación del trabajo fuera de casa? Más bien diríamos que el ostracismo de C tiene que ver con la elección de otro trabajo, no ya relacionado con la capacidad de ayudar, como la vocación de enfermera de Cris, sino con la creación literaria. C permanece en casa porque habita su mundo interior –metaforizado en el cuarto, recordemos que en la novela hay tres C que cobran importancia: C de casa, C de cuarto, C de cama–. Por ello, el “Prynce-Valmore” de la versión paródica, el candidato ideal, por decirlo de algún modo, no es un magnate que la rescata de la miseria y la retorna a su mundo original de riqueza y alcurnia sino un “maganate” de la comprensión, un interlocutor ideal que escucha a C, que la ha leído y entendido (recordemos que conversan sobre “El balneario”), y sabe por ello guiarla e interpretarla. Así, uno de los rasgos que transforma a este hombre misterioso de *El cuarto de atrás* en un ser deseable, por no decir en el amante

perfecto, es el hecho de que, al igual que Prynce-Valmore, entiende las necesidades de la mujer. Pero dichas necesidades son, no ser sacada de la vida hogareña y ser proyectada en la aristocracia de mundo, sino ser entendida. Se trata de un amante que sabe cómo ingresar en el mundo interior de C.

Por tanto, según la versión de 1978, ya no se trata de salir valientemente a buscar la felicidad –sinónimo de matrimonio y de riqueza– sino de quedarse en casa meditando, desmigajando recuerdos. El amante, en ambos casos un hombre misterioso y casi inverosímil que irrumpe repentinamente en la vida de la protagonista, es en ambas novelas el fomentador de este estado de felicidad. Este cambio rotundo en la ubicación del deseo de C puede quizás relacionarse con el contexto de producción: en esta novela escrita en el año de la muerte de Franco, hacia finales del período franquista cuyos inicios optimistas tanto se festejan en *Cristina Guzmán*, se trabaja con el rechazo hacia los ideales tan consagrados por la Falange. En los años de la transición, es decir, en una era marcada por la melancolía y el escepticismo como rasgos recurrentes, no encontramos las optimistas y valerosas enfermeras dispuestas a luchar contra las adversidades, sino mujeres cansadas, reflexivas, menos ingenuas y más profundas. El lema, está claro, ya no es aquel que consagrara Cristina Guzmán: “Los que en la vida tenemos la suerte de sentirnos el plomo en la base tenemos el deber de llevar a remolque a los otros” (266). Ahora, se diría que el plomo no reside en la base de ninguno, o al menos el valor está en declarar su inexistencia.

Siguiendo esta configuración del ser como ente menos prepotente, más complejo y rebelde que la laboriosa Cris, las cuestiones del orden y del desorden, la limpieza y la prolijidad del hogar, no son meros detalles pintorescos sino reflejos de estos cambios en los personajes. Veamos cómo se gestan esos sentidos invertidos en Martín Gaité:

Mucho más que en mi casa de Salamanca, ni en la de verano de Galicia, fue en esa de Madrid, cuando veníamos en vacaciones de Semana Santa o Navidad, donde se fragó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un solo dios verdadero

al que había que rendir culto, entronizado invisiblemente junto a las imágenes de San José, y la Virgen del Perpetuo Socorro, por todos los rincones de aquel piso tercero derecha del número catorce de la calle Mayor, convento que regentaba mi abuela con dos criadas antiguas –tía y sobrina– naturales de la provincia de Burgos. (75)

Esta rebeldía hacia “las acechanzas de lo doméstico” (75) implica la negación de un orden que viene impuesto de afuera, aquel incubado por la saga familiar de mujeres obedientes a las prescripciones sociales. En una cadena de sentido que asocia el orden al tedio, a la sumisión al machismo, al acatamiento de la ideología franquista, podemos oponer otros valores igualmente relacionados entre sí: desorden, desobediencia, libertad, creación, juego, literatura. Además, y ante todo, el elogio del desorden implica la revalorización de lo natural –en este caso, la mugre– frente a lo forzado, encorsetado, artificial, la obsesión por sostener un hogar limpio a toda costa. El costo de este orden, según vemos en *Cristina Guzmán*, es la abnegación femenina, la consagración de la vida de la protagonista a su función de enfermera y mucama del enfermo, Joe.

En *Cristina Guzmán* el tema del orden y la limpieza doméstica tiene –como muchas otras cosas en la novela– su cara y su contracara: para mayor efectividad en el mensaje o para adoctrinamiento de las lectoras de la época, hay una estrecha relación entre la limpieza y la bondad y, como era predecible, entre la mugre y el egoísmo. Así, el cuarto de Fifí, la media hermana de Cris, el contraejemplo de mujer honrada, se describe del siguiente modo:

Pensión Marseille. Cris ve la placa destacarse con letras rojas sobre la fachada grisácea del edificio. Cris tuerce el gesto. No es precisamente lujoso “el hotel” de Fifí. Tiene cierto parecido con su palacio madrileño. Pero al subir por las escaleras sucias, que despiden un acre olor a coles, Cris se arrepiente de la comparación. (251)

Como podemos leer en la cita, hay una conexión entre el parecido de las dos hermanas –parecido sólo aparente– y el parecido de los edificios. Como sus viviendas, Cristina y Fifí son equiparables –y hasta

confundibles en apariencia, como demuestra la trágica historia de Joe— pero diferentes en esencia. Una es la versión decadente de la otra, su cara negativa, la representación del mal fin que tiene una mujer egoísta que no ha recibido educación. La otra representa el refinamiento y la abnegación, la prolijidad y la limpieza. Recordemos, frente a estas letras rojas de la placa de Fifí, aquellas otras que daban cuenta de Cris: “Una placa de metal, bruñida, reluciente, y en ella: “Cristina Guzmán, Profesora de idiomas” (40). Esta distancia entre la prolijidad de Cris y el desorden y el descuido de Fifí da cuenta del abismo que separa a las dos hermanas en términos morales. El cuarto de Fifí se sigue describiendo, como muchas otras cosas en la novela, desde la mirada —en este caso desaprobatoria— de Cristina Guzmán:

Fifí viste un pijama de plata deslucido y calza unas chinelas, huérfanas de cisne. [...]

El cuarto, casi miserable, con su cama de hierro, su armario de luna empañada y su lavabo “no corriente” presenta un lamentable aspecto de desorden. [...] Cris pasea los ojos por los manchones de la pared y de la cama sin hacer caso al traje de noche de tul rosa que yace en una butaca de mimbre.

Fifí sigue su mirada. [...]

Fifí sacude la ceniza sobre su almohada [...] ha dejado caer su cigarrillo encendido sobre la manta de lana. Cris lo coge en silencio y lo tira al cubo.

(252-53)

El cuarto de atrás retoma el tema del espacio doméstico y de su significado en tanto reflejo del alma y de la psicología del personaje, pero se corre de la dicotomía prolijidad-moralidad vs. desorden-egoísmo. Aquí, por el contrario, se acepta el poder de significación del espacio privado pero se cuestiona el proceso mismo de percepción de dicho espacio y la veracidad de lo percibido. Con un tono melancólico, con una percepción alterada, leemos:

Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea: los libros, las montoneras de ropa sobre la

butaca, la mesilla, los cuadros, todo está torcido. Echo los pies fuera de la cama y me los miro con extrañeza, parecen dos manos de percebes sobre la pendiente inclinada de la moqueta gris.

Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura vertical, por los brazos colgando por los flancos de su pijama azul...se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina. (17)

No sólo se trata de una ruptura de la dicotomía presentada por Icaza: también hallamos en *El cuarto de atrás* cierto elogio del desorden, que se expresa a través de dos recurrencias inseparables: la evocación de la infancia y la parodia de los discursos oficiales:

Esa niña, ¡qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón! —se quejaba la abuela— ¿No ves que dejas la marca de los dedos y de las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios! Pero, ¿qué cosa no estaba recién limpia, recién doblada, recién guardada en su sitio? ¿Y por qué no podía ser el sitio de los objetos aquel en que, a cada momento, aparecían? ¿Y, sobre todo, por qué castigarlos con aquella continua y sañuda purga de quitarles el polvo, como se arrancan las costras de una enfermedad? El polvo se descolgaba en espirales por los rayos de sol, se posaba silenciosamente sobre los objetos, era algo tan natural y tan pacífico, yo lo miraba aterrizar con maligno deleite, me sentía cómplice del *enemigo* descarado, que con mayor terquedad *reduplicaba* sus minúsculos *batallones* cuanto más *asediado* se veía por las *batidas implacables*. (143)

Con un lenguaje que parodia la jerga militar —las palabras en itálica connotan la idea de guerra— la narradora da cuenta de su complicidad de antaño con la suciedad y el polvo. Esta batalla de la mugre contra la limpieza metaforiza, en realidad, la tensión ideológica de la narradora

frente a la sociedad de postguerra. Este sea quizás el punto más evidente de distancia ideológica con *Cristina Guzmán*...: si en la novela de 1936 lo militar –lo combatiente y luchador– era rasgo *per se* positivizado y prestigioso, aquí cobra un sentido claramente negativo. En el texto parodiado, la valoración de todo lo referente al mundo militar puede verse en la selección de un campo semántico “bélico” para dar cuenta de lo positivo del carácter “luchador”. Por ejemplo, el siguiente es un pasaje representativo no sólo del gusto por el léxico militar y la retórica del triunfo sino de la ideología tan materialista de la novela:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, avanza por la carrera de San Jerónimo con paso largo y seguro de Diana Cazadora. Con paso elástico, rítmico, *marcial* casi. Y en el alma de Cristina Guzmán, profesora de idiomas, tocan a *gloria* las campanas del optimismo. Veintiocho años. Sana. Decidida. Y las puertas de la oportunidad abiertas de par en par. Cris respira con deleite la brisa madrileña. En sus ojos brilla el *triunfo*. Y los transeúntes le ceden el paso. Se vuelven y la siguen con la mirada. ¿Por guapa? No. Cris no es una belleza que levanta multitudes. Es un dibujo estilizado de sonrisa blanca y silueta flexible. Pero Cris irradia algo que atrae, que subyuga. Vitalidad. Confianza en sí misma. Seguridad de *vencer*. Y la vida sonrío a quien le sonrío.

En el bolso de Balbina, y bajo cierre resplandeciente, lleva Cris *la llave del mundo*. Un contrato por diez mil dólares y diez billetes de mil pesetas. (59)

Como es de sospecharse, en la versión paródica no son precisamente los dólares la “llave del mundo”. Entre otras cosas, también de la jerga militar y triunfante se burla Martín Gaité:

Desde muy temprano, con el primer rayo de luz que traía hasta mi cama una lluvia menuda de motas de polvo, coincidían las diligencias para su captura, las órdenes fanáticas a toque de diana, el despliegue de aparejos escondidos en un cuartito oscuro del pasillo, y en seguida aquel arrastrar, frotar y sacudir de escobas, escobillas y

plumeros, zorros, cogedor, paño de gamuza, bayeta, cepillo para el lustre. Yo había hecho frente común con el perseguido, le daba secretas consignas y secreto albergue, le habría el embozo de mi cama. “Que vienen, escóndete aquí, tu venganza es burlarte y renacer en otro sitio, no podrán contigo”. Y cuando entraban a avisarme que era la hora de desayunarse, ponía cara de sueño, disimulando. (88)

Como el pensamiento, como la oposición a los discursos oficiales, como el descontento de la narradora, el polvo lo sobrevuela todo, casi invisible, pero omnipresente y terco. En clara oposición a los sentidos triunfales y bastante monolíticos de *Cristina Guzmán*, sentidos por lo general tan prolijos y ordenados como los cuartos en los que habita la protagonista, el desorden doméstico y la proliferación intertextual de *El cuarto de atrás* encierran tácitamente, como la parodia, un elogio del fragmento y un homenaje del pasado.

El cuarto de atrás, novela narrada en primera persona por C, transcurre enteramente en un espacio doméstico: la casa de C adulta, en el presente narrativo, diferente y a la vez similar a la casa de la infancia, aludida a través de los recuerdos, aquella casa en la cual se hallaba “el cuarto de atrás”. Esta espacialización ‘puertas adentro’ arrastra consigo toda una cadena de sentidos: las casas, y en particular los cuartos, tienen gran peso alegórico. Por ejemplo, “el cuarto de atrás”, que da título a la novela, condensa muchos significados a la vez: según Marcela Serrano, “es el desván de la casa de la infancia de la protagonista, en Salamanca; el cuarto de Madrid, donde se instala el tiempo del discurso; el cuarto de juegos de su propia madre cuando niña; la buhardilla del misterioso interlocutor que visita a la protagonista de forma inesperada” (25). Pero lo más importante de esta espacialización es que tanto la casa de la adultez como la de la infancia están en estrecha relación con la textualidad de la novela: comparten con el texto la cualidad de ser espacios personales y caóticos, abigarrados y prolíficos, y cuyo desorden, lejos de ser arbitrario, es significativo y sólo entendible –ergo, transmisible– por su habitante, C, pues es un desorden que ha sido ‘creado’ minuciosamente. Asimismo, los espacios mentales de

C, ricos en recuerdos y referencias, se hacen eco por su la polifonía y multiplicidad de voces, del espacio narrativo. Hay entonces tres espacios superpuestos, interconectados, en donde se gestan los sentidos múltiples de la novela: la casa, la mente de C, el texto.

El desorden físico del cuarto –la proliferación de papeles, carpetas, fotos, libros, muebles– puede entenderse como metáfora del carácter polifónico de la novela, es decir, como alegato, referencia, homenaje, del –aparente– desorden y de la polisemia textual. Tanto en el espacio físico de la narración como en el espacio metafórico del lenguaje todo prolifera en irreverente montón, todo desaparece cuando se lo busca y se impone cuando no se lo desea. Esta riqueza y este desorden, nos sugiere la prosa de Martín Gaité, se oponen diametralmente a las lecciones de moral y conducta impuestas por el franquismo durante los años de postguerra y, concretamente, se oponen a la moral y a la estética de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, novela en la que el orden y la limpieza tienen connotaciones morales. Si en *El cuarto de atrás* el desorden, tanto espacial como mental y textual, tiene un sentido ideológico y una carga positiva (indica la rebelión de C hacia el franquismo y hacia los valores consagrados por la Falange), en la novela de Icaza es claramente signo de decadencia personal y ética.

A través de rescribir *Cristina Guzmán* en torno a la cuestión del hogar y de sus significados, Martín Gaité pone en evidencia los múltiples sentidos subyacentes a estas obsesiones domésticas de Icaza y, al mismo tiempo, cuestiona la representación de la mujer que allí se sugiere. *El cuarto de atrás* no se rebela ante el poder de significación que tienen el orden y la limpieza, sino más bien invierte sus valores: lo positivo es aquí el caos, lo negativo la prolijidad. En esta inversión puede verse la incidencia no sólo del gesto paródico sino del contexto de producción de cada novela: la versión parodiada escrita en los inicios del franquismo, la versión paródica escrita cuando ya toda esa retórica había perdido credibilidad: 1975, año de la muerte de Francisco Franco.

Conclusiones

Escribe Martín Gaité en “El cuento de nunca acabar” que la literatura ha proveído desde antaño “patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida” (87). Desmantelar estos patrones culturales ha sido tarea común a varios de sus textos. Para ello, la escritora se hace cargo –de manera crítica– de la tradición, sea ésta entendida como los mitos culturales y sociales que nos preceden o la literatura leída anteriormente. Para Hutcheon, la parodia “is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past. The search for novelty in the twentieth century art has often –ironically– been firmly based in the search for a tradition” (29). Según Ordóñez, “though the narrator monitors her emotions according to the literary codes of her youth [...] the patterns of those codes are ultimately subverted and reinvented” (175, 1983). Este juego doble respecto de los códigos literarios de la juventud –esta ambivalencia de cercanía y simultánea distancia respecto de la novela rosa– es la condición de posibilidad de la parodia.

Hemos visto cómo a través de las reflexiones metaliterarias, pero ante todo a través de su argumento y de su estilo, *El cuarto de atrás* parodia la novela rosa, género canónico durante el período franquista y ejemplarmente desarrollado por Carmen de Icaza en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Para entender esta eficiencia, recordemos lo que propone Kiremidjian:

The effectiveness of any parody is ultimately found in the way in which it handles the element of form, since any work fails or succeeds on the basis of its formal execution. [...] The most complex process which yields a far more effective parody, is also the more demanding on the parodist. Here he must grasp the essentials of the style of a given author or a school of authors, and then proceed to concoct an outlandish episode which is expressed in that style. (234)

El cuarto de atrás, en tanto parodia del género novela rosa y del texto *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, es un homenaje y, a la vez, una burla a su predecesora literaria. Este gesto ambivalente de burla homenajeante o de homenaje burlón se logra construyendo una novela que realiza simultáneamente tres operaciones en apariencia contrarias: imita el esquema argumental, el estilo y la retórica de su predecesora literaria; toma distancia respecto de cuestiones cruciales en la novela rosa y en *Cristina Guzmán* (el orden, el espacio doméstico, la relación entre espacialización y moral) y, al mismo tiempo, denuncia y honra el valor de esta literatura precedente a través de innumerables reflexiones metaliterarias.

CAPÍTULO IV

La otra selva de Boris Salazar como parodia de *La vorágine*

Introducción

Quizás por la solemnidad con que representan el paisaje nacional, quizás por sus veleidades épicas o por el romanticismo de sus protagonistas, o por haber sido declaradas mármoles y bastiones del canon literario nacional, tanto *María* (1867) como *La vorágine* (1924) resultan hoy invitantes fuentes de parodia para ciertos escritores colombianos. Así como en el cuento “El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*, 2001) R.H. Moreno Durán parodia la novela más leída en toda Latinoamérica durante el siglo XIX, *María* de Jorge Isaacs, en *La otra selva* (1991), el escritor colombiano Boris Salazar ofrece, junto con una ficcionalización de la vida de José Eustasio Rivera, una parodia de la célebre novela *La vorágine*. Pero, a diferencia del cuento de Moreno Durán, *La otra selva* no es una parodia construida a partir de hiperbolizaciones, exageraciones y distorsiones humorísticas del original. Aquí se trata más bien de una parodia según la define Linda Hutcheon: una reescritura con distancia crítica.

La otra selva es una novela *collage* en donde la pluralidad de voces y de registros es permanente. Hallamos desde referencias a la novela negra americana y secciones que imitan la prosa de Rivera, hasta fragmentos de ensayos académicos, reflexiones biográficas sobre escritores ingleses, sátiras a la figura del crítico literario, retazos

de cartas, capítulos confesionales, escrituras periodísticas, etc. Dentro de este cruce de estilos, cabe mencionar la presencia de cierto imaginario urbano al estilo de películas como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Citizen Kane* (1951) de Orson Welles y, sobre todo, *The Asphalt Jungle* (1950), de John Huston, film del cual Salazar rescata también el juego intertextual con el título.

Pero este mosaico lingüístico no es desjerarquizado, hay un intertexto especialmente importante: *La vorágine*. Sobre este intertexto, Salazar modifica la representación femenina que nos ofrece la novela de Rivera, pues inserta dos capítulos escritos supuestamente por Alicia, la amante de Arturo Cova en la ficción canónica. A diferencia de lo que se planteaba en la novela original, aquí Alicia posee voz propia y autonomía de criterio. Lejos de ser la mujer sometida, indefensa y sin voz que ha creado Rivera, la Alicia de Salazar reflexiona y analiza las acciones del extemporáneo Cova de tal modo que las relaciones entre los personajes y el argumento mismo de la novela original se ven alterados. La parodia ejerce, pues, una inversión axiológica del original: al agregar estos capítulos narrados por Alicia, transgrede el horizonte de expectativas de los lectores de 1924.

La presencia de *La vorágine* en *La otra selva*, sin embargo, no se limita a la creación de una voz para Alicia. Como nos lo indica el texto de 1991 desde su título, se trata de un diálogo constante con la novela de Rivera. Pero hay, además, una reflexión en torno a la escritura, al alcance de las palabras, a la parodia como acto fundamental en toda creación. Tal es así que la trama policial de *La otra selva* puede pensarse como metáfora del acto mismo de parodiar.

Si bien *La otra selva* recrea los últimos años de vida de José Eustasio Rivera, no es el célebre poeta el protagonista de la novela sino un joven periodista colombiano, descrito como un hombre gris y marginal, que es contratado para trabajar como espía de Rivera. Ciertos compatriotas conectados con esferas de poder le encomiendan que observe al poeta y le quite los borradores de *La vorágine* y otros manuscritos igualmente comprometedores para los dirigentes de Colombia. La trama central de *La otra selva* es esta historia del periodista-espía que persigue a Rivera a lo largo de la Nueva York de los años veinte para robarle su creación. Como ocurre con Arturo Cova en

La vorágine, esta novela también da cuenta *in extenso* de los pensamientos, sensaciones y vivencias de su narrador protagonista quien, al igual que Cova, aprende a ser escritor gracias a un “viaje” que la vida le depara inesperadamente.

Como en *La vorágine*, junto con esta línea argumental central y con esta voz en primera persona, otros narradores y acontecimientos se entrecruzan formando una red de heteroglosia. Hay ocho capítulos en segunda persona que corresponden a la voz de Marie Claire Weingest y que son una especie de diario íntimo de la relación amorosa que este personaje sostiene con el ficticio Rivera. Hay cuatro capítulos en tercera persona sobre la vida de Rivera y hay, siempre intercalados sin ningún patrón discernible, cuatro capítulos que se presentan como escritos por el propio Rivera en su rol de escritor. Dos de estos cuatro capítulos escritos supuestamente por Rivera son parodias de *La vorágine* y en ellos se recrea la voz de Alicia, la mujer de Arturo Cova en la novela de 1924. *La otra selva* se compone entonces de un relato policial, la trama central, y de otras narraciones relativamente autónomas respecto de dicha trama central que se suceden sin aviso y generan no poca confusión en los lectores. En esta complejidad estructural la novela de Salazar remeda, como en un palimpsesto, trucos y estilos de su predecesora canónica; retiene, con la distancia crítica que otorga toda recontextualización, ciertas huellas de *La vorágine*.

Sobre esta novela ha escrito Jonathan Tittler: “This is a complex and ambitious novel, rife with ambiguity and deeply committed to the intertextual network that supports the most thoughtful literary works. The text’s dominant network, although it is explicitly set in New York, is the Colombian literary tradition” (131). En “La de cemento”, tras marcar algunas falencias de la novela tales como su excesiva extensión, ciertos lapsos de verosimilitud, inconsistencias de datos históricos, Tittler concluye: “Pero estas discrepancias son excepcionales en un texto generalmente pulcro y pulido. *La otra selva* tiende a ser una novela sabiamente lúdica y técnicamente refinada”. Por su parte, Luz Mery Giraldo también destaca el refinamiento formal de *La otra selva* y concluye que en esta novela “el artificio verbal es agente narrativo de gran importancia, tanto como para desalojar de un primer plano las presencias de la historia y la ciudad, al dar la primacía al tejido verbal” (20, 1994).

La reseña que hizo Jaramillo Zuluaga de *La otra selva* se titula, no sin sarcástico ingenio, “Los devoró la anáfora.” Allí se propone que en el texto hay dos doctrinas lingüísticas: una que confía en la verdad y en el lenguaje como herramienta para adquirirla y otra que descrea de semejante pretensión epistemológica y sólo se atreve a repetir, variándolo, lo ya dicho. La primera doctrina estaría representada por la voz nostálgica de Clara Weingest, una de las tantas narradoras de *La otra selva*, presentada como una anciana enamorada de Rivera que escribe sus memorias una vez muerto el poeta. Esta voz melancólica y revisionista se vale de la anáfora como estrategia lingüística principal. El aspecto negativo de *La otra selva* es que “casi todo acaba por rendirse en esta novela a las monótonas seducciones de la anáfora”. La segunda doctrina lingüística, siguiendo el razonamiento de Jaramillo Zuluaga, estaría representada por la voz del periodista-espía, caracterizada por el cuestionamiento de lo verdadero y por la desconfianza en la capacidad referencial del lenguaje. La matriz constructiva de esta doctrina es la parodia, y en ella se funda lo más rico de la novela: “Las mejores páginas de *La otra selva* son aquellas que la anáfora no devora, los lugares donde la narración se ocupa menos con las convicciones de los personajes que con la obsesión tragicómica del escritor-espía por las palabras, las voces, los juegos verbales, todos esos minuciosos problemas de la composición narrativa que debe resolver a cada instante”.

Como denominador común en la bibliografía crítica sobre *La otra selva* existente hasta el momento, un corpus por demás escaso, encontramos la valoración por el trabajo formal de la novela, la riqueza de voces y estilos narrativos y, ante todo, el reconocimiento del complejo entramado paródico. A pesar de estos elogios, no deja de estar presente cierta queja por parte de la crítica ante algunos vicios de Salazar, casi siempre atribuibles a descuidos o falencias de escritor principiante.

Diáspora y desencanto: una selva globalizada

Al describir el contexto colombiano de fin de siglo, Giraldo propone que se trata de una era atravesada por “la constatación del mundo escindido” (“Fin del siglo” 23). En dicho mundo, según esta autora,

“prolifera la crisis de valores que activan la duda, la conciencia de desastre, de desencanto y de crítica, expresados en la desintegración de la forma, en la sustitución de la ironía por el juego y el gesto cínico, en el individualismo narcisista y la afirmación de lo transitorio y lo falaz” (“Fin del siglo” 23). Dentro de esta idiosincrasia de frustración y desutopía claramente post-macondiana, Giraldo destaca tres líneas narrativas principales en la novela colombiana de fin de siglo: la novela histórica, la novela urbana y la novela de experimentación formal. En este sentido, *La otra selva* parece una novela típica de los años noventa: puede pensarse como novela histórica en tanto recrea la vida de Rivera sobre la base de datos biográficos, puede pensarse como novela urbana ya que se desarrolla en Nueva York y describe este espacio en detalle y puede pensarse, simultáneamente, como novela metaficcional. Una novela metaficcional o una “*escritura de lo mínimo a lo máximo*” (Giraldo, “Fin del siglo” 35), es aquella en la cual abundan recursos tales como “la parodia, la intertextualidad, el juego, la reflexión sobre la escritura, el erotismo asociado a los cuerpos y al lenguaje, la superposición de planos narrativos y la alternancia temporal” (Giraldo, “Fin de siglo” 35).

Pero más allá de estas tipificaciones, la novela de Salazar da cuenta de su contexto histórico en varios aspectos. Esta nueva selva ciudadana estadounidense nos habla, con mayor o menor espesor alegórico, de los procesos de globalización, de las relaciones interamericanas y de la crisis del estado-nación en épocas de diáspora. Al igual que en otras novelas urbanas colombianas de la década del noventa, como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) y *Noticia de un secuestro* de García Márquez (1996), *La otra selva* también narra, aunque más indirectamente, la gravedad de la situación política del país. Sin embargo, a diferencia de las novelas de Vallejo y de García Márquez, el texto de Salazar se sitúa en la década de 1920 y, más que referencias directas a la realidad colombiana de los noventa, se propone como explicación retrospectiva de la crisis actual. A partir de ficcionalizar los últimos años de la vida de Rivera en la selva neoyorquina, la novela de Salazar busca explicar el malestar actual con la narración de los abusos de poder de los directivos colombianos. La historia del envenenamiento del poeta a manos de los grupos de poder

colombianos se presenta como ejemplo de la baja moral de esta clase dirigente e, indirectamente, como fundamento del estado de violencia en Colombia. Sin hablar de la droga, de Medellín ni de Escobar Gaviria, Salazar nos muestra una suerte de “globalización” del sistema de sicarios, su re-implantación en Nueva York. La novela parece decirnos: Colombia fabrica asesinos a sueldo que no sólo existen desde 1920 sino que trasuntan el continente americano más allá de las fronteras nacionales. También fabricaría, si seguimos especulando a partir de esta ficción, intelectuales y artistas honestos que, como Rivera, condenan la corrupción de las clases dirigentes y su genuflexión hacia las esferas de poder de Estados Unidos.

¿Es cierto, como propone García Canclini, que “América latina no está completa en América latina?” (19). En *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture* Debra Castillo nos presenta la siguiente pregunta: “what would Latin American literature look like if we understood the United States to be a Latin American country and took seriously the work by U.S. Latino/as [writers]?” (14). Sobre el proceso de emigración y diáspora de colombianos a Estados Unidos, escribe Gil Montoya que “desde las primeras décadas de este siglo, algunos de nuestros mejores escritores deciden radicarse en otros países para impulsar su labor creadora” (50). Y agrega: “Después de la publicación de su novela *La Vorágine*, José Eustasio Rivera decide trasladarse a Nueva York para escribir su nunca publicada novela *La mancha negra*, alrededor de la cual se ha tejido todo un mito que otro escritor emigrado, el caleño Boris Salazar, plasmó en su obra *La otra selva*, a la manera de una trama detectivesca en la que Rivera debe sortear persecuciones y conflictos”(50)¹.

¹ Dentro de la narrativa diaspórica de tinte urbano escrita por colombianos en Estados Unidos, hallamos obras tales como: *Oro colombiano* (1985) de Jaime Manrique, *El círculo del alacrán* (1991) de Luis Zalamea, *Cantata para delinquir* (1991) de Álvaro Gómez Monedero, *Transplante a Nueva York* (1983) de Álvaro Pineda Botero, *Ciudad interior* (1990) de Freddy Téllez y *Las puertas del infierno* (1985) de Díaz Granados.

Como es bien sabido, hay actualmente en Colombia cuatro fuerzas militares contrapuestas y en eterna lucha. Por un lado están los dos grupos guerrilleros surgidos para oponerse al gobierno en los años sesenta al calor de las ideologías marxistas: las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional). Por otro lado, están las fuerzas paramilitares o policía privada contratada por la clase alta latifundista del sector conservador, conocida como “los paras.” En cuarto lugar, sin ideología ni enemigo discernible, los *lord drugs* o nuevos ricos surgidos a partir del comercio de la cocaína. La coexistencia de estos cuatro grupos dista, por supuesto, de ser pacífica. Al respecto, escribe Michael Palencia-Roth: “The situation has been complicated even more in recent years by the turn in all four armies to drugs, primarily cocaine, in order to finance their activities and the acquisition of sophisticated weaponry. This turn has created a culture of literally cut-throat capitalism in all four groups” (126).

Sobre este trasfondo político no es extraño que en las selvas, tanto en la rural como en la urbana, la muerte sea una presencia inminente. La ciudad descrita como una selva es la cartografía privilegiada para el despliegue de estos conflictos. Además de su connotación trágica, la idea de la “selva” arrastra consigo una cadena de sentidos: es un terreno impredecible, a veces laberíntico, caracterizado por el peligro y por la amenaza constante de extraviarse y, sobre todo, por la ausencia o relajación de toda moral, de toda ley u orden social. Así, la selva amazónica de *La vorágine* es un espacio propenso no sólo para la muerte a manos de la naturaleza sino también para el abuso y la explotación humanas, para el extravío ético y para la locura. Escribe Tittler: “Como figura polisémica, la selva funciona para Salazar algo así como sirve el laberinto para Borges: además de nombrar el espacio físico y emblematicar la estructura del relato, constituye un índice de lo trágico del destino humano” (“La de cemento”). El reemplazo de la original selva amazónica por esta *otra selva* implica desplazar el peligro desde la naturaleza hacia la esfera humana. Aunque con significativos cambios, la selva de Salazar conserva muchas de las connotaciones originales: es el espacio de la muerte ilícita de Rivera, es el espacio de la persecución y del anonimato, de la corrupción y de la ilegalidad. Nueva York es aquí el espa-

cio por antonomasia de la ingobernabilidad: un laberinto recorrido por dirigentes colombianos, estos nuevos *gangsters* en una selva de asfalto que alegoriza la globalización².

Las tranzas entre Estados Unidos y Colombia que vemos en esta ficción podrían tal vez aludir a lo que los analistas de la globalización definen como la relación típica entre un país periférico y uno desarrollado, es decir, una estructura de sometimiento del primero hacia el segundo. Explica Alex Dupuy: “In general, the role of the state in the economy and the types of policies adopted by Third World countries reflect the model of capitalism practiced in the core countries on which they are most dependent ideologically, financially, and for their markets” (103). En la novela de Salazar, es el célebre poeta Rivera, figura inaugural de la diáspora colombiana a Estados Unidos, quien denuncia la corrupción y la dependencia financiera, política e ideológica de los agentes gubernamentales colombianos hacia la potencia³.

² Escribe Alex Dupuy sobre la globalización: “a late-twentieth phenomenon, the product of the emergence of a global [...] system is said to be reorganizing the world: transforming nation-state by reducing their sovereignty and significance and constraining the ability of the state to manage national economies (93)”. Asimismo, según ciertos analistas post-marxistas (como Samir Amin, David Harvey, Paul Hirst, Grahame Thompson, entre otros), lejos de facilitar un libre movimiento y flexibilidad de capital mundialmente, lo que la globalización produce es la acumulación de capital en la Tríada (Estados Unidos, Europa y Japón) en perjuicio de las economías nacionales de países tecnológicamente débiles. De este modo, a fines del siglo veinte asistimos al debilitamiento de las economías nacionales, a la crisis de los estados menores, a la exacerbación de las divisiones jerárquicas entre países del primer mundo y países periféricos y, consecuentemente, a fenómenos migratorios masivos desde el Tercer Mundo hacia los países desarrollados. Las diásporas son ahora, no ya producto de las guerras mundiales como ocurrió en la primera mitad del siglo XX, ni de conflictos políticos entre el Este y el Oeste, sino el resultado de crisis internas, intra-nacionales, ocasionadas por el supuesto “libre mercado” que dicta la globalización (Dupuy 101).

³ Sobre el estado actual de las relaciones entre Colombia y Estados Unidos, pueden consultarse, entre otros: *Plan Colombia: ensayos críticos* (Bogotá: Universidad Nacional, 2001) libro editado por Estrada Álvarez Jairo; los artículos “Colombia en la espiral de la guerra” de Eric Lair y “Plan Colombia. Plan para la paz y el fortalecimiento del Estado” ambos publica-

Cercanías y distancias de *La otra selva con La vorágine*

Son varios los críticos que destacan las diversas corrientes literarias que convergen en *La vorágine*: se la ha estudiado como novela romántica, realista, criollista, de la selva, como novela psicológica y de protesta social. En palabras de Jean Franco, citadas por Rafael Gutiérrez Girardot, a la célebre novela de Rivera “se la puede considerar de diversas maneras: como una alegoría romántica, como la visión terrorífica de la barbarie de su país de un intelectual de la ciudad, como una novela de protesta” (Gutiérrez Girardot, 233). Esta convergencia de estéticas, junto con la alternancia de narradores y de historias, produce un texto fracturado, multifacético y complejo, lo cual ha sido visto algunas veces como una riqueza y otras como una carencia⁴.

Como dijimos al comienzo, *La otra selva* también está armada a modo de mosaico de estilos narrativos: tiene pasajes policiales, zonas escritas como un diario íntimo, un capítulo epistolar, fragmentos de prosa realista, párrafos extraídos del informe del espía y citas de un ensayo sobre Rivera, escrito por un académico (una sátira de la figura del intelectual, que recuerda las sátiras de Carlos Argentino Daneri en “El Aleph” de Borges). Por esta poliglosia y por su estructura tan frag-

dos en 2000 (número 15, volumen 3) en la *Revista Fuerzas Armadas y Sociedad* de FLACSO.

⁴ Escribe Sylvia Molloy: “Mi propósito de lectura es más modesto. No leer la novela a pesar de sus fallas, ni por encima de ellas, sino *en* esas fallas (esas quebras) mismas. Enfrentar *La vorágine* en su discontinuidad y su mezcla –patentes, distintas, constitutivas del texto– sin desde luego especular sobre si son o no deliberadas, ni mucho menos querer ver en ellas un reflejo de la (in)competencia narrativa de su autor (491)”. Otros críticos leen *La vorágine* desde la carencia. Ciro Alegría ve la novela como un texto carente de unidad (según leemos en “Notas sobre el personaje”, *La novela iberoamericana*. Albuquerque: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1952. 52). Para Arturo Torres-Río seco “la novela no tiene solución, no hay equilibrio” (104). Antonio Curcio Altamar, por su parte, nos habla de “lagunas y altibajos” (149) y de “intercepción temática” (149) (véase “Un nuevo mensaje,” incluido también en *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*).

mentaria, *La otra selva* parece modelada a imagen y semejanza de su intertexto. En ambas novelas hay abruptos cambios de escenario, de estilos literarios y de personajes. En ambas hay un narrador central en primera persona, un esteta narcisista enredado en los almíbaros y pesares de su propia escritura, que súbitamente delega el mando de narrar en otra voz. Más de una vez se pasa sin aviso de tercera persona a primera, de segunda a tercera. En ambas novelas resulta difícil seguir el argumento central debido al efecto de *collage* generado desde el inicio. Moreno Durán explica la coexistencia de diversas voces en un mismo texto –rasgo común a ambas novelas– en palabras que podrían aplicarse a *La otra selva*: “Todo en *La vorágine* apunta hacia una definición polifónica. La voz primigenia se empeña en encontrar su ritmo propio, la escritura deviene partitura y los acordes buscan reconciliarse en el contrapunto del horror” (437).

Para Raymond L. Williams, el tema principal de *La vorágine* no es ni el poder destructor de la naturaleza, como sugeriría la frase final: “Los devoró la selva” (303), ni las explotaciones de los caucheros colombianos en el Tupumayo, sino Arturo Cova en tanto escritor. Escribe Williams: “Dada la poderosa presencia del yo en la novela, la historia no trata propiamente de una vorágine –un fenómeno natural del Nuevo Mundo–, sino de un yo en el proceso de establecer una identidad de escritor que interrumpe la narración de una historia” (542). Agrega: “El narrador explota su tema de la escritura básicamente de tres maneras: (1) por medio del uso de la metáfora, (2) por medio de alusiones literarias, y (3) dramatizando el propio acto de escribir” (544).

Si bien leer *La vorágine* como “un libro que tiene como tema verdadero a un escritor y su escritura” (Williams, 546) desmerece su ingrediente referencial, nos permite tender otro puente entre este narrador y el de *La otra selva*, el cual echa mano de los mismos tres recursos que Williams identifica como característicos de Cova: metáforas, alusiones literarias y dramatizaciones del acto de escribir. Es decir que la novela de Salazar también es –aunque no sólo– un libro sobre un escritor y su escritura. En este sentido ambas novelas pueden pensarse como un *bildungsroman*, pues narran en qué consiste el aprendizaje de convertirse en escritor. Este aprendizaje se realiza a

raíz de un viaje: hacia los llanos y la selva en el texto parodiado, hacia Nueva York en el texto paródico. Asimismo, ambos viajes terminan con escenas de muerte: en *La vorágine* a Arturo, a su hijo y a Alicia los devora la selva; en *La otra selva* Rivera muere envenenado por sus enemigos en una sala del Polyclinical Hospital en Nueva York. Los dos narradores obtienen como saldo de la experiencia vivida un libro de su autoría. En el caso de *La vorágine* la autoría se compone de unas páginas que le han sido enviadas al ministro y que son exactamente las que leemos, es decir, son la novela misma. Dichas páginas son el mayor valor de la experiencia, la verdadera plusvalía del viaje. Escribe Sylvia Molloy:

No es un viaje que se atesorará de por vida como objeto valioso, sino un viaje que hará de la vida misma un objeto sin valor; [...] la aventura de la selva en *La vorágine* será un itinerario insalubre, que contamina a un hombre y su literatura pero cuyo saldo no será del todo negativo: hará de él, por fin, un escritor. (493)

La otra selva también es un viaje hacia la muerte cuyo único saldo es la escritura. La novela termina con la decisión del espía de dar a conocer su versión de los hechos que atestiguó. Dicha versión se compone, presumiblemente, de su informe sobre Rivera más los “manuscritos” del poeta asesinado, es decir, de toda la novela descontando los capítulos del diario de Marie Claire. Gracias a este libro, el narrador dejará de ser “el hombre de 38 años al que no le había ocurrido nada interesante en la vida, y que estaba a punto de rendirse ante la evidencia de su fracaso” (24). Asimismo, cumplirá una función histórica para su país y un beneficio humano para con Marie Claire: por haber sido espía de Rivera, este periodista, antes gris y anónimo, será ahora el único portador de sus manuscritos. Será, ante todo, el único que sabe cómo murió en verdad el poeta: envenenado por los subrepticios dirigentes de Colombia. Como en *La vorágine*, estamos aquí ante una escritura que, además de poseer valor literario, tiene el poder del documento histórico: denuncia una atrocidad cometida en su país y desconocida por todos. Esta es la labor “patriótica” de ambas ficciones. Es justamente en el hecho de

compartir esta misión “nacionalista” en donde radica el parentesco ideológico de *La otra selva* con su precursora.

Otro de los rasgos en los cuales la novela de Salazar rememora a la de Rivera es en la psicología de los protagonistas. Hay gran afinidad entre la personalidad de ambos narradores: descontando las referencias a la selva y a los llanos, al espía de *La otra selva* se le aplicaría perfectamente lo que Sharon Magnarelli opina sobre Arturo Cova: “His vision of the plains and the jungle is that of a character who is already removed from his native land, who is slowly becoming more and more alienated from reality, and who cannot understand what he observes because he is an outsider, totally influenced by literature and by his preconceived notions”(42).

El narrador-protagonista de Salazar también es un “outsider:” vive en Nueva York casi de incógnito y sus salidas se limitan a las persecuciones de Rivera y a las reuniones con los desconocidos que lo han contratado como espía.

Reflexiones metaliterarias

Explica Elzbieta Sklodowska en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* que ha habido cierta “efervescencia metaliteraria” (64) en la novela hispanoamericana posterior al Boom. Escribe esta autora:

Junto al término “metaficción” –popularizado a principios de la década del sesenta por Scholes y William Gass– aparecen en la crítica angloparlante otros conceptos que procuran captar el afán auto-reflexivo de la literatura y, sobre todo, de la novela actual: *surfiction* (Federman), *self-conscious novel* (Robert Alter), *the self-begetting novel* (Steven Kellman), *narcissistic narrative* (Hutcheon). Frente a esta proliferación taxonómica parece muy certera la opinión de Robert C. Spires de que a partir de 1970 “la metaficción invade el vocabulario crítico.” (64)

Dicha invasión de la metaficción en los estudios críticos se corresponde con la importancia de esta modalidad narrativa en la ficción. La novela de Salazar es un ejemplo de esta proliferación: todo en *La otra selva* –desde las disquisiciones internas de su protagonista hasta la prosa intimista de Marie Claire y las concepciones literarias del Rivera ficticio– es metaficcional.

La mirada que el periodista convertido en caricatura de espía tiene sobre la realidad –una mirada extranjera y prejuiciosa como la de Cova sobre el Tupumayo– está atravesada por sus lecturas literarias. Como todo viajero letrado, lo que halla lo sorprende sólo en la medida en que corrobora –las más de las veces– o desmiente –las menos– lo que él esperaba ver en cada uno de los lugares visitados. La literatura, o más precisamente el recuerdo de lo leído, está tan imbricado con la experiencia y con la escritura que de dicha experiencia debe hacerse, que las tres instancias (literatura precedente, vida y narración) resultan inseparables. Tal es así que la vida en sí, la sucesión de hechos, termina siendo tan sólo un eslabón intermedio entre los dos momentos más privilegiados en esta novela: lectura y escritura. Esta es una de las razones por las cuales no es forzado decir que el tema principal aquí es la parodia. Toda *La otra selva* –¿la selva literaria de la tradición, la selva del lenguaje o la selva de asfalto neoyorquino?– desarma una y mil veces los engranajes de construcción del relato para reflexionar sobre ellos, para mirarlos con extrañeza.

Al igual que Cova, este narrador protagonista viaja por el laberinto pantanoso de la literatura precedente. Así como Cova se quejaba de las limitaciones de la poesía modernista, el periodista-espía de Salazar se enreda en las hebras gastadas de la literatura chandleriana. Lo más recurrente en estas reflexiones es el peso agobiante de la tradición, la búsqueda frustrada de originalidad: todo ha sido escrito ya por otros escritores, la invención no existe, la literatura se compone sólo de fragmentos robados a otras voces y reiterados en un nuevo contexto. La forma en que se presenta a sí mismo el narrador-protagonista da cuenta de este agobio literario:

Nada espectacular en él, nada que lo haga pensable como un buen personaje de novela. [...] Un hombre cuya vida sólo puede intere-

sar en esta narración por un inesperado cruce del destino: por haberse mezclado con un relato (o varios relatos, para ser más precisos) que él aún está tratando de descifrar, un relato que lo unió a la vida de otro hombre y lo llevó a escribir su propia versión de lo ocurrido. (23)

Uno de los tantos significados sugeridos por ambas novelas es que los relatos, como las personas, se entrecruzan azarosamente y generan nuevos sentidos. Las personas, como los relatos, al cruzarse entre sí reconocen una serie de similitudes que dejarán más al descubierto las inevitables diferencias. El sistema de dobles que recorre la novela de 1991 alegoriza la relación de un texto paródico con su fuente, del original con la copia⁵. Sobre las similitudes y las diferencias, ya en 1919 escribía Víctor Sklovsky: “Not only a parody, but also in general any work of art is created as a parallel and a contradiction to some kind of model” (53).

Asimismo, el oficio de espía que desempeña el narrador-protagonista en *La otra selva* alude sin mucha máscara a la labor de todo parodista: “Lo único que le toca hacer” –explica el contratador del espía a su nuevo empleado– “es seguir a un poeta que anda por aquí, hacerse su amigo y facilitarle a estos importantes amigos nuestros lo que está escribiendo. Se trata de una novela sobre un tema en el que está en juego la suerte del país” (24). Ante este encargo, el narrador reflexiona –para sí pero en tercera persona– sobre lo que implica apropiarse de la palabra ajena y, en particular, sobre la parodia entendida desde la concepción más tradicionalista, como recurso parasítico carente de originalidad: “penetró en un mundo de ficción del que ya no habría de salir jamás [...]. Ahora, desde este momento en el Café

⁵ Casi todos los personajes reconocen a otro como modelo y, a partir de este reconocimiento, hacen de sus vidas una lucha por parecerse más y más al ser escogido como ideal. El espía busca identificarse constantemente con el poeta; Rivera busca parecerse a Arturo Cova; María del Rosario quiere ser Lupe Vélez; Marie Claire se compara todo el tiempo (aunque es su contraparte) con Alicia; Arrieta, por su parte, quiere ser como Flannegan en “La mancha negra”.

Imperial, debía convertirse en un perseguidor de las historias de otro, en un cazador de palabras, en un espía a sueldo que debía robar lo que otro escribía” (24). A este aparente desmedro de la labor de espía (y de la del parodista) le sigue una conclusión despojada ahora de la falsa modestia inicial:

Las palabras lo son todo en esta historia: fueron las palabras las que lo llevaron a él, el poeta, a descubrir su rostro; fueron las palabras las que me llevaron a dejarme enredar en esta red de historias que ahora pretendo aclarar escribiendo más palabras, siguiendo su juego terco, peligroso, burlón. (26)

La línea que separa al personaje del espía del personaje del poeta se va tornando cada vez más difusa. Así, la novela es progresivamente una novela sobre la escritura. Como ocurre en *La vorágine*, aquí también las escenas de escritura son esenciales, como lo son también los lamentos ante las malas condiciones de vida y la omnipresente amenaza de la muerte: tres tópicos recurrentes en la conformación de una imagen de poeta romántico e hiperestésico. Como afirman algunos críticos respecto de *La vorágine*, de *La otra selva* también podríamos decir que es una novela sobre la escritura, pero más específicamente, no ya sobre cualquier escritura sino sobre el acto mismo de parodiar.

Los capítulos de Alicia: el final que Rivera no vio

En la novela de Salazar, la parodia se expresa básicamente de dos maneras: a través de los capítulos que reflexionan sobre el acto de parodiar, es decir aquellos narrados por el espía-periodista, y los capítulos que continúan la historia narrada en *La vorágine* por José Eustasio Rivera, el escritor real. Dentro de este último grupo, hay dos capítulos de *La otra selva* que son claves (el 16 y el 23), pues están narrados por Alicia, la amante de Arturo Cova en la ficción de 1924. Como dijimos, dichos capítulos inventan otro final para el texto canónico y se podrían insertar perfectamente en *La vorágine*.

Dramáticamente, se ubican entre el final de la tercera parte, narrada por Cova, y el epílogo, es decir el cable del cónsul al ministro, en el que se anuncia que a Cova y a sus compañeros “los devoró la selva” (Rivera, 303). El hecho de estar después de la voz en primera persona de Cova y antes de la del narrador en tercera del enigmático telegrama hace que el salto a la voz narrativa de Alicia resulte verosímil, no brusco, o al menos igual de brusco que los muchos saltos narrativos de *La vorágine*.

Asimismo, esta ubicación hace que la parodia funcione argumentalmente como una continuación de la novela de Rivera. Planteada entonces como un cierre que el autor canónico no llegó a darle a su propio texto –cierre que reivindica la figura relegada de Alicia, análoga a la figura del negro en el poema de Hernández– podríamos preguntarnos qué hace que esta escritura sea una parodia. ¿Por qué no hablar simplemente de continuación?

A primera vista, la inclusión de este nuevo final para *La vorágine* parece un simple añadido, un fragmento que se acopla prolijamente al texto de base. Pero como sabemos por “Kafka y sus precursores,” todo escritor modifica –y en esta modificación crea– a la literatura que lo precede. La continuación que escribe Salazar de la novela de Rivera modifica el texto *La vorágine* ante los lectores contemporáneos, lo reescribe críticamente y nos obliga a reconsiderarlo. *La otra selva* coloca como central al personaje antes marginal de Alicia y, al rejerarquizar a la mujer, propone un nuevo tratamiento ideológico para los géneros. Pero si entendemos la parodia como una reescritura con distancia crítica –en este caso, distancia patente sobre todo en el tratamiento de los géneros– vale la pena rescatar que lejos de ser simplemente una trasgresión, dicha distancia crítica se cementa en tensiones inherentes al texto parodiado. Para entender en qué medida *La otra selva* es una invención construida a partir de tensiones latentes en *La vorágine*, veremos brevemente en qué consisten dichas tensiones.

En *La vorágine* hay algunos episodios y frases que dan la pauta de que otra historia, oculta e incompleta, estaba siendo narrada junto con la historia principal. Recapitulemos la trama original: poco antes de que Arturo llegue al Yaguanarí en busca de Alicia, Griselda le cuenta los maltratos que recibían ambas mujeres (la propia Griselda y Alicia)

durante la convivencia con Barrera. Cova, como es de esperarse, le responde teátricamente:

– [...] El Barrera taba chocao, pero sin atreverse a ser abusivo. Una noche entró el bongo, destapó boteya por emborracharnos. ¡Como náa le recibíamos, les mandó a los bogas a sacarme a empeyones, y se lanzó a forzá a la niña Alicia; pero ésta desfondó la boteya contra la borda, y le hizo al beyaco, de un golpe, ocho sajaduras en plena cara!
Cuando la mujer acabó de hablar, había partido yo mis uñas contra la mesa, creyendo que mis dedos eran puñales. Fue entonces cuando noté que mi mano derecha estaba insensible. ¡Ocho sajaduras! ¡Ocho sajaduras! ¡Y con llameantes ojos buscaba al infame en la habitación, para ultimarle, para morderlo, para mascararlo!
(291)

Lo primero que llama la atención de este pasaje es el cambio en la conducta de Alicia: a diferencia de la sumisión que tenía al inicio de la novela, es notorio el coraje con que se defiende aquí de Barrera (como leemos en la cita, le hace ocho sajaduras). El segundo elemento destacable es la ausencia de comentario alguno por parte de Cova sobre este cambio en el carácter de Alicia: lejos de sorprenderse o interesarse ante la valentía de su mujer contra su enemigo, Cova toma el dato de las ocho sajaduras para focalizarse, como lo ha venido haciendo a lo largo de toda la novela, en sus propias sensaciones, angustias y enfermedades. Los tajos que hiciera Alicia en la cara de Barrera quedan rápidamente alegorizados, por asociación, en los dedos de Cova, que ahora son como “puñales.” La furia del protagonista colma la escena y el acto arrebatado de Alicia pasa rápidamente a segundo plano. Pero el narcisismo de Cova cede un poco y Alicia cobra de nuevo importancia textual cuando Griselda le refiere al poeta que la mujer está encinta: a partir de ahora y hasta el final de la novela, será el primogénito la principal motivación de Cova para regresar en busca de Alicia y el único factor a través del cual su amante será respetada. A tono con esta cosificación de la mujer, unas páginas más adelante, Cova le cuenta sus planes a Ramiro (aunque el fragmento parece un consuelo hacia sí mismo) y en

sus palabras se enfatiza el lugar relegado que sigue teniendo Alicia –más allá de lo que diga o haga–:

– [...] ¡Esa varona es buena y yo la perdí! ¡Yo la salvaré! ¡No me reproches este propósito, este anhelo, esta decisión! No tomes a mal que sea mi querida; hoy es sólo una madre que espera de su propio milagro. ¡Tantos en el mundo se resignan a convivir con una mujer que no es la soñada, y, sin embargo, es la consentida, porque la maternidad la santificó! [...] Vamos a buscarla a Yaguanarí. Nadie la compra porque está encinta. ¡Desde el vientre materno mi hijo la ampara! (294)

El párrafo, de tono más confesional que programático, parece sugerirnos que, a pesar de que Arturo no ama a Alicia, decide generosamente resignarse a estar con ella en virtud de la maternidad que la ha santificado. A través de esta cita y de la anterior podemos ver cómo hacia el final de *La vorágine* operan dos fuerzas en tensión: por un lado se nos informa de cierto cambio en la personalidad de Alicia, pues con el episodio de las ocho sajaduras comprobamos que la experiencia en la selva la ha tornado más valiente y decidida; por otro lado, asistimos a la indiferencia del narrador ante este cambio psicológico, a su férreo deseo de colocar a la mujer en el lugar exclusivo de madre y de mujer no amada. Será precisamente a partir de estas dos fuerzas en tensión que se construye la prosa en primera persona de la Alicia de Salazar, quien da cuenta de su deseo inscribiendo una marca, no sólo a través de sajaduras en la piel sino, como Clemente Silva en los troncos de los árboles, aunque más sofisticadamente, a través de la escritura.

En la misma línea intimista de los capítulos sobre Marie Claire, en los capítulos 16 y 23 de la novela de Salazar, Alicia relata sus sentimientos y temores durante su estadía en la selva. Respetando la línea argumental propuesta por Rivera, el relato arranca con Alicia rodeada de “apestados, de moribundos, de asesinos” (108), junto a su hijo y a Arturo en Yaguanarí, una vez que han decidido el regreso a Colombia. Como en el resto de *La otra selva*, y al igual que en *La vorágine*, aquí también el tema principal es la escritura y, en segundo plano, el viaje como desencadenante del aprendizaje de ser escritor. Pero en este

momento no es ni Arturo ni el periodista-espía quien escribe sino Alicia, consciente de la trasgresión que esto implica respecto del lugar de sometimiento en el que la han colocado su amante y la sociedad en general. Así, el primer capítulo paródico de *La otra selva* se abre planteando las incertidumbres de esta mujer respecto de su escritura y de lo que el acto de escribir puede generar en Arturo, quien ha sido, según *La vorágine*, el único “poeta” entre los personajes:

Hoy, por fin, decidí comenzar a escribir. Lo hago por las noches cuando los otros duermen y los ojos de Arturo no me pueden mirar con esa intensidad demente de los últimos días, con esas ganas de preguntarlo todo, de saber lo que me ha ocurrido, de penetrar en el mundo –ese mundo que él no entiende, que nunca entenderá– y encontrar en mis ojos el reposo y la certeza que siempre deseó. (107)

Para acentuar su apropiación de la escritura, Alicia usa el mismo cuaderno en el que su amante ha escrito las páginas que nos llegan como la novela, según el pacto de lectura de *La vorágine*. *La otra selva* rescata el machismo de su predecesora literaria y hace de ello un motivo de reflexión dentro de la psiquis femenina:

Escribo en este libro de tapas de cuero que debió haber sido mi diario, pero que nunca había usado por temor a la ira de Arturo, a sus burlas, a su rabia. (Pero no toda la culpa es de Arturo: tenía temor a escribir, a repetir las pocas cosas que se le pueden ocurrir a una mujer que por primera vez está fuera de su hogar, una mujer que sólo ha leído novelitas románticas y vidas de religiosas, una mujer que no tiene las palabras ni la inteligencia para contar lo que nos ha ocurrido en esta selva que todo lo puede). (107)

En fuerte conexión con la prosa reflexiva del espía, la Alicia a la que el Rivera ficticio de *La otra selva* convierte en narradora también descubre –como Cova, como Rivera personaje– la escritura en tanto vía de acercamiento a la verdad (a cierta verdad personal, al menos)⁶:

⁶ El lugar que ocupa la escritura para Alicia en *La otra selva* es análogo al que ocupara para Cova en *La vorágine*. Así, lo que propone Quintana para la obra

al escribir, a una se le salen cosas que nunca hubiera imaginado, como si alguien se metiera en las palabras, las juntara de otra forma y las pusiera a decir cosas distintas de las que una siempre ha pensado. (158-9)

El temor central de esta escritura no es el poder devorador de la selva sino el de la mirada masculina. Escribe Alicia: “Mirar, vigilar: en eso se puede resumir la actitud de Arturo hacia mí” (110). Y explica: “Lo he sorprendido mirándome a medianoche, los ojos muy abiertos, el rostro tenso, el temor y la desconfianza endureciendo sus rasgos” (110). Consciente de la vigilancia masculina y de la rebelión que implica apropiarse de su escritura, Alicia aprovecha las hojas en blanco para narrar aquello que está latente –según vimos– en las páginas finales de *La vorágine*: la transformación personal de Alicia a raíz del viaje hacia la selva:

Ahora sé cómo sobrevivir en esta selva, ahora sé cómo enfrentar a los hombres, ahora estoy casi a la par con Arturo. Alicia es ahora una mujer: la niña, la que él trajera a estos parajes envuelta en poemas y en promesas de una vida tranquila y bucólica, murió hace mucho tiempo. Quedó atrás, llorando su desgracia. La de ahora ya no puede llorar. Las lágrimas que tenía ya las entregó. Así como entregó su cuerpo y su rostro. (113)

A tono con esta evolución personal, Alicia desarrolla su propia mirada crítica. Tras la máscara del Rivera ficcional que continúa escribiendo su novela, la prosa de Salazar se las ingenia para enunciar aquello que, aludido apenas en *La vorágine*, los lectores contemporáneos estábamos esperando: la crítica hacia Cova, hacia su conducta déspota y hacia el lugar de la mujer en la sociedad colombiana de la época:

canónica, bien podría aplicarse a la novela de 1991: “La productividad de la escritura está asociada al exceso y a lo monstruoso. Ése parece ser su medio preferido. Tras la fiebre, entonces, se sucede la escritura. Una escritura que, a su vez, está amenazada con ser devorada (400)”.

Barrera vive a través de mí, y a través de ese recuerdo sobrevive Arturo. Por eso, nuestro hijo es ahora el otro símbolo de su triunfo y de la continuación de su empresa vengadora; nuestro hijo es el producto del triunfo de su sangre sobre las pretensiones del déspota, del enemigo, del más despreciable de los hombres. Pero sin él, sin ese enemigo terrible en el que puede concentrar toda su ira y su generosidad, Arturo no sería Arturo sino un pobre poeta declamando sus obritas a muchachas de rostros que todavía se ruborizan, en las salas y en los jardines de las buenas familias bogotanas. (158)

Este rechazo hacia lo que ella significa para Arturo y hacia el lugar en el que la ha ubicado la sociedad se condensa en la siguiente reflexión:

El amor –para los hombres– es un asunto que sólo les concierne a ellos: nosotras sólo contamos como bellos objetos de disputa, como trofeos que pasan de mano en mano hasta perder su valor, como cuerpos que al final acaban produciendo el aburrimiento, el cansancio. (158)

Si bien ningún añadido a un texto original puede ser de por sí inocente, las páginas que agrega Salazar a *La vorágine* tienen un valor doble: modifican el desenlace de la historia pero también el sentido de todo lo anterior y, por tanto, la novela de Rivera por completo. Estos capítulos son enunciados por la voz de Alicia pero están escritos con el estilo literario de Salazar. Son un alegato a favor de la escritura y de la identidad femeninas, algo completamente impensable para la mentalidad machista de 1924. Al narrar desde esta perspectiva femenina, la parodia de Salazar modifica por completo la novela canónica.

A la luz de la lectura de *La otra selva* podemos repensar la novela de Rivera: *La vorágine* ya no sería sólo la historia de Cova, de su camino hacia su muerte y hacia la consolidación de su escritura, sino de un *bildungsroman* doble: el mayor aprendizaje no es el de Arturo, quien ya era poeta al salir de Bogotá, sino el de Alicia. Alicia ha pasado de ser una niña sometida a la que los hombres deben advertirle que está embarazada a ser una narradora reflexiva y piadosa que, desde el poder que le otorga la autoría, critica primero y perdona luego las actitudes inco-

herentes de su hiperestésico amante. Este lugar de enunciación no está presente en el texto de Rivera, pero se madeja –y de aquí la importancia de entender las tensiones inherentes a la novela original– a partir de las muchas y dispersas hebras de sentido que en *La vorágine* se han sugerido y luego abandonado. La repentina valentía de Alicia, expresada en la anécdota de las ocho sajaduras, y la ceguera de Cova para notar el cambio producido en la mujer son los hilos sueltos de *La vorágine* que Salazar rescata, re-contextualiza y anuda, a su modo, generando una textualidad única, celebratoria y a la vez crítica de la tradición que le dio origen. Por este gesto de recuperar hebras sueltas del texto parodiado, vemos cómo la parodia en *La otra selva* es una labor no sólo de creación literaria sino también de hermenéusis.

Una de las formas de pensar la parodia ha sido considerarla un factor dentro de la evolución literaria: dada una forma estética agotada, ha de pasarse a una nueva forma de crear y esta ruptura con la tradición puede llevarse a cabo magistralmente a través de la parodia⁷. En el caso de la parodia de *La vorágine* que leemos en *La otra selva* la distancia temporal entre una y otra obra (casi setenta años) –y, por ende, las diversas líneas estéticas que han mediado entre una y otra– hace que el factor de ruptura de la tradición estética no sea el predominante. Por el contrario, creemos que se entabla un diálogo paródico reflexivo y homenajear, en donde la distancia crítica tiene que ver con cuestiones ideológicas. A través de dar voz al personaje antes relegado de Alicia, *La otra selva* nos invita a reflexionar en épocas de globalización y diáspora sobre el machismo presente en *La vorágine*. Asimismo, la ficcionalización de la vida de Rivera nos permite repensar esta figura como héroe nacional y, tal vez también, como el primer escritor colombiano emigrado a Estados Unidos, una suerte de precursor de lo que podemos considerar hoy literatura neo-colombiana.

⁷ Escribe al respecto Elzbieta Sklodowska: “Si es cierto que el trabajo de cada generación literaria consiste tanto en la elaboración de la experiencia heredada (tradición) como en el acopio de nuevos procedimientos (ruptura y tradición), parece bastante obvio que la parodia cobra más vigencia en los momentos de transición, entre el ocaso de una escuela estética y el surgimiento de otra” (91).

CAPÍTULO V

Villaverde parodiado: *La loma del ángel* de Reinaldo Arenas

Cecilia Valdés: *Una novela de derrumbes cubanos*

C*ecilia Valdés* (Cuba, 1882) de Cirilo Villaverde es, según varios críticos, la gran obra fundacional de la literatura cubana en el siglo diecinueve, “la novela más famosa de la literatura cubana de aquel tiempo” (Ottmar Ette, 87). Sobre ella se han escrito kilómetros de tinta crítica, se han hecho películas, operetas, ballets y otras representaciones escénicas. También, por supuesto, se han hecho reescrituras, entre las cuales encontramos la parodia de Reinaldo Arenas, *La loma del ángel* (1987). Esta proliferación de “remakes” de la historia de Villaverde –remakes que son causa y a la vez consecuencia de su canonicidad– es lo que en parte le ha permitido a *Cecilia Valdés* consolidar y conservar su condición de obra fundacional de la literatura cubana¹.

¹ En su artículo sobre las trasposiciones escénicas de la novela de Villaverde, Fernanda Macchi comenta la fuerte presencia de *Cecilia Valdés* de Villaverde (la versión fundadora de una larga saga de versiones variadas) en la cultura cubana: “De la *Cecilia Valdés* de Rodríguez, Sánchez y Roig de 1932, todo cubano conoce de memoria al menos una canción. La obra es representada regularmente en La Habana desde aquella época y todo cubano ha visto en teatro al menos una de sus versiones. En los años sesenta la pieza fue grabada

La canonicidad es inseparable del carácter ilustrativo de la cubanidad que históricamente se le ha otorgado al texto. *Cecilia Valdés* se ha leído –se propone ella misma, textualmente– como obra realista, de “costumbres cubanas” según reza el subtítulo, como documento histórico de la fundación de la sociedad cubana. En este sentido, la novela está dentro de lo que Julio Ramos llama “discursos de fuerte reclamo testimonial (226)”. La convicción de lectores y autor en el poder de la novela para ilustrar y condensar la esencia cubana hace aún más conflictivo su contenido: *Cecilia Valdés* narra las atrocidades, la violencia y los abusos cometidos por la raza española hacia los negros esclavos de la isla. El grado de dramatismo del texto es tal que para que tenga sentido la tensión creada debe postularse lo narrado como verídico, de lo contrario el texto sería un listado de agresiones gratuitas, un panfleto amarillista². Pero esas descripciones pormenorizadas de episodios atroces y angustiantes tienen su razón de ser en la pretensión de asidero real, histórico, de su referente: y éste es el pacto de lectura que propone el narrador de *Cecilia Valdés*. La presunción de testimonialidad era en el siglo XIX condición *sine qua non* para que el reclamo político de Villaverde resultara legítimo.

La ansiedad testimonial del autor-narrador, el reclamo de historicidad para su relato (“lo aquí referido es verdad”, “esto ha ocurrido verdaderamente”) marcha paralelo con cierta voluntad de completitud,

en España y manufacturada en los Estados Unidos por Montilla Records, ganando el singular privilegio de ser la primera opereta cubana en pasar a disco. En 1982 aparece la poco feliz *Cecilia*, versión fílmica libre de co-producción cubano-española con guión de H. Sala, Nelson Rodríguez, Jorge Ramos y Norma Torrado. En 1983 el ministerio de cultura cubano imprime *Cecilia Valdés 1879-1979*, de Antonio Canet. Y tan sólo en septiembre de 2002 se puso en escena en Miami una nueva versión del ballet basada en la pieza de Rodríguez Sánchez y Roig (84)”.

² Es elocuente en este sentido la lectura de *Cecilia Valdés* que hizo Enrique Anderson Imbert, como “una novela folletinesca de burda trama (citado por Mullen, 73)”. Descalificar la violencia del texto en nombre de cierto juicio estético –hoy sabemos, todo juicio estético está atravesado por cuestiones económicas– es anular o menospreciar el reclamo narrativo de veracidad, su postulación como documento histórico.

pues se crea –se quiere crear– la ilusión de estar narrando absolutamente toda Cuba. Bajo el rótulo de “costumbres cubanas” se pretende dar cuenta de todos los aspectos de la vida en la isla: La Habana y las zonas rurales, las instituciones y sus funcionarios, las calles, los campos, los recovecos, todas sus lomas y fincas, todas sus gentes, razas y vicios, sus amores, sus enfermedades, sus modos de vida y sus miedos. Así como la ansiedad de testimonialidad es la justificación para tolerar el espesor dramático y sangriento de la anécdota, la voluntad de completitud –a través el costumbrismo descriptivo y dialógico– probablemente, haya contribuido a su condición de novela fundacional.

Cecilia Valdés narra Cuba, y al narrarla según la han visto con decimonónico deseo de transparencia los ojos de Villaverde, la crea, la funda en letra de molde. Ahora bien, ¿qué relación hay entre el paradigma realista (y sus concomitantes pretensión de veracidad de lo narrado y voluntad de completitud), por un lado, y el proyecto político de Villaverde, por el otro? Una respuesta desde dentro del texto, si le preguntáramos al narrador de *Cecilia Valdés*, sería que para salvar a Cuba del pacto abyecto que la condena, hay que conocer –hay que dar a conocer– las atrocidades que allí se perpetran y hay que conocer, también, sus bellezas y cualidades. De ahí la necesidad de crear una escritura que debe ser tan verídica en el racconto “testimonial” de injusticias sufridas históricamente como elocuente y completa en el listado de las virtudes que pasan a ser, por efecto del propio listado, encarnaciones mismas de la cubanidad. Por tanto, parece sugerir este proyecto literario, Cuba debe ser narrada para ser salvada, y en este plan narrativo de salvación el autor, un cubano exiliado en Estados Unidos, es compañero de lucha de otros muchos exiliados cubanos que escriben a Cuba desde afuera de Cuba³. Lo nacional aparece ya desde aquí representado con ambivalencia: Cuba es una sociedad abyecta pero hay que salvarla, la nación es un compendio de instituciones putrefactas pero es también la comunidad imaginaria tan querida, el reservorio de las experiencias vividas.

³ Es también, sin saberlo, precursor de la literatura cubana de la diáspora en Estados Unidos y, más específicamente, de su sucesor y parodista Reinaldo Arenas.

Tanto Villaverde dentro del paradigma realista de 1882 como Arenas dentro de la estética de la absurdidad y el disparate en 1987 comparten, no sólo la concepción de Cuba como nación armada sobre una trama de pactos abyectos, sino también la voluntad de denuncia a través de la literatura. En este sentido, veremos que la lectura que hace Arenas de Villaverde, atravesada de empatía política con el precursor, no deja de marcar las limitaciones estéticas e ideológicas de la novela de Villaverde. Una de las muchas hebras de sentido que rescata Arenas de Villaverde tiene que ver justamente con las contradicciones inherentes al proyecto nacionalizador del siglo XIX: la tensión entre el fervor abolicionista por un lado y los resabios del persistente y heredado racismo, por otro. Con la estrategia de la multiplicidad de voces, una suerte de errancia narrativa –de la que me ocuparé más adelante– Arenas lee en *Cecilia Valdés* lo que ha marcado la segunda etapa de la crítica sobre Villaverde: “la mirada taxonómica y jerarquizante del narrador” (Ramos 229). Como propone Jorge Olivares, *La loma del ángel* rescribe la obra canónica “ennegreciendo” (178) el texto. Para Olivares es a través de la técnica del abultamiento de ciertos episodios narrativos como estrategia principal que “Arenas descubre una nueva manera de encarar el texto decimonónico: se encara y se enfrenta a él imponiéndole otra cara, un nuevo rostro (178-9)”. De este modo, el autor paródico crea “un espacio novelesco abultado, un espectacular y auténtico “mundo negro” (179)”. Siguiendo a Olivares, a diferencia de la blanca y racista novela original, Arenas rescribe la misma trama –o prácticamente– casi desde la enunciación de un negro. Sin embargo, estas diferencias y distancias críticas entre parodista y parodiado se cimentan sobre una base de amplia aceptación y empatía ideológica de Arenas hacia su precursor. Y dicha empatía se debe a las muchas similares circunstancias autoriales que los unen, más allá del siglo mediante y de la narrativa autoconsciente posmoderna.

Urgencia y sentido de denuncia, voluntad de narrar el horror (aunque no de horrorizar gratuitamente), para llegar a una verdad –para hacer llegar a otros esa verdad–, situación de exilio, exilio como exclusión pero también como punto de mira privilegiado son algunas de las condiciones autoriales que comparten Villaverde y Arenas.

En su libro sobre la parodia en la literatura hispanoamericana, Elzbieta Sklodowska explica que “(l)a trasgresión de la fórmula realista es el signo distintivo de la estética que predomina en la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta (15)”. Agrega esta autora: “La vitalidad de la novela hispanoamericana en esta época puede explicarse quizás en términos de la inherente plasticidad del género novelesco, de su capacidad de abarcar a la vez la tradición –la memoria del “género”, según la fórmula de Bajtín– y la renovación desafiante (15)”. Así, probablemente pueda leerse la parodia de Arenas a *Cecilia Valdés* como parte de una búsqueda por cuestionar y marcar las limitaciones del modelo realista decimonónico, búsqueda por otro lado propia de la literatura de la segunda mitad del siglo XX y común a la novela post-vanguardista en Latinoamérica. Al respecto, propone Sara Rosell:

La loma del ángel, a través de la metaficción, dismantela los presupuestos del realismo como expresión máxima de la experiencia y de la realidad. La novela, con la estructura carnavalesca, la pluralidad discursiva y el juego intertextual entre autores-personajes-lectores, expone su carácter ficticio y la incapacidad de lograr el conocimiento de la verdad a través de la palabra. (18)

Sobre la relación que establece *La loma del ángel* con *Cecilia Valdés*, explica el propio Arenas con el tono un poco defensivo que caracteriza el prólogo de la novela: “La recreación de esa obra [*Cecilia Valdés*] que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales, ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando luego rienda suelta a la imaginación (10)”. Y aclara, evocándonos indirectamente el oficio de Pierre Menard: “Así pues no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquélla que yo hubiese escrito en su lugar. Traición, naturalmente. Pero precisamente es ésa una de las condiciones de la creación artística (10)”. Ahora bien, esta “traición” de la que habla Arenas, la cual está a tono con el escepticismo ante el realismo que menciona Sklodowska, es estética pero no necesariamente política. Para decirlo de manera sim-

plista: *Cecilia Valdés* y *La loma del Ángel* comparten el propósito de denunciar injusticias aún no contestadas por el discurso oficial de la nación, con el fin nacionalista –en su acepción de “patriótica”– de auxiliar a la tierra natal de la que se han exiliado.

Es esta ausencia de respuesta oficial satisfactoria o, más precisamente, esta percepción del escritor de una ausencia de respuesta oficial satisfactoria, lo que hace posible leer en 1987 la novela de Villaverde como “una suma de irreverencias (9)”. No porque no se haya abolido la esclavitud sino porque lo que sigue vigente es el maltrato y la opresión. Si el estado hubiera cambiado radicalmente su proceder moral –la discriminación racial, la esclavitud en su sentido más amplio de explotación del prójimo, la hipocresía de los blancos, las perversiones sociales, la corrupción institucional– en 1987 ya no leeríamos *Cecilia Valdés* como una “irreverencia”, y consecuentemente la parodia no tendría sentido más allá del juego estilístico. En vez de “irreverencias” en *Cecilia Valdés* hablaríamos de narración basada en hechos históricos, atroces pero pasados. A pesar de la evolución estética, a pesar de la saturación a nivel literario del modelo realista de Villaverde, lo que aún no se ha saturado ni subsanado socialmente es la vigencia –y por tanto la legitimidad– de la denuncia. Arenas parodia a Villaverde para resaltar la injusticia de su propia situación de opresión, pues en dicha recuperación se actualiza la denuncia y se avala, con el apoyo histórico de la literatura precedente, con el prestigio de lo canónico, la lucha política del propio Arenas. Parodiar es entonces construir el propio reclamo, hablar alegóricamente de la experiencia personal. Esta parodia del canon fundacional es, en lo ideológico, una alegoría a la situación personal del autor.

¿Cómo se ha leído Cecilia Valdés?

Una lectura posible de *Cecilia Valdés*: como alegato de un pacto traicionado. Si, al estilo del *Emilio* de Rousseau, partimos de que toda sociedad debe fundarse sobre el establecimiento de un contrato social al cual, con mayor o menor grado de coerción, todos los integrantes adhieren, la novela de Villaverde narra el fracaso de la comunidad

cubana de 1830 en tanto sociedad construida sobre un pacto social que, además de injusto, es transgredido por sus propios creadores. El pacto es injusto por definición, porque está cimentado en la esclavitud, institución a la cual Villaverde se opone iracundamente. El pacto es ilícito porque sus reglas no son respetadas, porque está corrompido en todos sus estratos, porque la hipocresía y la mentira de los criollos hacen que la comunidad que ellos mismos manejan se va torne ingobernable.

Además de dejar sentada la urgencia de un cambio social y político drástico –debe haber un salto desde la sociedad esclavista hacia la sociedad modernizada, hacia el estado nación–, la novela de Villaverde deja dichas muchas otras cosas. Una de ellas: todos los discursos legales e ideológicos de los blancos para legitimar la esclavitud son falsos. Otra: los negros son una raza sometida que, a pesar de la auto-discriminación que sufren como resultado de las ideas que les han inculcado los criollos, no sólo conforman un grupo racial pensante y en ascenso sino que están a un tris de alzarse y rebelarse contra ese poderío caucásico. Es más, esta rebelión es concebida como necesaria y justa en la novela, y en esta concepción de la justicia reside la mayor osadía ideológica de *Cecilia Valdés*. También: todas las esferas públicas y privadas, todas las instituciones creadas y gobernadas por blancos –la familia, el gobierno, la alcaldía, los paseos públicos, la iglesia, la universidad, los ingenios– con la significativa excepción del cafetal de Isabel Ilincheta, son corruptas e hipócritas⁴. La única salida posible de esta sociedad fracasada, un verdadero infierno humano, es a través de la liberación de los esclavos negros y del establecimiento de un nuevo pacto social: la relación contractual entre los ciudadanos, el advenimiento de la sociedad capitalista y de libre mercado. En otras palabras, la modernización⁵.

Una segunda etapa en la crítica de *Cecilia Valdés* hace hincapié en las tensiones ideológicas inherentes a la novela, en las fricciones entre

⁴ Para un análisis detallado de todos los discursos filosóficos y legales vigentes en el siglo XIX en Cuba que son derribados en *Cecilia Valdés* véase el artículo de Carlos Andrés Gil.

⁵ Ésta es, resumida y simplificada, la interpretación de la novela que ha predominado en la primera etapa de la crítica de *Cecilia Valdés*. Puede leerse

una capa superficial de enunciado donde predomina un narrador abolicionista, pro-negro y liberal, y una capa subcutánea de significación en la que predomina el racismo, la mentalidad paranoica y conservadora del criollo de *élite* que preserva sus intereses de clase. Como explica Karen Monteleone, se trata de “una época en que la población de esclavos excede la de los criollos en muchas provincias (89)”. Christina Civantos, en su excelente artículo “Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en *Cecilia Valdés*”, advierte también esta situación: “la paranoia que produjo el aumento del número de personas africanas o de color en la isla, así como la idea de la mezcla racial como su futuro resultado, se refleja en el deseo de establecer categorías raciales e identificar con precisión la pureza racial (512)”. Estas interpretaciones –el iluminador artículo de Julio Ramos, “Cuerpo, lengua, subjetividad”, a la cabeza– pueden hallarse, con diversos grados de énfasis, en los ensayos de Karen Monteleone, Flora González, Sharon Romeo Fivel-Démoret, Christina Civantos y, con excesivo fervor, también en la lectura de Juan Gelpí⁶.

principalmente en los artículos de Julio C. Sánchez, César Leante, Ottmar Ette, Jean Lamore, Luis William, Carlos Andrés Gil, Humberto López Cruz, Diana Alvarez-Amell, Iván Schulman.

⁶ Sorprende de la lectura de Gelpí la fuerte conexión que establece el crítico entre el narrador de Villaverde y la ideología racista sarmientina. Para Gelpí, “*Cecilia Valdés* comparte con el *Facundo* de Sarmiento, y otros textos hispanoamericanos de los siglos XIX y XX, un mismo temor de los sectores populares y un claro deseo de subordinar y distanciar su habla (48)”. Así, siguiendo el modelo del análisis de Julio Ramos sobre el habla jerarquizada del *Facundo*, Gelpí aplica un esquema hermenéutico parecido y arrima conclusiones análogas a las de Ramos para el caso de Sarmiento. Si, por un lado, como propone Karen Monteleone, “la paranoia de degeneración racial y económica según los valores eurocéntricos contemporáneos dominaba ambos lados del debate sobre mestizaje y abolición (90)”, por otro lado no creemos falso que la ideología dominante en *Cecilia Valdés* es bastante más progresista que otras narrativas racistas del siglo diecinueve. Que con el lente crítico contemporáneo podamos hallar gestos discursivos en Villaverde hoy interpretables como racistas o como manifestaciones del “temor al otro” (Civantos, 505) no significa que, para la época, la novela no fuera una feroz denuncia a los grupos blancos dominantes. Como ha dicho Iván Schulman, “romper con

Propone Ramos que “(l)a ficción –y la formas de representación del discurso que configuran la especificidad genérica de la novela– contribuyeron notablemente a la reflexión necesaria para la transformación del esclavo –hasta entonces reducido a la categoría de un cuerpo amordazado y torturado– en subjetividad, en nombre propio –con derecho al habla– como en el testimonio clave de Manzano (227)”. Y concluye con una idea que permite ver estas prosas no ya como meramente racistas –como las lee Gelpí– sino con una dimensión política más operativa y menos discriminatoria: “Ahí la ficción provee un prospectivo archivo de diferencias, un elaborado taller de exploración (227)”. Quizás sean esta suerte de indagación lingüística y este gesto de otorgar voz al otro lo que predomine en *Cecilia Valdés*, más allá de que haya jerarquización inherente a dicho acto de dar voz.

En la misma línea crítica de Gelpí, es decir aquella que enfatiza el aspecto conservador y racista de la novela de Villaverde, Sharon

el orden de la sociedad, –simbolizada por la ciudad jerárquica de La Habana– y aniquilar el poder representado en sus estructuras estáticas y represivas, constituyó el proyecto de Villaverde (288)”. Es por esta razón que puede decirse que Villaverde “entre sus contemporáneos, fue el único que entendió desde la perspectiva de la modernización socio-política la extensión y la profundidad de la problemática antiesclavista y colonial de Cuba (Schulman, 288). Según Gelpí, en la novela “prolifera los espacios domésticos cerrados (49)”. Sin embargo, es llamativo que en el análisis de lo que este crítico nombra como la “agorafobia” –la cual, según él, caracteriza esta novela– no reciba siquiera mención la extensa zona de la novela dedicada al campo: tanto la narración de las excursiones al cafetal de los Ilincheta como la estada en el ingenio La Tinaja. ¿No sería esto también agorafobia? Guiándonos por el texto de Gelpí, parecería que *Cecilia Valdés* es una novela netamente urbana, pues además de analizar el espacio de la calle como la zona exclusiva del peligro, desconociendo la topografía de la tortura –¿acaso hay mayor peligrosidad en *Cecilia Valdés*, mayor violencia, temor e injusticia que los que se ejercen en La Tinaja?– no vemos a lo largo de su análisis del espacio en la novela ni una mención a los fundamentales capítulos rurales. Lo mismo ocurre con el artículo de Humberto López Cruz, en donde el crítico afirma que *Cecilia Valdés* es una obra sobre “la vida privada y pública del sector habanero” en donde Villaverde ha proyectado “el desenvolvimiento de la sociedad capitalina cubana durante el siglo XIX (51)”.

Romeo Fivel-Démoret escribe: “The aim of these novels would seem to have been to encourage reform in white Cuban society by white Cubans, for white Cubans, whose material and moral progress is what is truly at stake (6)”.

Por su parte, Carlos Andrés Gil discute las lecturas de Fivel-Démoret y de Gelpí, la cuales le atribuyen a la novela de Villaverde –según Gil– más conservadorismo del legible. Sugiere este crítico que “(n)o por carecer de una finalidad exclusivamente altruista pierde el antiesclavismo de Villaverde un ápice de su fuerza, al contrario de lo que parece sugerir en un ensayo reciente Sharon Romeo Fivel-Démoret (102)”. Y agrega:

Tampoco el interesante artículo de Juan Gelpí “El discurso jerárquico en Cecilia Valdés”, donde se analiza el racismo y la “segregación” de los personajes negros y mulatos llevada a cabo por el narrador de la novela ofrece argumentos de peso contra la postura antiesclavista de Villaverde. Una sensibilidad de la que nos separa más de un siglo (no existía entonces el concepto de lo políticamente correcto) y la voluntad del autor por transmitir las costumbres en general de la Cuba de la época, incluido el vocabulario puede dar cuenta de la inclusión de algunos comentarios considerados racistas en la novela. (102-3)

Claro que cometeríamos un anacronismo al pretender que un texto escrito con el fervor realista de la “veracidad” y la ilusión del “reflejo de la realidad”, como es la novela de Villaverde, hubiera representado el habla del negro de un modo en que hoy no fuera sensible de recibir la etiqueta de racista. Porque acaso, ¿tenía Villaverde a su disposición otros recursos literarios, otras concepciones estéticas, diferentes de las que usó? ¿Cuál podría haber sido una manera decimonónica no racista, no jerarquizada, de representar el habla del negro?

La osadía de *Cecilia Valdés* reside en que, narratológicamente, son las voces y las acciones de los negros las únicas que reciben la idea de justicia narrativa, las únicas que obtienen el indulto ético del narrador. Por otra parte, en la totalidad de la novela, no hay zonas más dramáticas ni más condenadas humanamente que los capítulos que relatan sin

ahorrarnos detalles las torturas perpetradas por los Gamboa en el ingenio La Tinaja. Para los blancos, ni para los Gamboa ni para los restantes, la novela no ofrece perdón ético, no hay justificación. Para las acciones de los negros, incluso para las más abyectas, casi siempre hay justificación intra-textual, casi siempre hay un discurso explicativo que, paralelo a la trama, nos ahorra a los lectores la inquisición interpretativa: el narrador, con el afán tan decimonónico de la omnisciencia, lo interpreta por nosotros. Hasta el asesinato de Leonardo Gamboa por parte de José Dolores Pimienta es indultado: sentimos empatía, alivio, justicia, el narrador ha contado la historia de forma tal que cualquier lector medianamente imbuido con la ideología que propone la novela siente rechazo hacia Leonardo y comprensión hacia Pimienta.

Cualquier lector sensible al discurso reivindicativo que ha hecho el personaje en diálogo con Uribe en la sastrería (segunda parte, cap.XX) –el cual sea quizás el discurso más coherente ideológicamente de toda la novela– sabe que la narración está, por decirlo de manera torpe, del lado de Pimienta. El narrador no ofrece un discurso análogamente convincente en boca de un blanco; ofrece, sí, innumerables críticas, innumerables detalles de la conducta perversa y de la hipocresía de los criollos y de los españoles en la isla. Nada que reclame empatía, todo lo contrario. En este sentido, estamos en desacuerdo con las lecturas que interpretan el final de la novela (específicamente, el asesinato de Leonardo Gamboa a manos del negro Pimienta) como un final abrupto y sorpresivo (véase al respecto el artículo de Humberto López Cruz). Incluso algunos críticos toman este desenlace como manifestación conservadora por parte del narrador. Escribe Gelpí: “La cuchillada del mulato Pimienta refuerza también la visión de los mulatos y los negros como seres peligrosos e incontenibles que figura en *Cecilia Valdés* (53)”. Para Flora González, por su parte, “el acto de rebelión de Pimienta” (es decir, el asesinar a Gamboa) es “una reacción puramente sentimental (...) y por ende representa un mero incidente personal (548)”. Y agrega la autora: “El fin abrupto de la novela no permite resoluciones adecuadas, ni por parte de Cecilia que queda ciega a las estructuras sociales que determinan su vida, ni por parte de Pimienta que

pudo haber demostrado una conciencia verdaderamente rebelde (548)". Está claro que insertar este asesinato en las últimas páginas de la novela hace que esta narración no sea interpretable como bello esquema programático para la nación. Pero es que en ningún momento lo fue. De hecho, la ausencia de "resoluciones adecuadas" en *Cecilia Valdés* es el eje de la trama.

La arraigadísima conflictividad de la sociedad cubana, justamente la inadecuación de las conductas de los personajes en tanto entes sociales, es el argumento detrás del relato amoroso. Villaverde no le hizo llevar a cabo a Pimienta una conducta que pudiera leerse como modelo o ejemplo de solución política para Cuba. En cambio, le hizo ejecutar un acto que es, para Cecilia y para Pimienta como personajes, para nosotros como lectores, un acto de justicia: hemos presenciado violencia de blancos hacia negros, de negros hacia negros, pero es ésta la primera vez que se narra en la novela un acto de violencia –el ansiado arrebato– de un negro contra un blanco. Algo se ha cortado, algo ha cambiado en la historia.

Lograr gestar en 1882 una novela sobre el irreversible fracaso de la casta blanca en Cuba, novela pensada para ser leída justamente por esa casta, y narrarla desde la empatía y la justificación de la situación y de los actos de los negros, incluso de los actos más violentos como es un asesinato, ésa ha sido la suma irreverencia, parafraseando a Arenas, de Cirilo Villaverde.

Carlos Gil analiza el antiesclavismo de *Cecilia Valdés* y el ímpetu independentista de la novela como rasgos no contradictorios, según se deslindaría de las lecturas de Fivel-Démoret y de Gelpí, sino rasgos inseparables y complementarios no sólo en la prosa de Villaverde sino en la "burguesía cubana en proceso de maduración (102)". Sobre *Cecilia Valdés* escribe Gil:

[E]s ésta la única novela antiesclavista cubana del siglo XIX que no se limita a mostrarnos casos más o menos extensos de "injusticias" o malos tratos apelando a la sensibilidad compasiva del lector, sino que, por una parte, lleva a cabo una destrucción sistemática de los discursos esclavistas y, por otra, nos muestra en toda su crudeza cómo la situación del esclavo va más allá de la de una per-

sona a la que se administran una serie de atropellos más o menos graves, y entra de lleno en lo que desde las prácticas de la Inquisición con los sospechosos de herejía hasta las de las dictaduras militares contemporáneas con los individuos pretendidamente "subversivos" se conocen con el nombre de tortura. (102)

En relación con la esclavitud, la importancia que tiene la cuestión de la tortura aquí nos permite entender una de las razones por la cuales Arenas se sintió inclinado a reescribir esta trama y no la de cualquier otro texto literario (pensemos que tanto en *Cecilia Valdés* como en la obra en general de Arenas la tortura y la violencia de estado son preocupaciones recurrentes).

En esta línea hallamos también la lectura de Jean Lamore, para quien "Villaverde pintó todas las capas de la sociedad cubana de 1830, sin disimular las aberraciones, las injusticias y vicios, tanto en unos como en otros (35)". Lamore concluye con una idea tajante: "Toda la sociedad está podrida, y el relajamiento moral que reina en el pueblo, la corrupción de las costumbres y los comportamientos discriminatorios, todo es producto de la esclavitud (35)".

¿Cómo lee Arenas Cecilia Valdés?

Leemos *La loma del ángel* como novela paródica de reescritura del canon y como texto político respecto de la oficialidad cubana vigente en 1987. La novela es, también, una recuperación de la tradición literaria más canónica y del mito nacional más difundido en la cultura cubana: al leer la novela de Villaverde como "suma de irreverencias (9)", Arenas no sólo actualiza y reafirma su crítica a Cuba y al discurso oficial cubano, sino que se apropia del acervo cultural para legitimar su propia lucha política, su propia situación de exiliado y de intelectual marginal emigrado a Estados Unidos, filiando así su exclusión y su periferia, a la exclusión y a la periferia ya sufridas en su momento por Villaverde. Operación literaria de traición y reescritura, operación cultural de filiación y apropiación, operación política de oposición y resistencia: en esta encrucijada leemos *La loma del ángel*.

En cuanto a los mecanismos de construcción de esta novela, se destacan rasgos típicos del género paródico: hipérbole, hipérbaton, metonimia, sarcasmo, ironía. Temáticamente, prevalecen descripciones de lo excesivo, lo sexual, lo abyecto, lo escatológico, lo chorreante.

Sara Rosell plantea que la parodia de Arenas tiene como objetivo principal respecto de su predecesora desbaratar el sistema realista como modo confiable de representación, como posible camino a cierta “verdad”. Dentro de esta descentralización de la estética realista, Rosell se enfoca en el análisis de la problemática del color. Escribe la crítica: “Si en *Cecilia Valdés* teníamos las relaciones interraciales como la vía de ascenso, representadas por la relación incestuosa entre Leonardo y Cecilia, en *La loma del ángel* las relaciones y el incesto se extienden a casi todos los personajes (19)”. Leída así la novela paródica, para Rosell lo más importante del texto es que “nos brinda la otra cara del proceso del blanqueamiento, no sólo lo ridiculiza sino que abre la vía a la especulación sobre posibles consecuencias de éste (19)”.

Franklin García Sánchez reconoce, al igual que Rosell, la intención en Arenas de subvertir el modelo realista de Villaverde, pero parece no ver mayores dimensiones ideológicas en este gesto subversivo sino más bien lo que el autor llama “un dionisismo paródico-grotesco (271)” que se apoya en “una estrategia carnavalesca que asocia de manera indisoluble parodia y grotesco (271)”. Según este crítico, la novela de Arenas pertenece sin duda a “la narrativa metaficcional postmoderna (273)” definida siguiendo a Navajas como “una modalidad literaria de intenso carácter autorreflexivo, que responde epistemológicamente a un modo de conocimiento para el cual el mundo es una construcción artificial de la razón, razón que es a su vez arbitraria” (García Sánchez, 273). Dentro del paradigma postmoderno, *La loma del ángel* se destaca por el uso de la parodia, la autotextualidad y la autoparodia, por el grotesco y el surrealismo (García Sánchez, 274). Según este artículo, que describe los rasgos formales considerados centrales en la novela de 1987, “lo que en última instancia pretende la subversión areniana es cuestionar el racionalismo a través de su versión estética, el realismo. De ahí que las estrategias que colorean a la parodia sean precisamente dos formas antirrealistas y irracionistas: lo grotesco y lo surreal-absurdo (275)”.

Jorge Olivares también enfatiza el trabajo formal antirrealista de la novela, leída como “un texto desenfadadamente autoconsciente que insiste en hacer alarde de su artificio (172)”, pero le agrega un espesor más político: la novela de Arenas estaría narrada “emulando el discurso de los negros (172)”. Si bien este análisis fundamenta cómo ciertos capítulos reescriben el texto de Villaverde a través de la técnica del abultamiento, no queda demasiado en claro por qué y hasta qué punto la enunciación está “ennegrecida”, como propone Olivares.

Gran parte de la crítica sobre *La loma del ángel* (Mullen, Manzari, Olivares, Romeu, Ette, Halloran) encuentra natural la elección de Arenas de rescribir *Cecilia Valdés* y no cualquier otra obra precedente. Se arguye la canonicidad de *Cecilia Valdés* y su espesor simbólico en tanto representación de la cubanidad. También hay bastante acuerdo en los tropos más utilizados por Arenas: inversión, exageración, abultamiento, hipérbole, son los más recurrentes. Mientras que se reitera el hincapié en des-realizar la novela costumbrista, quebrarle el espinazo al paradigma realista decimonónico (nadie desacuerda con esta idea), algunos críticos se estancan en esta certeza y se limitan a listar los rasgos que convierten a *La loma del ángel* en texto postmoderno, tomando la narrativa postmoderna como polo opuesto a la estética realista decimonónica⁷.

Es casi un lugar común en la crítica la mención de la fuerte autoconciencia de esta narrativa, su espesor metaliterario y su tendencia a postularse como artificio, recordándole así constantemente al lector su condición de obra ficcional. Pero más allá de la artillería de tropos y figuras retóricas propias de la parodia –y de Arenas–, más allá de lo postmoderno, lo absurdo y antirrealista de esta prosa, hay críticos que indagan en torno a otros significados, no ya exclusivamente literarios, en *La loma del ángel*. Es aquí donde la crítica difiere, por ejemplo, a la hora de explicar la actitud de Arenas respecto de su predecesora: ¿Se rebela Arenas contra el narrador de Villaverde, considerado

⁷ Éste es el caso del artículo de H.J. Manzari, en el cual se cotejan las características del postmodernismo planteadas por Brian McHale con los rasgos considerados paradigmáticos de este esquema en *La loma del ángel*.

racista? ¿Puede entenderse la novela de Arenas como un “ennegrecimiento” del texto original (según propone Olivares) o es una reafirmación de la postura de Villaverde (según se desprende de William Luis)⁸? ¿Queda incluido Villaverde en la denuncia de Arenas, en tanto parte de la “patronizing abolitionist rhetoric” (Nun-Halloran) o funciona más bien como padre de una genealogía ética en la cual Arenas inscribe su filiación?

Justicia y justificación: “Sobre la obra”

La loma del ángel tiene la anomalía de presentar un prólogo en el cual se declaran no sólo la intención paródica y el intertexto a parodiar sino que además se pone al lector en conocimiento general de la recepción de *Cecilia Valdés*, se ofrece la interpretación del autor paródico a la obra canónica y se hace una suerte de justificación del valor estético y de la razón de ser de dicha parodia. En este gesto explicativo, en esta decisión de preceder la novela con dos páginas que cuentan las motivaciones del autor y el por qué de *La loma del ángel*, podríamos distinguir dos gestos principales: justicia y justificación. Hay tal vez cierto temor de un lector que conciba la parodia como acto menos creativo que la escritura ficcional no tan intertextual, no tan conscientemente dialógica. Así, contra este hipotético lector prejuicioso al que hay que persuadir –y que instruir– escribe Arenas en “Sobre la obra”:

En cuanto a la literatura como reescritura o parodia, es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura (o por lo menos al nacimiento de su esplendor). Baste decir

⁸ Escribe William Luis en *Literary Bondage*: “Following Cecilia Valdés, Graveyard of the Angels describes life in nineteenth-century Cuba and reproduces characters and scenes which have become familiar in Villaverde’s novel. In so doing, he reaffirms Villaverde’s position regarding the theme of slavery and joins him in denouncing a system of oppression which excludes blacks from the mainstream of society (240)”.

que eso fue lo que hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides en la antigüedad y luego Shakespeare y Racine, para sólo mencionar a los autores más ilustres de todos los tiempos. (10)

Tras la defensa de la parodia a través de su antigüedad en la historia de la literatura, Arenas continúa con un argumento defensivo un poco más teórico que el anterior y con el trazado de una genealogía literaria ahora más local, más cercana en tiempo, espacio e idioma con la propia situación de escritor latinoamericano contemporáneo:

La ostentación de tramas originales –ya lo dijo brillantemente Jorge Luis Borges– es una falacia reciente. Así lo comprendieron Alfonso Reyes con su *Ifigenia cruel*, Virgilio Piñera con su *Electra Garrigó* y hasta Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*. De manera que con antecedentes tan ilustres ni aun una torpeza tan desmesurada como la mía necesita mayor justificación... (10)

Sin embargo, la justificación continúa: a la línea hispano-masculina de re-escritores de tramas precedentes, le sucede una explicación de su propia concepción de la creación literaria, siempre un poco dirigida a cierto imaginario lector desconfiado e inquisidor:

De todos modos, creo que cuando tomamos como materia prima un argumento conocido se puede ser, desde el punto de vista de la invención creadora, mucho más original, pues en vez de preocuparnos por una trama específica nos adentramos libremente en la pura esencia de la imaginación y por lo tanto de la verdadera creación. (10)

La originalidad, la pura esencia de la imaginación y la verdadera creación parecen ser el premio al gesto paródico: la aparente dependencia a una trama ya esgrimida por otro autor no sólo no es tal cosa, sino que además abre el camino hacia lo intrínsecamente valioso de la escritura literaria: todo lo que no es la trama. La labor de gestar coherentemente lo argumental, parece decir Arenas, la obligación de diseñar una

trama, una sucesión de causas y efectos con ciertos personajes, espacios y tiempos, es un peso para el creador, una tarea no sólo innecesaria –según ha demostrado la historia literaria– sino también falsa, en cierto sentido, pues el escritor con ella le resta espacio a la creación “verdadera” (¿inventar tramas sería una creación falsa?), a la pura invención. Esta pureza de invención, veremos, se relaciona en *La loma del ángel* con los desenlaces disparatados, con la irrupción de lo fantástico, con la intromisión de lo onírico, lo desopilante, lo inverosímil en el propio nódulo de lo antes realista.

En esta suerte de prólogo: ¿por qué tanta voluntad de justificarse? Esta defensa parece funcionar como palpito o intuición de la negatividad de la primera recepción de *La loma del ángel*. Explica Edward Mullen que la reacción inicial de algunos críticos ante la novel consistió en considerarla “una herejía, que la historia es frívola debido a su estilo de imitación (74)”.

Creemos que en este prólogo hay cierta idea de justicia. Lo primero que nos explica Arenas de Villaverde es que ha tenido que exiliarse a Nueva York y que la escritura de la novela se vio interrumpida por este evento y se concretó más de cuarenta años más tarde de su inicio:

Cecilia Valdés o La loma del ángel del escritor cubano Cirilo Villaverde, es una de las grandes novelas del siglo XIX. El autor comenzó a escribirla en La Habana hacia 1839, luego marchó al exilio y la terminó en Nueva York donde se publica íntegramente en 1882. (9)

Como su predecesor, Arenas también es un exiliado cubano en Estados Unidos y también publica su obra desde este país. Y éste es simplemente el comienzo de una serie de similitudes o identificaciones de Arenas con Villaverde. Comenta Mullen que “[l]os dos escritores nacieron en la Cuba provinciana, estuvieron comprometidos profundamente en los cambios políticos y culturales de sus respectivos períodos de crisis histórica, sufrieron el trauma de la cárcel y huyeron por mar a Florida y finalmente a New York (71)”. Y ha sido coinci-

dentemente en New York en donde “Villaverde reescribió y completó la edición definitiva de *Cecilia Valdés*, mientras que Arenas compuso su versión de la obra de Villaverde (Mullen, 71)”.

Ambas novelas son, ante todo, una feroz crítica a la sociedad cubana: denuncian atrocidades, corrupciones, hipocresías e injusticias de los gobiernos y de las clases dirigentes de la isla en 1830, en el caso de Villaverde, en un tiempo tal vez decimonónico pero indeterminado en el caso de Arenas. De manera comparable a la de Villaverde, aunque un siglo más tarde, Arenas no sólo fue un ferviente opositor al régimen vigente –en su caso, el castrismo⁹– sino también un perseguido político y un escritor censurado que buscó refugio en Estados Unidos, país desde el cual publicó gran parte de su obra. Escribe al respecto Sara Rosell:

Cirilo Villaverde, ferviente opositor del sistema colonial en Cuba, es condenado a cadena perpetua en 1848 acusado de participar en la Conspiración de Trinidad. Un tiempo después logra escapar de la isla y se radica en los Estados Unidos donde en 1882 publica la versión definitiva de *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*. (...) Un siglo más tarde, Reinaldo Arenas también por razones políticas, se radica en la misma ciudad, New York, y allí publica en 1987 *La loma del ángel*, parodiando a la novela decimonónica. (15)

⁹ La oposición de Arenas al régimen de Castro tuvo varias manifestaciones históricas. Además del “Plebiscito a Fidel Castro” (carta abierta en la que Arenas y muchos intelectuales firmantes solicitan la renuncia de Castro de la presidencia), contamos también con la carta que envía Arenas a Horacio Aguirre, director del Diario de las Américas de Miami, fechada el día de su suicidio, 7 de diciembre de 1990. En esta carta, incluida en la edición de *La loma del ángel* de Universal (1987), leemos: “Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas con esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país (*La loma*, 141)”.

Otro rasgo los emparenta, quizás más importante: el fulgor irreverente de sus críticas. Para trazar la continuidad temática y estilística de esta irreverencia, vale rescatar la interpretación que el propio Arenas hace de la novela de Villaverde. Esta interpretación puede orientar al lector respecto de los elementos rescatados y los desechados de la novela original en la escritura paródica (qué se ha rescatado y qué se ha olvidado del pre-texto). Porque, ¿cómo leyó Arenas *Cecilia Valdés*?:

La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino que también es lo que podría llamarse “una suma de irreverencias” en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquella época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos.

[...] toda la novela está permeada por incesantes ramificaciones incestuosas hábilmente insinuadas. (9)

Son estas ramificaciones incestuosas que lee Arenas en *Cecilia Valdés* las que reaparecerán satíricamente en *La loma del ángel*. En términos de crítica social, la principal operación de la novela de Arenas respecto de su predecesora consiste en enfatizar la ya aguda crítica de Villaverde a la sociedad cubana de 1830. Aquellos desenlaces que Arenas cambia, aquellos silencios que completa o anécdotas que distorsiona tienen, en general, la cualidad de devastar aún más la representación de los blancos dentro de la historia. Así, podríamos aplicarle a esta prosa lo que un personaje sostiene como lema ante la vida: “Piensa mal y acertarás”. En este sentido, disiento con Mullen cuando considera que *Cecilia Valdés* fue escogida por Arenas como blanco de su parodia porque “es unidimensional, profundamente lineal, lógica y metonímica en su proceso de desarrollo (76)”. Tampoco estoy de acuerdo en que esta reescritura de Villaverde supone “la grotesca inversión de los valores y de la respetabilidad de la sociedad cubana (78)”. Ninguna de las dos novelas –y esto es clave para entender la identificación de Arenas con el texto de su precursor– aboga por la respetabilidad de la sociedad cubana. Muy por el contrario, ambas

remarcan lo abyecto de los pactos sociales sobre los cuales se funda esta sociedad.

La loma del ángel es una cadena de incestos consumados entrelazados en una escritura cuya razón de ser es, como lee Arenas que lo es también en Villaverde, “la búsqueda incesante de una redención (10)”, un testimonio de “la eterna tragedia del hombre; esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego, y, por lo tanto, la búsqueda de un amante ideal que por ello sólo puede ser espejo –o reflejo– de nosotros mismos (9)”.

La parodia en La loma del ángel

Hay en *La loma del ángel* al menos tres operaciones narrativas de cambio, tres “traiciones”, para usar la palabra de Arenas, respecto de su predecesora literaria: (1) el uso de una voz narrativa en primera persona y el uso del discurso indirecto libre (como estrategias para la inclusión del punto de vista interno de los personajes) o fluir de la conciencia; (2) la incorporación de una dimensión metaliteraria (propia de la parodia y de la post-vanguardia), (3) los desenlaces desopilantes (cuya verosimilitud es sólo pensable a través del paradigma de la absurdidad).

a. El fluir de las conciencias

A diferencia de la novela de 1882, en donde un narrador omnisciente en tercera persona se hace cargo de la narración (con excepción de la historia dentro de la historia que narra María de Regla), en la novela de Arenas algunos capítulos se narran en primera persona y otros en tercera. Sea desde primera o desde tercera, en ambos casos la voz narrativa de Arenas es más intimista, más introspectiva y más psicológica que la de Villaverde. Ofrece las perspectivas internas de varios de los personajes, creando así un texto no sólo heterogéneo en cuanto a puntos de vista sino también menos costumbrista y más interesado en el trazado de cada subjetividad.

Dentro de los personajes de quienes tenemos ahora un conocimiento de sus pensamientos más íntimos se encuentran: Cecilia, su madre y su abuela, Cándido Gamboa, José Dolores Pimienta, Nemesia Pimienta. De todos ellos, con excepción del blanco, Cándido, conocemos una voz interior que es de tono trágico y desesperanzado, con un grado de dramatismo que contrasta con el humor sarcástico del resto de la novela. A diferencia de lo que ocurre con las voces de los blancos, en las voces de los negros casi nunca hallamos comicidad, sino un predominio del tono trágico y una veta reflexiva respecto del futuro y del pasado que está ausente en los discursos de peninsulares o criollos. Así, la novela se abre dando voz a la originalmente acallada figura de Rosario Alarcón, madre de Cecilia:

[A]sí, con los ojos cerrados, contempla aun mejor el panorama de toda su vida: nieta de abuela esclava y de hombre blanco y desconocido; hija de mulata oscura y de un hombre blanco y desconocido; mulata, amante de un hombre blanco que ya la abandona y madre de una niña que tampoco conocerá a su padre. (13)

La presencia ausente que tenía Rosario Alarcón en la novela canónica, casi una sombra, se restituye como voz y presencia tangible en la versión paródica: el texto se abre, no casualmente en términos metaliterarios, hablando de la repetición. La repetición de la historia de las mujeres negras en Cuba, la repetición del abuso por parte de los hombres blancos, la repetición a nivel estilístico oracional de “un hombre blanco y desconocido”. Estamos condenados a repetir, parece decirnos el texto, y en toda repetición hay predeterminación pero también hay cierta variación: blanqueamiento, en el caso de los personajes, distancia crítica, en el caso de la escritura. Además de darle dimensión reflexiva al personaje de Rosario, la novela de Arenas escenifica el momento en que Rosario es separada de su hija y, como consecuencia de esta separación, enloquece. La locura, según es narrada en 1987, deja de ser un fondo oscuro y silenciado como lo era en la novela de 1882 y pasa a cobrar una dimensión más trágica aún, quizás por ser explicada ante los lectores, por presentarse casi como un acto de “agencia” (*agency*) por parte de Rosario:

Ahora comprende que sólo fue un objeto de placer para aquel hombre que se lleva a su hija, y que la miseria, el desprecio y el desamparo es todo lo que posee. Y comprende más, comprende que en ese mundo donde vive (o habita) no hay sitio para ella ni siquiera en el olvido. (...)

–Qué consuelo –pregunta, o se pregunta– podrá ayudarme a seguir viviendo.

(...)

–La locura, la locura –le pareció que alguien decía en voz lejana y suave que casi arrullaba y adormecía, como hubiese ella arrullado y adormecido a su amante, o al menos al fruto de ese amor.

–La locura, la locura –volvió alguien a repetir aún más suave, más dulcemente.

Y Rosario Alarcón enloqueció. (14)

La indeterminación del origen de la voz que escucha Rosario (no sabemos exactamente si ese “alguien” es una voz alucinada o si es un fragmento de la conversación que están llevando a cabo en ese momento Señá Josefa con Cándido del otro lado de la habitación) relativiza la posible agencia del personaje. Sin embargo, el texto de Arenas nos ofrece una explicación: la locura es la única forma que encuentra Rosario de seguir viviendo luego de haber sido separada de su hija y abandonada por su amante. Si en el argumento Arenas no se distancia aquí de Villaverde, sí notamos diferencia en la focalización: mientras que en el texto canónico el narrador se centra en describir la pobreza de la vivienda y el personaje de Josefa, en *La loma del ángel* lo más importante es la reflexión intimista de Rosario.

Gracias a la tendencia del narrador a trazar cada subjetividad y darnos la perspectiva interna del personaje, es que podemos leer algunos pasajes no ya como tergiversación del pre-texto sino como complemento o explicación de la historia diseñada por Villaverde. Así, por ejemplo, en el capítulo titulado “Cecilia”, que narra la vida de la protagonista a los doce años y que funciona como análogo del capítulo II de la primera parte de *Cecilia Valdés*, leemos al final:

Los demás tienen hermanos, padres, madres, alguien a quien poder odiar o amar, parecerse o renegar. Ella tiene las calles, los portales y la claridad del día. Ella se tiene sólo a sí misma y por eso sabe (o intuye) que si deja de hacer ruido deja de ser. (18)

Lejos de la “alegría y vivacidad (73)” que Villaverde le atribuye a la niña en sus vagabundeos –“Nunca la había visto triste, nunca de mal humor, nunca reñir con nadie (*Cecilia Valdés*, 74)”– Arenas le otorga aquí a la misma escena, a la misma infancia, una dimensión interna reflexiva y dolorosa que no hallamos en la configuración del personaje original. Y éste es el paradigma que sigue el escritor paródico al delinear a los personajes negros, para los cuales tenemos un capítulo, casi siempre homónimo, dedicado a sus pensamientos, temores y fantasías. Por ejemplo, en “La abuela” de *La loma del ángel* leemos:

Pero, desde luego, si como todas las mujeres de la familia, el destino –y el deseo– de Cecilia era vivir con un hombre blanco, ese hombre no podía ser su propio hermano, se dijo a sí misma Doña Josefa y decidió de inmediato, y a pesar de todo, visitar a Don Cándido Gamboa par ver de qué manera podían ellos ponerle fin a ese asunto sin peores consecuencias y sin que Doña Rosa se enterrara. (20)

Aquí se ve la importancia que le otorga Arenas a la ya mencionada cuestión de la repetición –al tematizarla expresamente como preocupación de las mujeres en la familia de Cecilia– y también se ve cómo en la reescritura de Arenas estas mujeres, Cecilia, su madre y su abuela, son ahora figuras mucho más pensantes, autoconcientes y con más agencia de lo que eran en la novela canónica. También leemos en esta cita una frase (“se dijo a sí misma”) que es una estrategia típica de Arenas a lo largo de *La loma*...: ésta y otras expresiones semejantes (“así pensaba X”, “se dijo a sí mismo Z”, etc.), funcionan para aclarar que el fragmento reflexivo en cuestión debe ser leído como discurso indirecto libre, como el fluir de la conciencia de ese personaje, o una suerte de diario íntimo, emitido por y para ese personaje exclusivamente.

Otro momento de *La loma* en el que se echa mano del discurso indirecto libre de los personajes es un pasaje del capítulo “José Dolores” en donde, como hemos visto que ocurre en “Cecilia”, en “La madre” y en “La abuela”, se narran los mismos episodios que en el texto de Villaverde pero desde una perspectiva íntima. A propósito del baile en casa de Mercedes Ayala, José Dolores trabaja de clarinetista:

Y esta noche, precisamente cuando, según Nemesia, Cecilia estaba casi dispuesta a “darle el sí”, llega el señorito rico y blanco, y él, el mulato, no solamente tiene que quedarse callado, sino que debe además ponerle música a su desgracia. (39)

Otro fragmento que también narra la historia desde un punto de vista interno es “El padre”. Allí, la voz en primera persona de Cándido Gamboa nos recuerda al personaje homónimo de Villaverde e incluso leemos algunas frases textuales de *Cecilia Valdés*. Si la reescritura de Arenas sigue la misma línea que Villaverde en cuanto a la caracterización psicológica e ideológica del personaje –se trata aquí también de un comerciante peninsular enriquecido por la trata de negros, descripto como un ser racista y despreciable– la parodia difiere de su modelo en cuanto a la colocación del discurso dentro de la trama: lo que se cuenta en este capítulo de Arenas funciona para llenar un silencio en el texto de Villaverde, pues se ubica inmediatamente después de la visita de Cecilia a la casa de los Gamboa y le brinda al lector una versión posible de los pensamientos de Cándido sobre esta visita. En el texto de 1882 se sugiere la incomodidad de Cándido al descubrir a Cecilia conversando con sus hijas pero no se nos revelan los pensamientos del padre ante esta escena. El texto de Arenas llena ese hueco, otorgándole un nuevo sentido a este episodio clave:

Ayer mismo estuvo aquí Cecilia ¡En mi propia casa! Mis hijas la vieron pasar por la calle y la convidaron a jugar. Le hicieron mil preguntas y estaban encantadas con los cabellos rizos de la mulatita. Yo la miraba con recelo, diciéndome: *es el mismo retrato de mi hija Adela*... Y creo que hasta mi esposa, que se le escapó al

diablo, notó el parecido y se puso seria. Si ella se entera de que esa mulatica es hija mía se arruinaría la familia y los títulos de la Casa Gamboa... (16)¹⁰

Además de ofrecernos la perspectiva interna de Cándido Gamboa respecto de la escena del encuentro entre Cecilia Valdés y sus hijas legítimas, esta cita es premonitoria del primero de los cambios argumentales de Arenas: la mirada sospechosa de Doña Rosa, quien “como buena mujer celosa era también desconfiada (*La loma*, 21)”, sus celos, anticipan el desopilante episodio del coito obligado y del embarazo por encargo, narrado en el Capítulo V de la primera parte. En este capítulo, Doña Rosa, en venganza a la infidelidad de su marido, le exige a su esclavo Dionisios no sólo que la posea y la embarace en ese instante sino que se asegure de engendrarle un negro.

Hemos visto una serie de pasajes en los cuales Arenas crea una voz interior para los personajes a través de la herramienta del discurso indirecto libre, es decir, sin abandonar la tercera persona narrativa pero escribiendo de forma tal que el discurso recrea la voz interna e íntima de cada personaje. Aunque importantes, estos pasajes no son, sin embargo, los únicos en los cuales se traza un punto de vista interno. El mayor efecto de mosaico de voces, de heteroglosia novelística, se logra a través de la intercalación entre los capítulos más “argumentales”, sin patrón discernible, de los cinco capítulos titulados, todos ellos, “Del amor”, que pueden leerse como fragmentos de diarios íntimos. Allí, con una indicación tipográfica –el uso de la itálica– que nos pone sobre aviso de que estamos ante un cambio, Arenas ficcionaliza las reflexiones de los personajes del triángulo amoroso –Cecilia, Leonardo y José Pimienta– sobre sus concepciones en torno al amor. Lo que intentan definir es qué significa para ellos un gran amor. Y en el intento –desde ya infructuoso si recordamos las ideas de Arenas en su *ars poética* “Sobre la obra”: “la eterna tragedia del hombre, esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desaso-

¹⁰ En este caso y en los sucesivos, a menos que se aclare lo contrario, las marcas caligráficas corresponden a la edición original.

siego 10)”– lo que hacen en realidad es definirse a sí mismos y explicarnos qué tipo de relación buscan tener con el ser amado, brindándonos una vez más un acercamiento diferente, una perspectiva más íntima e introspectiva sobre la misma “materia prima (*Sobre la obra*, 10)” que narrara Villaverde.

En cuanto a lo formal, estos capítulos comparten, además de la tipografía en itálica y la focalización en el fluir de la conciencia de cada personaje, la reiteración de frases un poco prescriptivas, tales como: “Un gran amor debía ser... (87)”, “Porque un gran amor, se decía, tenía que... (52)”, “Porque un gran amor es sobre todo... (123)”, “Un amor, un gran amor, qué era sino... (137)”, “Porque un gran amor, para serlo, no sólo no puede... (140)”.

Al incluir dentro de estos cinco capítulos titulados “Del Amor”, dos que están narrados por José Dolores Pimienta (sobre todo el último, que da cuenta de la situación del negro prófugo luego de haber asesinado a Leonardo), la novela de Arenas rejerarquiza el lugar de este personaje dentro de la historia. No sólo humaniza al asesino negro, sino que lo aleja de cualquier posible arrepentimiento, ratifica la legitimidad del crimen, al hacerle decir a José Dolores que el asesinato ha sido su vía para responderse la tan mentada pregunta, ¿qué es un gran amor?:

Porque un gran amor, para serlo, no sólo no puede realizarse, sino que ni siquiera puede ser interferido por esa esperanza; porque un gran amor no es sosiego ni satisfacción, sino renuncia, lejanía, y sobre todo, persecución de que el objeto amado sea feliz aún cuando para ello tengamos que entregarlo a los brazos de nuestro rival... Ahora, que he matado a mi rival, lo comprendo. (140)

Significativamente, éste es el párrafo final de la novela, lo cual produce dos efectos interesantes: le otorga, por dicha ubicación, un lugar preponderante al fragmento, un lugar de cierre y de conclusión; y nos permite, por su condición de cierre pero también por su temática, conectarlo con paratextos: las ideas del propio Arenas en “Sobre la obra”, la carta del escritor a Horacio Aguirre el día de su suicidio,

texto que, aunque no forme parte de *La loma del ángel*, se incluye inmediatamente después de la novela propiamente dicha en la edición de 1987.

Pesimismo irremediables, amores indefinibles o definidos como mutilados, subjetividades de negros inconsolables, son algunos de los temas que Arenas trabaja en su parodia.

b. Comentarios metaliterarios: Villaverde personaje

Las primeras páginas tituladas “Sobre la obra”, el título de la novela, el uso de tramas y personajes tomados de Villaverde hacen evidente que estamos ante una parodia de *Cecilia Valdés*. Y como si estos indicios fueran pocos, hay uno más: el capítulo titulado “Cirilo Villaverde”. En este sentido, hay una sobredeterminación, una abundancia de pistas en torno a la intención paródica. Asimismo, de manera pirandelliana, los personajes nos brindan también ellos explicaciones sobre la voluntad de re-escritura de Arenas.

Sin embargo, a esta claridad respecto de la intención paródica le suceden disquisiciones metaliterarias no del todo claras. Si bien algunas de ellas dan información biográfica de Villaverde y/o mencionan expresamente a alguno de los dos autores, otros pasajes metaliterarios parecen apuntar a crear una figura ambivalente y difusa –llamada “el mismísimo autor de la novela (42)”, “el susodicho escritor (45)”, “el autor de la novela de la cual nosotros somos sus personajes (103)” –que no siempre permite discernir si la referencia es a Arenas o a Villaverde. Lejos de ser un descuido, estas zonas de mimesis o asimilación entre ambos autores por medio de referencias ambiguas es un gesto más en la línea de las mezclas, las superposiciones y el borrado de límites entre lo uno y lo otro.

En el capítulo titulado “Nemesia Pimienta”, hallamos dos comentarios metaliterarios: el primero se refiere a Villaverde, el segundo a Arenas y en ningún momento se avisa el pasaje de uno a otro. Veamos la referencia a Villaverde: Era pues incierto que ella, Nemesia Pimienta, fuera una mujer hermosa, como el mismísimo autor de la novela se empeñaba en destacar –quizás por piedad o por conven-

ciones de la narración (42)”. Dado que en la novela de Arenas se enfatiza la fealdad de Nemesia, y dada la aclaración de “convenciones de la narración” (nadie menos convencional que Arenas para narrar), podemos intuir que aquí “el mismísimo autor” es Villaverde. Más adelante, leemos otra alusión al autor, una queja de un personaje:

Y en cuanto a su discurso (su queja) de un momento a otro tendría que ponerle fin, pues ni al autor de la novela en la cual era ella una insignificante pieza le interesaba su tragedia. Más bien Nemesia le era indiferente y (como el resto) más bien la utilizaba. Ni siquiera un amor como el suyo, tan vasto y desesperado como su propia vida, ocupaba un lugar, aunque fuese pequeño en la pretenciosa serie de capítulos titulados precisamente *Del Amor* que el susodicho escritor había redactado. Y a pesar de ello, su amor, protestaba Nemesia, era mucho más grande que el de todos los demás personajes reunidos. ¡Muchísimo más!... Pero ya ella veía cómo el desalmado autor de la obra se le acercaba amenazante. (45)

Si bien está claro que “el autor de la novela” es ahora Arenas (no podría ser de otra forma pues se mencionan los capítulos titulados *Del Amor*), el pasaje de uno a otro no se ha pautado textualmente: ambos son “el autor”. Pero es sólo uno de estos autores, ironizando su poder como controlador de la narración (siguiendo la estrategia del discurso indirecto libre), quien corta abruptamente el fluir de la conciencia de Nemesia:

No, no podía ni siquiera agregar una palabra más; a nadie le podía seguir contando su tragedia, su amor, su desamor. No sería ni siquiera un grito al final de un capítulo. Nada. De un momento a otro le taparía la boca y los demás ni cuenta se darían de que ella había sido vilmente amordazada, liquidada. Y toda su pasión, todo su furor, toda su ternura habrían quedado en... (45)

Si Arenas se autorepresenta ficcionalmente como quien amordaza a Nemesia, la figura de Villaverde aparece ridiculizada por los persona-

jes pero valorada –o respetable– en sus actos políticos tan disidentes como los de Arenas. Así, al tono burlón pirandeliiano se le superpone la empatía ideológica y el respeto del autor paródico hacia su precursor. Ante el pedido de doña Rosa hacia Cándido de ver al autor de *Cecilia Valdés* (“O me traes a ese Villa Verde para que me aclare este asunto o pido mañana mismo el divorcio... (103)”), leemos:

–¡Dios mío! ¡Dios mío! –clamaba alzando los brazos don Cándido–, ¿cómo voy a poder traer aquí a ese Cirilo Villaverde para que aclare ese malentendido (o esa mala redacción), si el muy degenerado se escapó de la cárcel donde cumplía una sentencia por delincuente y sedicioso y huyó al Norte, donde vive tramando quién sabe qué barbaridad para acabar con todos nosotros. (103)

Con la excusa de la visita de los personajes al autor, se nos cuenta que Villaverde escapó de incógnito y “tiene una escuela allá en el monte, donde enseña a leer a los hijos de los guajiros y hasta a los negros cimarrones (104)”. Más adelante, matizando con humor la admiración hacia Villaverde, Arenas aclara el por qué del proyecto alfabetizador:

Habiendo publicado su novela *Cecilia Valdés* en Nueva York y teniendo también varios libros publicados en Cuba, supo por su inquieta esposa que ni siquiera un ejemplar de los mismos se había vendido a lo largo de más de cuarenta años. Nadie en la isla –fue su consuelo– sabía leer. (105)

Este proyecto alfabetizador (Villaverde les da clases a los jóvenes del monte a cambio de animales o comida) es una oportunidad para deslizar su opinión sobre la obra de Villaverde:

Numerosos eran los muchachos que llegaban (verdad que obligados a cogotazos por sus padres) hasta aquel remoto bohío. Pero realmente ninguno de aquellos jóvenes entre los cuales había hasta un indio (raza ya extinguida en Cuba) querían alfabetizarse. Ellos sabían que el propósito del maestro era que leyesen su obra y ante tal calamidad preferían seguir siendo unos iletrados. (105)

El capítulo “Cirilo Villaverde”, obviamente ausente en *Cecilia Valdés*, funciona como una instancia de reflexión metaliteraria que le permite al narrador entablar un juego pirandeliiano con los personajes, dar información sobre Villaverde e ironizar en torno a *Cecilia Valdés*.

Otro rasgo que puede entenderse como una forma de metaliteratura es la presencia de personajes de la historia literaria cubana. Al respecto, Rosell plantea que es significativa “la aparición, en un baile de la Filarmónica, de los escritores negros Francisco Manzano y Gabriel de la Concepción Valdés, “Plácido” (18)”, como así también “la aparición de la Condesa de Merlín y la leyenda de cómo y por qué llegó a Francia (18)”.

c. Desenlaces disparatados: no todo lo que fluye es conciencia

Como dijimos, junto con la focalización interna de los personajes (a través del discurso indirecto libre) y los comentarios metaliterarios, otra estrategia de reescritura paródica de Arenas es la incorporación de desenlaces disparatados, que generalmente están relacionados con lo sexual o escatológico y conllevan una crítica a la clase gobernante blanca de La Habana. Todas estas modificaciones enfatizan aspectos negativos de cada personaje que ya estaba insinuados en el texto de Villaverde. Si al leer *Cecilia Valdés* sabemos por ciertos comentarios del narrador que, por ejemplo, doña Rosa tiene una obsesión casi de amante para con su hijo Leonardo, que Isabel Ilincheta tiene un sentido práctico y una ambición por el dinero que la hacen una excelente administradora de la finca “El lucero”, que las hijas legítimas de los Gamboa se sienten atraídas por los militares y que Cecilia Valdés sufre, como casi todos los negros en la novela, una fuerte auto-discriminación hacia su raza, estos rasgos se exagerarán en *La loma del Ángel* a través de llevar ciertos episodios originales realistas a su resolución fantástica, con cierres desopilantes e imposibles, en donde lo antes comentado, insinuado casi al pasar por el narrador decimonónico, estalla ahora en hipérbolos. Así, podríamos leer este gesto paródico de exacerbar lo negativo de cada personaje, casi hasta caricaturizarlo, a través de la inclusión de desenlaces fantásticos guiándonos

por la frase que, usando una vez más el recurso del discurso indirecto libre, pone el narrador en boca de Dionisios: “Él también ponía en práctica aquel proverbio que había aprendido de los hombres blancos: “Piensa mal y acertarás” (46)”.

Veamos el primero de los episodios con desenlace modificado: enterada doña Rosa de la infidelidad de su marido con Rosario Alarcón, increpa a su esclavo y cocinero Dionisios a que la posea y la embarace de un negro, para así vengarse de su esposo. Burlándose del autoritarismo de los criollos blancos, y con el humor de la sexualidad irreverente tan frecuente en su literatura, Arenas narra la escena del apareamiento al que es obligado Dionisios por parte de su ama a través de un diálogo. Doña Rosa examina con ojo pseudo-médico el cuerpo de su esclavo y luego procede:

–Espero –dijo luego de haber terminado su minucioso reconocimiento– que no tenga usted alguna de esas enfermedades contagiosas de los negros del barracón.

–Ná he tenido ni tengo, señora, a no ser unas viruelas negras que se me reventaron cuando me sacaron de la Gran Guinea.

–Bien, entonces escuche lo que debe usted hacer: Ahora mismo me va usted a poseer y me va a dejar preñada de un negro. ¡De un negro, oyó! o de lo contrario lo mando para las pailas del ingenio donde se convertirá en azúcar parda.

–¡Por el amol de Dio mi ama!

–¡No abra más la boca y al grano! –ordenó enfurecida doña Rosa, quitándose la enorme bata de casa y quedando completamente desnuda frente al temeroso esclavo. (22)

Nueve meses más tarde doña Rosa da a luz y entrega en adopción a “un hermoso mulato que el mismísimo obispo bautizó con el nombre de José Dolores (28)”. Así, en la ficción de Arenas el eterno enamorado de Cecilia Valdés y futuro asesino de Leonardo Gamboa es hijo ilegítimo de doña Rosa con su esclavo Dionisios. Esto también significa la escena del duelo que, luego del baile, tendrá lugar entre Dionisios y José Pimienta pues, según este nuevo esquema genealógico, los que se enfrentan ahora son, sin saberlo, padre e hijo. Dicho

duelo, al igual que en la novela canónica, se desata luego de que el esclavo Dionisios, ataviado con ropas robadas de Cándido Gamboa, entra de incógnito en el baile, increpa a Cecilia Valdés y le revela parte de su enigmático origen: que su madre vive y está loca y que ella no es blanca como cree. Dionisios agrega, en alusión al coito al que fue obligado: “Por su culpa le he tenido que ser infiel a mi mujer (49)”.

El tema del interés sexual de las mujeres blancas hacia los negros se repite, ahora con un tinte menos pragmático por parte de las criollas, en una escena que rescribe la pelea entre los caleseros, ya presente en Villaverde en el capítulo I de la segunda parte. Narra el texto de 1882 “una de esas frecuentes colisiones entre un quitrín ocupado por tres señoritas, que bajaba, y un carretón cargado con dos cajas de azúcar, que subía (199)”. A raíz de este choque, en una y otra novela los caleseros de sendos carruajes, ambos negros, se trenzan en lucha. Ante esta escena de violencia, que el texto de Villaverde explica como sintomática de la esclavitud¹¹, se nos dice de las criollas: “En vano las señoritas del quitrín, muy sobresaltadas, pusieron el grito en el cielo, y la mayor de ellas amenazó repetidas veces al calesero con un fuerte castigo si no desistía de la riña y atendía a los inquietos caballos (200)”. Arenas, tomando casi textualmente algunos pasajes, escribe: “En vano fueron los gritos de las señoritas y la orden de partir de los señores. Los negros caleseros terminaron bajándose de sus respectivos caballos y trincándose en una batalla mortal, pues ambos sacaron largas navajas que guardaban en el pecho (61)”. En ambas novelas se sucede una breve descripción de cómo la multitud se agolpa y mira con júbilo la pelea entre los negros. Sin embargo en la novela de 1987 se produce un cambio brusco: entran en escena el mulato Polanco y el negro Tondá, que reproduciendo casi especularmente la escena ante-

¹¹ Leemos en la novela, como explicación de la motivación de la violencia de los caleseros: “No era que se conocían, estaban reñidos o tenían anteriores agravios que vengar; sino que siendo los dos esclavos, oprimidos y maltratados siempre por sus amos, sin tiempo ni medio de satisfacer sus pasiones, se odiaban de muerte por instinto y meramente desfogaban la ira de que estaban poseídos en la primera ocasión que se les presentaba (200)”.

rior, “reñían a patadas (62)”. Ante esta pelea sustitutiva de la anterior, las criollas que presencian la escena reaccionan, como en Villaverde, pero no ya con horror y amenazas de futuros castigos sino con cierta libido casi de voyeurs: “Ya fuera por seguir las peripecias de la pelea acuática, o para mirar los atléticos cuerpos desnudos, el caso es que las cuatro señoritas se bajaron de su calesa –cosa verdaderamente insólita para aquella época– y reclinándose peligrosamente a la barandilla del pasadizo observaron con detenimiento (62)”.

El paseo por el Prado es de un disparate creciente. Las batallas continúan, aunque la siguiente tiene lugar entre dos mujeres. Si en el texto de Villaverde se narra el robo de una peineta a Cecilia Valdés, en el de Arenas se incorpora el personaje de la condesa de Merlín como la portadora de la peineta robada y se hace entrar en escena a la negra Dolores Santa Cruz, “quien desde hacía años, luego de haberse arruinado, deambulaba enloquecida por toda la ciudad (66)”. Se cuenta que Dolores, ladrona del preciado objeto, luego de tironear de la cabeza de la condesa, “pudo finalmente tomar la prenda, llevándose consigo la hermosísima cabellera aristocrática, y quedando María de las Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlín, tal como era: absolutamente calva (66)”. El robo ocasiona la persecución de la condesa hacia la negra, que se lleva a cabo primero por tierra y luego por mar, y está descrita a través de un hiperbólico desenlace:

Por un momento la Condesa se detuvo sobre la muralla, viendo el cuerpo de la negra aparecer y desaparecer entre el oleaje. ¿Sería capaz de lanzarse al mar en persecución de la ladrona? La empresa era realmente descabellada. Pero ¿acaso no era también descabellada la Condesa? Así, sin medir el riesgo y sin desprenderse de ninguno de sus atuendos, la noble dama lanzóse también a la bahía. (67)

Si bien fantástica, la escena no debe carecer de verosimilitud: esto es lo que parece expresar el texto ante el ahínco del narrador por otorgarle racionalidad a lo desopilante. Tras las explicaciones de la propulsión que adquirió la condesa, se nos narra cómo fue posible que entrara en el océano:

Ya sea por el efecto de la caída desde aquella altura o por el viento bastante fuerte del atardecer tropical o por ambos efectos combinados, el caso fue que las inmensas faldas de la dama al caer al agua se inflaron como un enorme globo, otro tanto sucedió con su blusa de mangas acampanadas y con las colosales alas del sombrero que se había vuelto a colocar. Así, en pocos segundos, la regia señora adquirió la configuración y eficacia de un enorme y poderoso velero que impulsado por el viento abandonaba ya la bahía y atravesaba el Golfo de México internándose, a vela tensa, en el océano Atlántico. (67)

Así es cómo la condesa de Merlín retorna casi por accidente a su patria natal, concretamente al puerto de Marsella, desde donde jura: “Nunca más (...) volveré a la Isla de Cuba! (68)”.

Aunque quizás la más cómica, no es ésta la única escena de la novela de Arenas en donde se narra en términos fantásticos una persecución femenina. Rescatando una escena clave del texto original (aquella en la que Cecilia empuja a Isabel Ilincheta cuando la criolla está a punto de subir a su carruaje y le dice “puta”), Arenas lleva una vez más el episodio original al límite del desopilo y narra cómo, por haber sido insultada, Isabel persigue a Cecilia y a Nemesia, quienes en el camino se unen a “una mujer –adúltera y asesina– (85)” que sería “ejecutada en la horca (85)”. Así, mezclando personajes separados en la historia original¹², Arenas rescribe a Villaverde trocando lo realista por lo fantástico, exacerbando reacciones y actitudes caricaturescamente y aprovechando el episodio para narrar uno de los temas predilectos en su literatura: las persecuciones de los poderosos hacia los débiles, persecuciones llenas de arribos inesperados y de enumeraciones heteróclitas. Veamos el momento del empujón narrado por Villaverde:

¹² Esta mujer adúltera y asesina que será ejecutada en la horca, según escribe Arenas, es probablemente una reescritura del personaje de Panchita Tapia que se describe en el capítulo IX de la Primera Parte de *Cecilia Valdés*.

Andando, andando, formó la resolución de dar un buen susto a los dos, tal que les sirviera de castigo, si no de saludable escarmiento. Para ello, adelantóse a su compañera, le pegó un fuerte empujón a Leonardo, que, por no estar prevenido, perdió el equilibrio, resbaló y dio en la concha del quitrín, a los pies de la sorprendida dama. Ésta, ignorante de lo que pasaba, o juzgando que aquello no era más que una broma, aunque pesada, sacó la cabeza por debajo de la cortina para ver a la agresora, en cuyo momento, creyendo reconocerla, entre asustada y reída, exclamó: ¡Adela!
En efecto, Cecilia (...) era el trasunto de la hermana menor de Leonardo Gamboa, aunque de facciones más pronunciadas y duras. (334)

Arenas rescribe esta escena respetando a pie juntilla la línea argumental: Cecilia, conducida por Nemesia, presencia cómo Leonardo ayuda a Isabel a subir a la volanta, le pega un empujón que lo derrumba en el suelo, e Isabel, al asomarse para ver quién había sido la agresora, confunde a Cecilia con Adela. El ritmo de Arenas es más veloz y sin tantas descripciones, se agrega el detalle del beso en la mano que le da Leonardo a Isabel, se hace expresa mención del parentesco de hermanas entre Adela y Cecilia y se le otorga a la protagonista, como hemos visto que ocurre en *La loma* desde el principio, más agencia y mayor comprensión de la situación dramática:

Frente a la residencia de los Gamboa había estacionada una enorme volanta. Cecilia pudo ver cómo Leonardo ayudaba a Isabel Ilincheta a subir al carruaje a la vez que le besaba una mano. A la velocidad de un relámpago lo comprendió todo: la familia Gamboa, como era de costumbre, se marchaba al campo para pasar allí las navidades y Leonardo se iba con ella, y, sobre todo, con Isabel.
No pudo contenerse la mulata y acercándose a la volanta en el momento en que Leonardo ponía un pie en el pescante le propinó tal golpe al joven que éste cayó sobre una de las ruedas del vehículo. Isabel, sorprendida, se asomó a la ventanilla.

–¡Adela! ¿Qué haces? –gritó, confundiendo a Cecilia con la más pequeña de los Gamboa ya que ambas hermanas eran extremadamente parecidas. (84)

Lo que viene después, el insulto de “puta” que Cecilia le lanza a Isabel, pasa del escamoteo decimonónico a la explicitación areniana, del casi murmullo al grito desenfadado:

Apenas se cruzaron sus miradas, aquel prototipo de la dulce y tierna amiga se transformó en una verdadera arpía, lanzándola una palabra, un solo epíteto, pero tan indecente y sucio que la hirió como una saeta y la obligó a esconder la cara en el rincón del carruaje. El epíteto constaba de dos sílabas únicamente. Cecilia lo pronunció a media voz, despacio, sin abrir casi los labios: ¡Pu...! (Villaverde, 334)

En Arenas la actitud de Cecilia es más contundente: “Pero rápidamente salió de esta confusión, pues Cecilia, al grito de *¡puta!* le propinó tal bofetada que la dama pinareña desapareció dentro del carruaje (84-5)”. Tras el empujón y el insulto, Villaverde disuelve la escena en una elegante retirada. Se retiran Isabel y Leonardo, se retiran las mulatas, y el lector queda en la misma posición de espectador que los vecinos desde las ventanas, frustrados ante la súbita resolución dramática.

En vano las señoras y caballeros en el poyo de la ventana esperaron ver alzarse la cortina del postigo posterior del quitrín y asomar el pañuelo blanco para decir el último adiós. Ni aquella se movió, ni apareció éste tampoco, pregonando el hecho, desde luego, la desagradable impresión que había producido el lance en el ánimo de los desapercibidos viajeros. Mas todavía cuando recapitaron en lo que acababa de suceder, ya no estaban allí las mulatas, ya había desaparecido Leonardo juntamente con el carruaje. (335)

Arenas comienza su párrafo casi con las mismas palabras que Villaverde. Asimismo, rescata el detalle del pañuelito blanco, incluso escribe la frase entre comillas, indicando que es una cita de *Cecilia*

Valdés (aunque lo que en 1882 fuera rasgo romántico de distinción sea ahora mera cursilería). Sin embargo, lejos de dar una retirada prudente a Isabel de la puerta de los Gamboa y dejar el episodio sin un cierre dramático, el escritor paródico exagera los ingredientes ya presentes en Villaverde y agrega otros (como ser el absurdo detalle de los perritos en dos patas):

En vano las señoras y los caballeros vecinos de los Gamboa, desde sus respectivos ventanales, esperaron ver alzarse las cortinillas de la calesa y asomar el pañuelito blanco para decir “el último adiós”. Hasta los perritos de raza, amaestrados para tal ocasión, se quedaron con las patitas delanteras en alto. Isabel Ilincheta, montándose ahora a horcajadas sobre el caballo, salió en estampida detrás de Cecilia y Nemesia con el fin de darles muerte entre las ruedas del carro dentro del cual el resto de los viajeros temían también por su vida. (85)

Y se inicia así otra escena de disparate, otra estampida desquiciada:

Las dos mulatas corrían despavoridas mientras que todas las puertas de la ciudad donde hubieran podido albergarse se cerraban de golpe en sus narices.

—¡Un fuego! —decían algunos desde los balcones.

—¡Un motín de negros cimarrones! —vaticinaban otros.

—¡Una nueva invasión de corsarios ingleses! —aseguraba la mayoría.

En tanto que derrumbando tableros repletos de tortillas, burenes que estallaban encendidos, mesas donde numerosos personajes jugaban a los dados y a la baraja, carretones cargados con golosinas pascuales de importación, Cecilia Valdés y Nemesia Pimienta seguían corriendo por toda la ciudad. Perseguidas y perseguidora atravesaron el matadero de cerdos que quedó reducido a escombros para alegría de las pjaras condenadas (que con gruñidos de júbilo realmente operáticos inundaron palacios y comercios), disolvieron una procesión religiosa, una subasta de esclavos, todo el mercado de la Plaza Vieja y finalmente un cortejo que llevaba en andas a

una mujer —adúltera y asesina— para ser ejecutada en la horca y que también partió a escape junto con las otras dos mujeres mientras toda la guarnición, las monjas y el verdugo las perseguían. (85)

Como en el episodio de la condesa de Merlín perseguida por la negra Santa Cruz, pero inversamente en cuanto a lo racial, esta segunda persecución femenina también desencadena resoluciones fantásticas en lo narrativo y enumeraciones heteróclitas en lo estilístico. Asimismo, como en los otros desenlaces paródicos ya analizados —el coito que le ordena doña Rosa a Dionisios y el voyeurismo de las hijas Gamboa hacia los negros— en estas zonas textuales hay un patrón común: el desenfado femenino, la incontinencia del deseo, ya sea éste un deseo de venganza, un deseo sexual, o el más llano deseo de apropiarse de lo ajeno (desde la negrura a través de un embarazo hasta una peineta o un amante).

En este sentido, la modificación narrativa cúspide, el más grande y desfachatado de todos los desenlaces que agrega Arenas a su pretexto es, siguiendo la línea de mujeres incontinentes con ansias de apropiación, la reescritura de la boda entre Isabel y Leonardo. Pero antes de ver esta parodia cúspide de los desenlaces irrisorios mencionemos al pasar otras dos modificaciones que implican también la agencia de mujeres en control, aunque descontroladas: el tratamiento “pictórico” que le hace Cecilia a su bisabuela y el nacimiento fantástico de la hija de Cecilia.

La bisabuela, Amalia, es negra de nación tanto en una como en otra novela. En el texto de Villaverde se nos dice de ella que era “una anciana negra, escuálida imagen de la muerte, cuya cabeza blanca contrastaba con el ébano de su cuello largo y huesudo”. Presentando a la bisabuela también como anciana africana, Arenas crea una escena trágicómica que da cuenta con ironía del racismo y de la cuestión del blanqueamiento, vertebrales en el texto de Villaverde, y de la auto-discriminación de los negros, tema también fundamental en la novela de 1882. Se trata del momento en que la mulata protagonista, en espera de Leonardo, y tras no poder esconder a su bisabuela negra ante los ojos de su amante, decide pintar de pies a cabeza a la anciana, doña Amalia, quien se resiste con las pocas fuerzas que le permite su senilidad:

La centenaria negra recibía de muy mala gana aquella mano de pintura, pero postrada como estaba muy poco podía hacer en señal de protesta. No obstante despegó con gran dificultad sus labios cubiertos por la capa de barniz y dijo en voz muy baja aunque hubiese querido gritar:

–Cecilia, hija, siempre he sido negra y me gusta serlo. Déjame al menos morir con esta color.

–Cómo –se ensoberbeció la bisnieta–. ¡Esto es el colmo! ¿Así que te convierto en un ser humano y aún protestas? ¿No sabes el trabajo que me dio conseguir este barril de pintura con el catalán de la calle Empedrado? Dos onzas de oro me cobró, ¡Oíste! ¡Dos onzas de oro!

–Quiero ser negra. Déjame esa color.

Volvió a protestar por lo bajo la negra, o mejor dicho la blanca, pues ya de negro sólo le quedaba uno de sus marchitos senos que cambiaría de color de un momento a otro.

–¿Así que quieres ser negra, eh? ¿Pero no te das cuenta que en este mundo un negro vale menos que un perro? Aun cuando trabajes y te liberes y tengas hasta dinero, cosa muy difícil. (78)

La pintura queda incompleta por la irrupción de Leonardo, quien ha llegado a la casa de Cecilia dispuesto a “pasar el rato (79)”. Leemos luego de la unión amorosa: “Mientras así yacían, iluminados sólo por la vela de la virgen traspasada por la espada de fuego, Cecilia, como al descuido, tomó la brocha y terminó de pintar el seno marchito de la bisabuela (79)”. Siguiendo la verosimilitud de lo absurdo ya presente en el episodio de la condesa cruzando el océano, aquí también el narrador arrima una razón lógica para explicar lo disparatado:

No se sabe si fue por este hecho o por un mal golpe propinado inconscientemente por los amantes mientras se refocilaban, pero el caso es que esa misma mañana Amalia Alarcón, negra de nación nacida en Guinea, moría en Cuba cien años después completamente blanca. (79)

La dimensión ideológica de esta ironía hacia la idea, tan arraigada en Cuba, del blanqueamiento, la resistencia por parte de la bisabuela africana a ser blanqueada por su nieta, pueden verse mejor si tenemos en cuenta lo que plantea sobre esta cuestión Mercedes Rivas:

Ante el fracaso de diversos planes de colonización blanca, la mejor forma, no de integrar al negro en su sociedad, sino de hacerlo desaparecer, era usurparle su color, prácticamente la única singularidad que permanecía en ellos después de cuanto les habían arrebatado –civilización, naturaleza, familia, humanidad–. (79)

Una bisabuela negra no es lo único que Cecilia no quiere tener. Su resistencia a lo que parece haberle tocado en la vida como único destino posible se extiende en la línea femenina tanto hacia arriba (en la bisabuela) como hacia abajo: en su hija. El capítulo titulado sarcásticamente “El milagro” comienza con los pensamientos resentidos de Cecilia hacia Leonardo y hacia el feto del cual está embarazada: “¡Y aquí estoy yo, burlada! ¡Y bien burlada! Nada menos que con un hijo de él en mis entrañas... un hijo que no quiero tener (116)”. Ante estas declaraciones, el feto responde:

–¿Ah, sí, con que no me quieres tener, eh? –dijo entonces el pequeño feto desde el vientre de Cecilia–:Pues ahora verás.

Y en menos de cinco minutos, desarrollando una insólita energía, creció desmesuradamente, se abultó dentro de la placenta, tomó la forma ya de un niño de nueve meses, pateó en el vientre de su madre, cambiándose, para mortificarla aún más el sexo, pues era, efectivamente, un varón; y de un cabezazo, soltando altísimos gritos, salió la niña del cuerpo de Cecilia quien atónita contemplaba aquel fenómeno.

–Mamá –dijo la niña de inmediato, llegando en dos segundos a la edad de cinco años, donde se detuvo. (116-7).

Vengativa y calculadora como el feto-hija de Cecilia Valdés, Isabel Ilincheta (con el sentido práctico con que la caracterizaron tanto Villaverde como Arenas, aunque lejos de la religiosidad y el ánimo

piadoso que le otorgara el primero), también reacciona de inmediato para trocar una situación desventajosa por una en su beneficio. Estamos en la escena de la boda entre Isabel y Leonardo y, con momentánea y casi completa literalidad, Arenas nos presenta un diálogo muy similar al que leemos en Villaverde:

–¡José Dolores! ¡José Dolores! –rugió Cecilia abrazando por primera vez al mulato que la idolatraba–, ese casamiento no debe efectuarse.

–Pues cuente mi Celia con que no se efectuará –dijo el joven tomando el cuchillo y saliendo a la calle.

Entonces Celia, el pelo revuelto, el traje suelto, le gritó de vuelta:

–¡José Dolores, a él no! ¡A ella! ¡Sólo a ella! (131)

Siguiendo el esquema de 1882 (ante la inminencia de la boda, Cecilia recurre a Dolores Pimienta para que evite el casamiento y el mulato asesina a Leonardo), Arenas nos sorprende una vez más:

En un segundo, Isabel que era la única persona que había presenciado el asesinato, comprendió que de no realizarse la boda, la fortuna de la casa Gamboa no pasaría a sus manos. Por lo que, mientras sonreía radiante a todo el público allí conglomerado, introdujo el enorme ramo de azahares en la herida del novio evitando así el inminente derramamiento de sangre, y con su otro potente brazo velado por el traje de ceremonia arrastró a Leonardo hasta el altar donde el cura veía con desconcierto cómo el joven empalidecía por momentos. Rápidamente contestó la novia las preguntas del religioso, engolando la voz cuando respondía por Leonardo. Rápida y hábilmente hizo ella misma el intercambio de sortijas matrimoniales, y, siempre sonriendo, mientras sujetaba al esposo moribundo, besó sus mejillas. (132)

Agonizante y penetrado con el ramo de azahares para prolongar su vida unos instantes más, según dicta la conveniencia de Isabel, Leonardo es víctima de un coito por encargo que evoca tal vez aquel al que fue sometido Dionisios al principio de la novela, también bajo

los órdenes de una mujer expeditiva y calculadora, también resultando con eficiencia fantástica en un embarazo:

Pero astuta como pocas, comprendió entonces que de no tener un hijo con aquel hombre que agonizaba los abogados de Don Cándido, “esas alimañas ilustradas y siniestras” (se dijo) la desheredarían. Así, ante el asombro de curas, monjas, monaguillos y de toda la distinguida concurrencia, Isabel Ilincheta, en pleno altar, se hizo poseer por el joven que expiraba aprovechando (ella lo sabía) ese espasmo final que es característico de todo moribundo. (132)

Como hemos planteado, la tergiversación de ciertos episodios realistas de *Cecilia Valdés* a través de la incorporación de desenlaces fantásticos es una estrategia frecuente en *La loma del Ángel*, quizás la principal arma paródica. En la mayoría de los casos, estos nuevos desenlaces narran reacciones extremas y descontroladas de mujeres cegadas por el deseo sexual, por el deseo de venganza, o por ambos. Pero no todos los desenlaces fantásticos funcionan bajo esta matriz. Hay otros que sólo cobran un tinte caricaturesco y enfático de la defectuosidad. Es el caso de la reescritura de la visita de Cándido Gamboa al capitán general, o el caso de la máquina de vapor del ingenio La Tinaja, o la nueva versión de la cena pascual en casa de los Gamboa, o bien en baile en la sociedad filarmónica. Estos episodios, escenas todas con un alto nivel de “sociabilidad”, en el sentido de que son o bien reuniones familiares y sociales o bien anécdotas institucionales, no involucran ya el deseo desenfrenado de alguna mujer en rol protagónico de perseguidora o acosadora pero sí suponen, como los anteriores desenlaces, la exacerbación de los defectos ya propuestos por Villaverde, el engrosamiento de lo antes insinuado, la hiperbolización hasta el absurdo, lo fantástico y lo alegórico de eventos ya cargados de contenido político en 1882.

Conclusiones

¿Existen obras inmortales? ¿Quién o qué determina dicha inmortalidad? Existe, de seguro, una estructura social llamada “canon” que las ayuda a perdurar, a entrar en una suerte de “Life Extension” aparentemente inmovilizante. Convertidas en piezas de museo, las obras del canon engrosan el llamado “patrimonio cultural” de la humanidad o –si lo pensamos en su versión más doméstica– de una determinada nación. Como hemos visto, el canon es el punto de cruce de variables tan disímiles como las instituciones, las academias, el período histórico (el afán de canonización en los períodos de formación de los estados nacionales, por ejemplo, no es el mismo que en períodos de globalización o crisis identitaria de los estados nación). Para Josefina Ludmer el canon “contiene también, como el imperio, un principio de dominación, porque es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con la que se miden todos los otros productos de su misma especie” (289). Es justamente el principio de dominación del canon lo que intentan desestabilizar las parodias aquí analizadas. Poco tiene que ver el carácter de canónica de una obra con el cenagoso terreno de la calidad literaria, tema de por sí difícil de delimitar y definir.

La parodia es en sí misma una modalidad contestataria, pues en su misma definición de “repetición con distancia crítica” (Hutcheon, XI) porta la semilla de la disidencia. Ahora bien, ¿todo discurso es parodiabile? En principio sí. Uno de los requisitos para la efectividad de la parodia es que el lector reconozca tanto el gesto paródico como el texto particular que se reescribe. Quizás esto explique parcialmente por qué esta proliferación de las parodias al canon nacional: se trata de

obras que, al ser parte integral del patrimonio nacional, entran dentro de la competencia cultural del lector, se las puede reconocer fácilmente.

Probablemente haya un atractivo más, común a toda parodia al canon. En general (*Cecilia Valdés* es una excepción a esta regla) se trata de obras que, o en su urdimbre textual o en el modo en que han sido leídas, tienen algo pretensioso, moralizante, ideológicamente intolerante. Como ya lo explicó Henri Bergson en su delicioso *Ensayo sobre la risa*, cuanto más rígido y autoritario es un discurso, más tentadora resulta la burla, más proclive está a la “reescritura con distancia crítica” (Hutcheon). Y esto se aplica a la sátira o a cualquier género que implique una reformulación irónica de valores, frecuentemente de tono burlesco. Es propio del humor y de su función desestabilizadora. En este sentido, por cierta petulancia de portar una verdad, una esencia nacional, una prescripción moral (o, por qué no, todo esto a la vez), las obras fundacionales canónicas son blancos privilegiados de parodia.

Las obras que hemos analizado aquí parodian, no ya un género o estilo literario, sino otras obras literarias en particular: Fogwill reescribe “El Aleph”, Moreno Durán *María*; Martín Gaité, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*; Salazar, *La vorágine* y finalmente, Arenas reescribe *Cecilia Valdés*. En todas estas parodias pueden rastrearse dos elementos recurrentes: cierta fascinación u homenaje hacia el texto y/o el autor parodiado y también la huella de una hermenéusis, una interpretación del texto canónico en desmedro de otras (y generalmente en contra de la lectura museificadora –moralizante, autoritaria, rígida– de la obra parodiada). En estos dos elementos en tensión, en la ambivalencia que supone la coexistencia de fascinación y crítica, homenaje y burla, reside en gran parte la riqueza de la parodia, además de su sofisticación formal y temática. En virtud de esta hermenéusis –no podría haber parodia sin hermenéusis– se hace evidente la importancia del autor paródico en su función de lector. En este sentido, en tanto lector, el autor paródico entabla con su lector una especial y única complicidad. Este diálogo de lectores entre autor paródico y lector puede entenderse mejor si recordamos la idea de Rose de la parodia como un lenguaje de dos códigos superpuestos.

En el caso del capítulo I y del capítulo III, en donde la distancia entre el autor paródico y el parodiado es más o menos de cuarenta años, se diría que la fascinación propia del parodista tiene que ver con una cuestión generacional: tanto Fogwill como Martín Gaité reconocen a Borges y a Carmen de Icaza, respectivamente, como los escritores más importantes de su juventud y de los períodos de formación literaria. Como parodistas, Fogwill y Martín Gaité se han “criado”, por decirlo de algún modo, leyendo y escuchando hablar de sus futuros autores a parodiar. Carmen de Icaza, escritora de novelas rosa de amplísima difusión en España durante los años cuarenta, tuvo una enorme influencia formativa en los jóvenes de esa generación. Por su parte, Borges fue durante las décadas del sesenta al ochenta en Argentina una figura pública controvertida entre los jóvenes que empezaban a escribir. Es decir que, en los dos casos los autores parodiados se convirtieron, por la ideología de sus obras (sobre todo Icaza) o por sus comentarios ideológicos (Borges) en figuras complejas, ambivalentes.

El caso de Moreno Durán con Isaacs, el de Salazar con Rivera y el de Arenas con Villaverde son diferentes de los dos anteriores. La distancia cronológica entre autor parodiado y autor paródico es mucho mayor. No hay en estos tres casos conflicto generacional. Sí hay, claro, gesto hermenéutico, distancia crítica y fascinación, como en toda parodia. Pero más que recuperar las lecturas de la juventud, estos escritores rescatan, para reinterpretarla según sus contextos, una tradición literaria nacional. Se trata de releer los proyectos nacionales, en sus claves alegóricas literarias, a la luz del presente, por demás conflictivo, de fines del siglo XX: ambientes sociales con un alto grado de violencia en Colombia, situaciones personales de exilio y transculturación en el caso de Salazar y Arenas.

Las parodias que hemos analizado aquí responden a la siguiente pregunta: ¿cómo se ha leído el canon en períodos de conflictividad social (1975-2000)? Y cada uno, por supuesto, responde de modo diferente. Pero todos coinciden en que, por su permeabilidad a diferentes lecturas a lo largo del tiempo, el canon es maleable, histórico y, claro, construido.

Así, en el capítulo I, hemos visto que la maleabilidad y artificiosidad del canon se hace evidente a través de un proceso de subversión del texto canónico, “El Aleph” (*El Aleph*, 1945). Lo central de “Help a él”, según hemos propuesto, es la construcción de un aleph sensorial en el lugar en el que antes estaba el aleph mental, el de Borges, es decir, el reemplazo de lo intelectual y cognitivo por lo corporal y sensorial. Para entender la dimensión paródica de este cuento de Fogwill propusimos que deben tenerse en cuenta los siguientes elementos: la doble lectura que puede hacerse de “El Aleph” (como cuento realista o como relato fantástico), la complejidad de la figura de Borges en tanto intelectual durante la época del proceso militar, y la actitud agresiva (o “pólvora parricida” según palabras de Avellaneda) típica de la generación literaria del ‘80 hacia la figura tan avasallante del escritor nacional. La lectura que Fogwill hace de Borges supone leer “El Aleph” como el relato de una experiencia narcótica. Así entendida, la experiencia *aléphica* sería la escritura de lo que “Borges” alucinó en el sótano de Carlos Argentino Daneri luego de beber “una copita de pseudo-coñac”. Por lo tanto, según la lectura de Borges que queda sugerida en “Help a él”, existe una verdad –aquella que nos ofrece el aleph– que sólo se alcanza a través de la experiencia excesiva de la droga. Lo más transgresor y medular de esta experiencia *aléphica* del exceso es el hecho de que la droga no aparece sólo como tema sino como raigambre sintáctica y sintagmática. La escritura está drogada en su propia urdimbre, se presenta como un discurso resquebrajado desde su propia base lingüística. Por este rasgo de estilo, que no es privativo de “Help a él” sino fundamental en toda la obra de Fogwill, podemos hablar de una estética del desquicio en la obra de este autor paródico.

Fogwill des-solemniza y subvierte el cuento de Borges –y la estética borgeana en general– imbricando la violencia y el enrarecimiento en la prosa, el resquebrajamiento en la propia escritura, metaforizando tal vez los desgarros del tejido social nacional durante la dictadura militar. Estéticamente opuesto a Borges, Fogwill lo homenajea al rescribirlo (pues, más allá de su tinte crítico, “Help a él” se entiende si, y sólo si, tenemos fresca la lectura de “El Aleph”) y lo hereda en el gesto de esbozar, a través de la sátira a los malos escritores, una antipoética

que es, leída en clave de negación, una definición de la propia obra literaria. Así, con su cuento Fogwill ofrece una respuesta posible al dilema del campo literario argentino luego de Borges: “¿Cómo salir de Borges con Borges?” (Ludmer, 289).

En el capítulo II hemos analizado el cuento “El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*, 2000), de Moreno Durán, como parodia de *María* (1867), de Jorge Isaacs. Al igual que “Help a él” sobre “El Aleph” –y que toda parodia al canon respecto de su texto precedente– “El capítulo inglés” ejerce sobre su hipotexto una hermenéusis, hace predominar una interpretación del canon por sobre otra. Como vimos, *María* puede leerse al menos de dos maneras: como la historia de la lucha entre las fuerzas ingobernables y sobrenaturales (llámense el destino, Dios, la naturaleza) que imponen la muerte de María y la consecuente desgracia por sobre el deseo de unión y felicidad de los seres humanos; o bien como el relato de la lucha entre el deseo individual de Efraín (deseo de casarse con María) y el interés despótico del padre, también entendido como deber social o Ley paterna. Propusimos que Moreno Durán lee *María* como el relato del fracaso de Efraín en su lucha contra el deseo paterno. Así, *María* se presenta como una historia de sometimiento y humillación del joven ante la figura rica y ambivalente del padre. Estos sentimientos de sometimiento y humillación libran una pequeña batalla dentro de la novela: los capítulos finales nos muestran un creciente interés etnográfico que da cuenta del rechazo de esta voz (Efraín narrador) hacia todo lo relacionado con lo paterno. La función principal de estos capítulos es ofrecer, desde la voz de Efraín narrador, la rebeldía hacia lo solariego que no está presente en el Efraín personaje (dialógico). Esta hebra de rebeldía es la que rescata, para exacerbarla y deformarla, Moreno Durán en su parodia “El capítulo inglés”: se trata de un desquite, una revancha, la explosión de lo reprimido. Otra suerte de “pólvora parricida”, para usar la expresión de Avellaneda (166): el realismo grotesco del nuevo milenio contra el romanticismo decimonónico de Jorge Isaacs.

Lejos de tratarse de una mera rebeldía generacional, una reacción ante la “angustia de las influencias”, la contraposición de estéticas, la respuesta grotesca frente al romanticismo de *María* tiene el sesgo de

la post-modernidad desencantada. Si, como explica Doris Sommer, *María* es una novela fundacional que condensa el proyecto de nación pensado como crisol de razas, como amalgama pacífica (sólo aparentemente pacífica) de diferencias, Moreno Durán, con su parodia rotunda, nos recuerda el fracaso de ese proyecto nacional y de sus valores.

Pensemos este fracaso en el contexto de la globalización y del neoliberalismo. Mientras que en 1867 el concepto de nación podía arrastrar consigo una connotación de fuerte pertenencia, a fines del siglo XX y en períodos de alta conflictividad social el concepto ha perdido su espesor identitario. Como reflejo de esta pérdida de valor simbólico en el concepto de nación en tanto sentimiento colectivo, las parodias que aquí hemos analizado destruyen el valor aparentemente permanente de los textos que representan esta esencia nacional: los precursores canónicos.

En el capítulo III hemos visto cómo la novela *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité es, entre otras cosas, una parodia a la novela rosa. Dentro de este género parodiado, es de especial importancia *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), de Carmen de Icaza. Considerada canónica y sumamente difundida durante los años de postguerra, la autora “rosa” era un referente ineludible para las jóvenes lectoras curiosas. *El cuarto de atrás* realiza simultáneamente tres operaciones en apariencia contrarias: imita el esquema argumental, el estilo y la retórica de su predecesora literaria; toma distancia respecto de cuestiones cruciales en la novela rosa y en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (el orden, el espacio doméstico, la relación entre espacialización y moral) y, al mismo tiempo, denuncia y honra esta literatura precedente a través de reflexiones metaliterarias.

En el capítulo IV hemos analizado la novela *La otra selva* (1991) del escritor colombiano Boris Salazar, como parodia de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Al igual que la novela de Martín Gaité, en el texto de Salazar lo primero que llama la atención es la multiplicidad intertextual: junto con la obra canónica que se reescribe, encontramos infinidad de referencias culturales y literarias a otras fuentes, estéticas y épocas. Junto con esta intertextualidad prolífica, al igual que *El cuarto de atrás*, *La otra selva* tiene una enorme hibridez

textual: puede ser leída como novela policial, como biografía apócrifa de José Eustasio Rivera, o bien como parodia de *La vorágine*. Claro que estas posibles lecturas no se excluyen entre sí. La estructura argumental de “novela negra” nos permite leer la trama de *La otra selva* como alegoría del acto de parodiar: se trata de un narrador en primera persona, el periodista-espía, que persigue incansablemente al personaje de “Rivera” a lo largo de la laberíntica, impredecible y despótica Nueva York de los años 20. Esta ciudad, la verdadera “otra selva” del texto, se caracteriza por dar albergue a personajes tan diversos como Marie Claire, los funcionarios colombianos de paso por Estados Unidos y, por supuesto, el poeta Rivera y su perseguidor secreto. Será esta persecución en busca de los manuscritos de Rivera la excusa narrativa para hacer ingresar en el texto los cuentos satíricos de “Rivera” (esta vez personaje), el nuevo final de *La vorágine* y, no de menor importancia, sus propias apreciaciones sobre Colombia.

Dentro de este nuevo final para *La vorágine*, hemos analizado como rasgo crucial de la parodia la cuestión de la escritura de Alicia y de la consecuente autoridad textual. A diferencia de lo que propone el texto original, Alicia no es en *La otra selva* la mujer sometida y analfabeta que acata ciegamente las locuras de su hiperestésico amante, Arturo Cova, sino que ahora, en la versión de 1991, posee voz propia, agencia y sobre todo capacidad crítica y autoridad. Ahora es Alicia quien se ha apropiado, para darnos su versión de los hechos, de la famosa libreta de hule en la que antes (en *La vorágine*) escribiera sus impresiones Arturo Cova. Esta transferencia de la escritura desde Cova hacia Alicia implica un cambio radical en la configuración de los personajes y en la jerarquía interna de sus relaciones. Pero lo más interesante no es esta rejerarquización sino el hecho de que este cambio de roles que el autor paródico ejerce sobre la versión original parte de una tensión ya presente en el texto de base. Así, como en los casos anteriores, el autor paródico realiza con su parodia no sólo un acto creativo sino también una operación hermenéutica: interpreta el hipotexto de un modo en desmedro de otros, elige una lectura en particular y desecha otras. La lectura del hipotexto que prevalece aquí es aquella que ve ya en el texto de 1924, como hemos detallado en la sección “Tensiones de *La vorágine*”, un conflicto entre lo que Arturo Cova

considera de Alicia y lo que el texto nos deja inferir: la mujer ha cambiado radicalmente luego de su experiencia en la selva. Sin embargo, hará falta la prosa rotunda de Salazar para que esta hebra interpretativa, tan sólo sugerida en *La vorágine*, se torne evidente para los lectores contemporáneos. O, al menos, no es que sólo Salazar pueda hacerla evidente pero sí puede ofrecernos un texto que, al recordar su predecesor canónico, marque el abismo entre las expectativas de lectura de 1924 y las de 1991. Como las parodias anteriores y como *La loma del ángel*, *La otra selva* también, a su modo, modifica a su precursora.

¿Qué gesto hermenéutico ejerce *La loma del ángel* sobre su precursora? ¿Qué lectura de *Cecilia Valdés* rescata y exagera Arenas y cuál desecha? Como en el caso de *María*, las muchas lecturas que se han hecho de la novela de Villaverde permiten trazar una suerte de micro historia de la crítica literaria o al menos una línea evolutiva en la forma de leer: el modo en que las leen sus autores paródicos, asimismo, da cuenta en ambos casos (y esto se extiende a *La otra selva*) de la recepción de estas novelas a fines del siglo XX. En sintonía con la crítica literaria, los autores paródicos agregan, por supuesto, la cuota de creación artística que también está presente –quizás más que la hebra hermenéutica– en toda parodia. Así, Arenas lee la novela de Villaverde como “suma de irreverencias”, como la traición a un contrato social de por sí injusto, como el testimonio literario del racismo y del fracaso de la clase blanca habanera ante el proyecto nacional, cimentado sobre abyecciones y perversiones. La principal de estas abyecciones: la esclavitud. Así leída, la novela de Villaverde plantea cuestiones que, según Arenas, persisten irresueltas en el contexto de producción de 1980. Exiliado en Estados Unidos, como su predecesor, Arenas parece decirnos con su parodia: Cuba no sólo no ha modificado en nada la sociedad atroz que se denuncia en 1881 sino que sigue siendo incapaz de retener a sus intelectuales. Con muchas similitudes de ideología y de vida personal, Arenas reescribe *Cecilia Valdés* cambiando el estilo literario (del realismo naturalista de Villaverde al absurdismo disparatado y fantástico), agregando –como es de esperarse en una novela de fines del siglo veinte y como vimos que lo hacen *El cuarto de atrás* y *La vorágine*–, reflexiones metaliterarias,

comentarios expresos al intertexto, referencias satíricas al autor y al género parodiado, pero sosteniendo, ante todo, la actualidad de la denuncia social de su precursor.

Como dijimos, un denominador común en las parodias aquí analizadas es que todas fueron escritas durante períodos de gran conflictividad social. El cuento de Fogwill, aunque publicado en 1985, se escribió durante la dictadura militar y, como gran parte de su literatura, no puede pensarse por fuera de este período histórico. El cuento de Moreno Durán, por su parte, aunque escrito bajo años de democracia, no escapa, como no escapa la literatura colombiana contemporánea, al contexto de violencia en el que vive esta nación desde hace décadas. Lo mismo puede decirse, a grandes rasgos, de la novela de Salazar. De ahí, además, que ambas insistan tanto en la necesidad de revisar o reformar la tradición colombiana, no sólo en términos literarios. La novela de Martín Gaité, como vimos, fue escrita durante el período denominado de “postguerra” y, más específicamente, su escritura parece haberse iniciado, si confiamos en lo que se aclara en la novela, el día de la muerte de Francisco Franco. La novela de Arenas, se dijo, fue escrita en contra del gobierno de Fidel Castro y durante el exilio del escritor en Florida, estando sus libros prohibidos en la isla a raíz de su oposición al régimen.

Así, en los cinco casos podemos trazar una conexión entre estas atmósferas de opresión social y cultural y la necesidad de re-escribir paródicamente el canon. Se busca reformular aquellos textos que condensan los valores y estéticas postulados como intrínsecamente nacionales, presentar a través de la parodia un lenguaje alternativo al dominante, haciendo evidente la artificiosidad de lo canónico. Esta urgencia por proponer lo alternativo, por mostrar las fisuras de lo supuestamente monolítico da cuenta, creemos, de una tensión entre el creador y el clima social y político que lo circunda y, también, de un rechazo a “lo nacional” entendido en su fase esencializante. Según Elena Gascón Vera, “la característica esencial de las manifestaciones posmodernas de la literatura y el cine actual es su necesidad de burlarse del canon, y su motor, un sistemático y discriminado rechazo de las formas de la cultura oficial que imperaron durante la dictadura” (55).

Entre sus muchos derrumbes y combates, las parodias al canon que aquí he analizado rebaten las lógicas instituidas como eternas y legítimas, los valores consagrados como permanentes, las obras museificadas como “panteón nacional”. Son, pues, reescrituras paródicas que trabajan no sólo con el bordado estilístico minucioso propio de toda parodia, no sólo con la ironía como recurso formal principal, sino también con la desestabilización de la tradición nacional y del pasado literario y, a veces, con la rebeldía en torno a los valores dominantes consagrados por esos discursos oficiales.

Marginalia

Ahora bien, cada uno de estos climas de opresión es diferente y específico. Sería simplista homologar de un plumazo los contextos de conflictividad social de España, Argentina, Cuba y Colombia. Cada caso requeriría un análisis particular de los múltiples factores históricos y políticos del momento de producción de la parodia, análisis que aquí no hemos desarrollado.

Otro elemento que se ha dejado de lado en este estudio es la cuestión de la relación entre la parodia y la traducción. En los dos casos se trata, en mayor o menor medida, de actos creativos que suponen inevitablemente la ingerencia de la ideología del enunciador (parodista/ traductor) pues la versión segunda, surgida de un original autorizado, nunca es inocente en términos de significado. Sobre el espesor ideológico y subjetivo de la traducción, escriben Hatim y Mason una reflexión que bien podría aplicarse a la parodia¹:

Inevitably, we feed out own beliefs, knowledge, attitudes and so on into our processing of texts, so that any translation will, to some extent, the translator’s own mental and cultural outlook, despite

¹ Para un análisis teórico del valor inevitablemente subjetivo de toda traducción, veáse el artículo de Joyce Tolliver, “Rosalia Between Two Shores: Gender, Rewriting, and Translation”.

the best of impartial intentions ... In literary translating, the process of constant reinterpretation is most apparent. The translator’s reading of the source text is but one among infinitely many possible readings, yet it is the one which tends to be imposed upon the readership of the target language version. (Citado en Tolliver 2002, 36)

Cada parodia, cada traducción, cada reescritura de una fuente previa, es sólo una versión propuesta por sobre otras muchas posibles. La multiplicidad de lo posible es lo que da cuenta del valor subjetivo de estos actos de reescritura. Como la parodia, la traducción también implica la superposición de dos sistemas comunicacionales en uno, sólo que ahora se trata de dos códigos diferentes, dos idiomas. Asimismo, en ambas actividades es crucial la doble función que lleva a cabo el autor (parodista en un caso, traductor en otro), pues es lector/hermeneuta y, simultáneamente, escritor/creador. Sin embargo, la diferencia principal entre la traducción y la parodia radica, y esto es evidente, en las competencias lingüísticas y culturales que son requeridas en cada caso. La eficacia de la parodia reside en la capacidad del lector de reconocer no sólo la intención paródica sino también el hipotexto específico que se está reescribiendo. En el caso de la traducción, a diferencia del de la parodia, es justamente la no competencia por parte del lector del código lingüístico original lo que suscita la necesidad de un traductor. En la traducción, el traductor es el intermediario entre el hipotexto y el hipertexto, mientras que en la parodia la competencia del lector es pieza clave para la efectividad del juego intertextual.

Una tercera cuestión adyacente que aparece con cierta recurrencia en algunas de las parodias aquí analizadas (sobre todo en *El cuarto de atrás* y en “El capítulo inglés”) y que hemos dejado de lado es la cuestión de lo cursi y su relación con la parodia. Tanto la novela *María* como *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (y todo el género novela rosa en general) pueden leerse hoy como textos cursis. ¿Cuál es la reacción natural de un lector del siglo XXI ante esa proliferación de flores que pretenden, página tras página, metaforizar el deseo heterosexual? ¿Qué nos produce ese tráfico solapado e incesante de mira-

das furtivas entre los timoratos amantes? O ¿cómo interpretamos, en la era de las comunicaciones cibernéticas, esas largas parrafadas hiperformales entre padres e hijos? Desde ya, el horizonte de expectativas y el acerbo de experiencias literarias de los lectores contemporáneos son muy diferentes a los de los lectores decimonónicos. Es, por tanto, inevitable leer estos textos de modo diferente a como se los leía en su fecha de publicación. Este otro modo, por lo anquilosado y desgastado del recurso estético, es en general la risa o la mueca escéptica. Está claro que ni las flores de *María* ni las lánguidas miradas entre Prynce-Valmore y Cristina, ni los pilóricos suspiros de Efraín nos producen la conmoción que habrán producido a los lectores de aquel entonces. De tan usadas y trilladas a lo largo de varias décadas y de infinidad de literatura mediante, las formas estéticas de los hipotextos han perdido prestigio y efectividad en el contexto de los hipertextos. Así lo sugieren, por ejemplo, *El cuarto de atrás* y “El capítulo inglés”: tanto *Cristina Guzmán...* como *María* pueden ser leídos hoy como textos cursis.

En su libro *The Culture of Cursilería*, Noël Valis define la cursilería como “the effect produced when there are insufficient means (economic, cultural, social) to achieve desired ends (II).” Lo cursi, según esta autora, es un producto de la confusión de clase o bien de la pretensión, generalmente por parte de la clase media, de apropiarse de códigos estéticos y culturales definatorios de esferas sociales más altas. Por qué ciertas novelas románticas del siglo diecinueve o ciertas novelas rosa como las de Carmen de Icaza producen hoy en día un efecto de sentido mayormente cursi, o cuáles son los “insufficient means” en estos textos para los lectores del siglo XXI, serían interrogantes a responder en un nuevo trabajo que analizara en términos teóricos la cuestión de lo cursi. Lo que está claro es que estas parodias ponen en evidencia el incuestionable desfazaje entre el horizonte de expectativas de los lectores originales y el horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos. Dicho desfazaje se traduce en una interpretación de los hipotextos como literatura que, de un modo u otro, no logra lo que pretende. Y en este fracaso anida la parodia.

Asimismo, han quedado sin recibir el merecido análisis temas colindantes a la parodia tales como: el humor, su presencia o ausen-

cia y su potencial función en estos textos; la cuestión de la intertextualidad múltiple y su relación con el género novela en los capítulos II, IV y V y, también, la cuestión de la intención autorial y su relación con el “control”, por decirlo de algún modo, del creador sobre su propia obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Abastado, Claude. "Situation de la parodie." *Cahiers du 20 Siècle* 6 (1976): 9-37.
- Altamar, Antonio Curcio. "Un nuevo mensaje." *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971. 136-49.
- Andreu, Alicia G. "La obra de Carmen de Icaza en la difusión de un nuevo concepto de nación española." *Revista Hispánica Moderna* 51 (1998): 64-71.
- . "La Sección Femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de la novela rosa en la posguerra española." *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 143-157.
- Álvarez-Amell, Diana. "Las dos caras de Cecilia Valdés: entre el romanticismo y el nacionalismo cubano." *Hispania* 83.1 (2000): 1-10.
- Amorós, Andrés. *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus, 1968.
- Arenas, Reinaldo. *La loma del ángel*. Miami: Universal, 1987.
- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- . "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta." *Memoria colectiva y política de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Comp. Adriana Bergero, Fernando Reati. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 141-83.
- Bakhtin, Mikhail. "From the Prehistory of Novelistic Discourse". *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. U of Texas P: Austin, 1994.
- . "Discourse on the novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trad. Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: U of Texas P, 1981.
- . *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT P, 1968.
- Balza, José. "R.H. Moreno-Durán: el espejo espeso." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. 135-143.

- Beane, Carol A. "Los contornos discursivos del África de *María*." *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Raquel Rodríguez Chang y Gabriela de Beer. New York: Ediciones del Norte, University of New York, 1987.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.
- Borello, Rodolfo. "Sociedad y paternalismo en *María*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 562 (1997): 67-79.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1987.
- . "El fin." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Les re_gles de l'art: gene_se et structure du champ litte_raire*. París: Seuil, 1992.
- Canaparo, Claudio. "De bibliographica ratio." *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 199-247.
- Cantavella, Juan. "Miradas y lágrimas en *María*, de Jorge Isaacs." *Cuadernos Hispanoamericanos* 552 (1996): 93-99.
- Caicedo Jurado, Cecilia. "Rafael Humberto Moreno Duran. El humor de la melancolía. Reseña." *Nuevo cuento colombiano. 1975-1998*. Ed. Luz Mary Giraldo. México: FCE, 1997.
http://comunicaciones.udea.edu.co/elc/estudiosliteratura/resenas/rese_na1_2.htm.
- Carballo Abegónzar, Mercedes. "El cuarto de atrás: Adiós a los demonios." *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Atenea: Universidad de Málaga, s/f.
- Castillo, Debra A. "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's *The Back Room*." *PMLA* 102 (1987): 814-28.
- . Castillo, Debra. *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. Albany: SUNY P, 2005.
- Civantos, Christina. "Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en Cecilia Valdés." *Revista Iberoamericana* 71.211 (2005): 505-19.
- Cruz Kronfly, Fernando. "In fragante delito." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. 262-264.
- D'Allemand, Patricia. "Of Silences and Exclusions: Nation and Culture in Nineteenth-Century Colombia." *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Ed. Stephen Hart and Richard Young. London: Arnold, 2003.
- Díaz Balsera, Vivian. "*María* y los malestares del paraíso." *Hispanófila* 123.41 (1998): 37-53.
- Dupuy, Alex. "Globalization, the Nation-State, and Imperialism: A Review Essay." *Diaspora* 10.1 (2001): 93-116.

- Espinosa, Germán. "Moreno-Durán: una semblanza a vuelapluma." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. 3-8.
- Ette, Ottmar. "Cecilia Valdés y Lucía Jeréz: transformaciones del espacio literario en dos novelas cubanas del siglo XIX." *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*. Ed. Daniel Balderston. Gaithersburg: Hispamérica, 1986. 85-96.
- . "'Traición, Naturalmente': Espacio Literario, Poetología Implícita En La Loma Del Angel, De Reinaldo Arenas." *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia*. Ed. Reinaldo Sánchez Miami: Universal, 1994. 87-107.
- "Fichero: Giardinelli, Moreno-Durán, Ramos, Aguilera Garramuño." *Nuevo Texto Crítico* 3.1 (1990): 185-198.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- . *Restos diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Forn, Juan. *Buenos Aires, una antología de la nueva ficción argentina*. Buenos Aires: Anagrama, 1992.
- Foucault, Michel. "¿What is an Author?" *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué V. Harari. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- Franco, Jean. "Imagen y experiencia en *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987. 143-170.
- Faverón Patriau, Gustavo. "Judaísmo y desarraigo en *María* de Jorge Isaacs." *Revista Iberoamericana* 70.207 (2004): 341-57.
- Fivel-Démoret, Sharon Romeo. "The Production and Consumption of Propaganda Literature: The Cuban Anti-Slavery Novel." *Bulletin of Hispanic Studies* 66.1 (1989): 1-12.
- García, Adrián. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Poetics of Silence." *Romance Languages Annual* 8 (1997): 476-84.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- García Ponce, Juan. "Moreno-Durán: parábola y parodia." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 2005. 9-26.
- García Sánchez, Franklin B. "El Dionisismo Paródico-Grotesco De La Loma Del Ángel, De Reinaldo Arenas." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17.2 (1993): 271-9.
- Gascón Vera, Elena. *Un mito nuevo: la mujer como sujeto / objeto literario*. Madrid: Pliegos, 1992.
- Gelpí, Juan G. "El discurso jerárquico en Cecilia Valdés." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17.34 (1991): 47-61.

- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. España: Alfaguara, 1989.
- Gil, Carlos Andrés. "Antiesclavismo e independentismo en Cecilia Valdés." *Siglo Diecinueve* 2 (1996): 101-16.
- Gil Montoya, Rigoberto. "El artefacto narrativo: metáfora de la contemporaneidad." *Revista de Ciencias Humanas* 6. 21 (1999): 42-51.
- Gilbert, Sandra; Susan Gubar. "Infection of the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship." *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 2000. 45-88.
- Giraldo B., Luz Mery. "De cómo dar muerte al patriarca." *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)*. Ed. Luz Mery Giraldo B. Cali: Universidad del Valle, 1994. 9-25.
- . "Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)." *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. 2. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 9-48.
- González, Flora M. "De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: Cecilia Valdés y María Antonia." *Revista Iberoamericana* 64.184-85 (1998): 543-57.
- González Stephan, Beatriz. "Coleccionar y exhibir: la construcción de patrimonios culturales." *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minmemann*. Ed. Inke Gunia et al. Berlin: Tranvia, 2000. 102-118.
- Guerra, Lucía. "Entrevista. Rafael Humberto Moreno-Durán." *Hispanérica* 22.66 (1993): 45-57. *Borges and the Politics of Form*. USA: Library of Congress, 1998. 169-99.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno Durán." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 2005. 70-96.
- Herrnstein Smith, Barbara. "Contingencies of Value." *Canons*. Ed. Robert Von Hallberg. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983. 5-42.
- Herzberger, David K. "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain." *PMLA* 106 (1991): 34-45.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfred Laurier UP, 1980.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York-London: Methuen, 1985.
- Isaacs, Jorge. *María*. Ed. Mc Grady. España: Gredos, 1984.
- Jitrik, Noé. "El secreto encanto de Jorge Isaacs." *Poligramas* 25 (2006): 11-22.

- Jagoe, Eva-Lynn Alicia. "Las herencias colombianas: Corporrealidad y colonización en la obra de Jorge Isaacs." *Cuadernos Americanos* 17-6.102 (2003): 144-62.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "La prosa envolvente de Moreno-Durán." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. 310-312.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo. "Los devoró la anáfora." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28. 28 1991. May, 2007. <<http://www.lablaa.org/blaa-virtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol28/devoro.htm>>.
- Kerr, Lucille. "Situating the Author. Notions Old and New." *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*. Durham-London: Duke UP, 1992. 1-25.
- Kiremidjian, G. D. "The Aesthetics of Parody." *Journal of Abstracts and Art Criticism*. 28.2 (1969-70): 231-42.
- Kociancich, Vlady. "Humor y literatura fantástica, una tradición argentina." *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Ed. Karl Kohut, Andrea Pagni. Frankfurt: Vervuert, 1993. 199-204.
- Lagos-Pope, María Inés. "Estructura dual y sociedad patriarcal en *María*." *Revista de Estudios Colombianos* 8 (1990): 12-20.
- Leante, César. "Cecilia Valdés, espejo de la esclavitud." *Casa de las Américas* 15.89 (1975): 19-27.
- López Cruz, Humberto. "Cecilia Valdés: La mulatería como símbolo de identidad nacional en la sociedad colonial cubana." *Hispanófila* 125 (1999): 51-61.
- Louis, Annick (comp.) *Enrique Pezzoni, lector de Borges: Lecciones de literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Loveluck, Juan. "Para una relectura de *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987.
- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300.
- Luis, William. "La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura." *Cuadernos Americanos* 40.236 (1981): 103-16.
- Macchi, Fernanda. "Yo soy Cecilia Valdés: de Operetas y mitos nacionales." *Hecho teatral* 3 (2003): 75-87.
- Magnarelli, Sharon. "Woman and Nature: In Man's Image Created (*Doña Bárbara* and *La vorágine*)." *The Lost Rib*. Lewisburg: Bucknell UP, 1985. 38-58.
- Mainer, José-Carlos. "La vida cultural (1939-1980)." *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea. 1939-1980*. Ed. Francisco Rico, Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, 1980. 5-16.

- Manzari, H. J. "A Postmodern 'Play' on a Nineteenth-Century Cuban Classic: Reinaldo Arenas's La Loma Del Angel." *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 3.2 (2006): 45-58.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1989.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- . *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- . *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Trieste, 1983.
- Masiello, Francine. "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura." *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires and Minneapolis: Alianza Editorial and The Institute of the Study of Ideologies and Literatures, 1987. 11-29.
- . *The Art of Transition: Latin American culture and neoliberal crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Ediciones libertarias, 2001.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1994.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- . "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987. 489-513.
- . "Paraíso perdido y economía terrenal en *María*." *Sin nombre* 14.3 (1984): 36-55.
- Montaldo, Graciela. "Borges y las fábulas de lealtades de clase." *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 145-54.
- Monteleone, Karen. "El incesto y el mestizaje en Cecilia Valdés." *Revista Iberoamericana* 70.206 (2004): 87-101.
- Moreno-Durán, R. H. "Las voces de la polifonía telúrica." *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987. 437-452.
- . *Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Santa Fe de Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1998.
- . "La augusta sílaba: Sobre la jubilosa aventura de narrar." *Encuentro Internacional Narradores de Esta América*. Lima, Perú: Universidad de Lima, 1998. 193-208.
- . *El festín de los conjurados. Literatura y transgresión en el fin de siglo. La experiencia leída*. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- . "El capítulo inglés." *El humor de la melancolía*. Madrid: Alfaguara, 2001.

- . *De la barbarie a la imaginación*.
<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2064>.
- . *Los felinos del canciller*. Bogotá: Planeta, 1987.
- Mullen, Edward J. "La Reescritura En La Novelística Contemporánea." *Mundi: Filosofía / Crítica / Literatura, Buenos Aires* 3.6 (1989): 70-80.
- Musselwhite, David. "The Colombia of *María*. Un país de cafres." *Romance Studies* 24. (2006): 41-54.
- Nun-Halloran, Vivian. "Parody, Intertextuality and Literary History in Reinaldo Arenas' La Loma Del Ángel." *Atenea* 21, no. 1-2 (2001): 77-90.
- Olivares, Jorge. "Otra Vez Cecilia Valdés: Arenas Con(Tra) Villaverde." *Hispanic Review* 62.2 (1994): 169-84.
- Olson Buck, Carla. "Rewriting the *novela rosa*: Carmen Martín Gaité's *Fragmentos de interior*." *Hispanófila* 112 (Sept. 1994): 27-38.
- Ordóñez, Elizabeth. "Reading, Telling, and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Ed. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 173-184.
- . *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1991.
- Ortiz, Lucía. "El negro y la creación romántica de una identidad nacional. Hacia una relectura de *María* de Jorge Isaacs." Ed. Lucía Ortiz. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: 2007.
- Palencia-Roth, Michael. "...Merely a Man of Letters. An Interview with Jorge Luis Borges." *Philosophy and Literature* 1.3 (Fall 1977): 337-341.
- Pineda Botero, Álvaro. "La novela colombiana en el decenio de los ochenta." *Boletín cultural y bibliográfico* 27.24-25 (1990): 142-144.
- Pope, Randolph D. "*La vorágine*: autobiografía de un intelectual." *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987. 399-414.
- Promis, Jorge. "Las tres caras de *María*. (Lectura de las lecturas de la novela de Jorge Isaacs)." *Signos* 24.29 (1991): 67-75.
- Quintana, Isabel Alicia. "La escritura de los cuerpos en *La vorágine* (la historia de lo inefable)." *Revista Iberoamericana* 62.175 (1996): 393-403.
- Ramírez Ocampo, Augusto. "Diferencias entre los procesos de paz centroamericanos y la situación colombiana." *Lecciones de paz de Centroamérica para Colombia*. Comp. Rafael Nieto Loaiza. Bogotá: Plaza y Janés, 1999. 110-5.
- Ramos, Julio. "Cuerpo, lengua, subjetividad." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 19.38 (1993): 225-237.
- Rivas, Mercedes. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. España: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1990.

- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- Roger, I. "Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*." *Romance Notes* 27 (1986): 121-126.
- Romano, Marcela. "El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité: una poética del margen." *Confluencia* 10.2 (Spring, 1995): 23-34.
- Romeu, Raquel. "La Loma Del Ángel: Reescritura De Cecilia Valdez a Ciento Cincuenta Años De Distancia." *Literatura Como Intertextualidad: IX Simposio Internacional De Literatura*. Ed. Arancibia, Juana Alcira (ed. & introd.), et al. Buenos Aires: Inst. Lit. y Cultural Hispánico, 1993. 420-433.
- Rose, Margaret. "Parody and Post-Structuralist Criticism." *Jahrbuch fur Internationale Germanistik* 28.1 (1986): 96-101.
- . *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- . "Parody / Post-modernism." *Poetics* 17 (1988): 49-56.
- Rosell, Sara. "Cecilia Valdés de Villaverde a Arenas: la (re)creación del mito de la mulata." *Afro-Hispanic Review* 18.2 (1991): 15-21
- Saer, Juan José. "Borges como problema." *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 19-31.
- Salazar, Boris. *La otra selva*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- Sánchez, Julio C. "La sociedad cubana del siglo XIX a través de *Cecilia Valdés*." *Cuadernos Americanos* 30.175 (1971): 123-34.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- . "Una poética de la ficción." *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Sylvia Safta. Emecé: Buenos Aires, 2004.
- Scarfó, Daniel. "Borges y las literaturas imposibles." *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 83-91.
- Schulman, Iván. "Sociedad colonial, sociedad esclavista: La Habana de Cecilia Valdés." *La Chispa* 1 (1987): 281-89.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham and London: Duke UP, 1994.
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- . "María de Jorge Isaacs ante la crítica." *Thesaurus* 38 (1983): 617-24.
- Shklovsky, Victor. "The Connection between devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices." Eds. Stephen Bann and John E. Bowlt. *Russian Formalism: 20th Century Studies*. Edinburgh, Scottish Academic Press. 48-72.

- Sommer, Doris. "El género deconstruido: cómo releer el canon a partir de *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987. 465-487
- . "El mal de María: (Con)fusión en un romance nacional." *MLN* 104.2 (1989) 439-474.
- . "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death." *The Historical Novel in Latin America*. Ed. Daniel Balderston. Gaitherburg; Ediciones Hispamérica, 1986.
- Spires, Robert. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: UP of Kentucky, 1984.
- Tinianov, Yuri. "Destruction, parodie." *Change* 2 (1969): 67-76.
- Tittler, Jonathan. "Neocolombian Literature: For a Loosen Canon." *Dispositio* 16.41 (1997): 121-132.
- . "La de cemento." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 30.29 1992. May, 2007. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol30/resena20.htm>.
- Tolliver, Joyce. "Rosalía Between Two Shores: Gender, Rewriting, and Translation." *Hispania* 85.1 (March 2002): 33-43.
- . "Passing Desires: Readers and Identity Politics in *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*." Mid-America Conference on Hispanic Literatures, Columbia, November 2006.
- Torres-Río seco, Arturo. "Una crónica-revelación de la selva." *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971. 81-113.
- Ulla, Noemí. "Inventiones, parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986." *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Ed. Karl Kohut, Andrea Pagni. Frankfurt, Vervuert, 1993. 189-97.
- Utley, Gregory. "R. H. Moreno Durán y la narrativa colombiana actual." *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Vol II. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Comp. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángeles Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 116-36.
- Valencia Goekel, Hernando. "Pasión nacional por el olvido." *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 2005. 281-283.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham-London: Duke University Press, 2002.
- Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del ángel. Novela de costumbres cubanas*.

- Von Hallberg, Robert. "Introduction." *Canons*. Ed. Robert Von Hallberg. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983. 1-4.
- William, Luis. "Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela antiesclavista." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-2 (1988): 187-93.
- . "Present and Future Antislavery Narratives: Reinaldo Arenas's Graveyard of the Angels." *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: U of Texas P: 1990.
- Williams, Raymond L. "La figura del autor y del escritor en *La vorágine*." *Discurso literario* 4.2 (1977): 535-551.
- Williamson, Edwin. "Deconstructing the Nation (1980-1983)." *Borges, a Life*. New York: Viking, 2004. 452-467.
- Zanetti, Susana. "María de J. Isaacs y los problemas de constitución de un canon de América Latina. Aspectos internacionales de independencia literaria." Ed. Bárbara Buchenau, Annette Paatz. *Do the Americas Have a Common literary History?* Göttingen: Wallstein, 2001.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
Las parodias al canon nacional.....	16
Teorías de la parodia	18
La parodia y la sátira	28
¿Qué es el canon?.....	29
Brevísima tipología de parodias hispanoamericanas	31
 Capítulo I	
Borges parodiado: "Help a él" de Enrique Fogwill	35
"El aleph" y sus posibles interpretaciones	42
Historias narcóticas: la parodia de "El Aleph"	44
La escritura drogada de Fogwill.....	48
La sátira de los malos escritores: una anti-poética	50
El aleph sensorial o la estética del desquicio	54
Conclusiones	55
 Capítulo II	
Primera Parte: Por qué sigue llorando Efraín o cómo leemos María en el siglo XXI	57
La dedicatoria o la con-fusión de voces	59
Efraín narrador vs. Efraín dialógico	61
El prestigio socio-cultural del dolor	69

Capítulo II

Segunda parte: *María* parodiada: “El capítulo inglés”

de R.H. Moreno Durán	73
Dime quién te lee y te diré cómo eres: <i>María</i> y su recepción	75
¿Qué es “lo que las lágrimas han borrado”?	77
El viaje de ida	78
El realismo grotesco; estética medular de la parodia	84
La estadía en Londres	87
El viaje de vuelta	92
Conclusiones	94

Capítulo III

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité

como parodia de la novela rosa	97
Hibridez, postguerra y parodia	97
Parodias a los discursos de circulación masiva	103
La novela rosa o la literatura de adoctrinamiento	106
El texto parodiado: <i>Cristina Guzmán, profesora de idiomas</i>	108
Los argumentos	114
Los estilos	118
Elogio del desorden: el espacio doméstico y el espacio textual.....	128
Conclusiones	139

Capítulo IV

<i>La otra selva</i> de Boris Salazar como parodia de <i>La vorágine</i> ...	141
Introducción	141
Díspora y desencanto: una selva globalizada	144
Cercanías y distancias de <i>La otra selva</i> con <i>La vorágine</i>	149
Reflexiones metaliterarias	152
Los capítulos de Alicia: el final que Rivera no vio	155

Capítulo V

Villaverde parodiado: *La loma del ángel*

de Reinaldo Arenas	163
<i>Cecilia Valdés</i> : Una novela de derrumbes cubanos	163
¿Cómo se ha leído <i>Cecilia Valdés</i> ?	168
¿Cómo lee Arenas <i>Cecilia Valdés</i> ?	175
Justicia y justificación: “Sobre la obra”	178
La parodia en <i>La loma del ángel</i>	183
a. El fluir de las conciencias	183
b. Comentarios metaliterarios: Villaverde personaje	190
c. Desenlaces disparatados: no todo lo que fluye es conciencia	193
Conclusiones	207
Marginalia	216
Bibliografía	221

COLECCIÓN
NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

- *Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y Literatura* - Alicia N. Salomone
- *Argentina-S. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del '37 en la discontinuidad* - Laura DeMaría
- *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* - Beatriz Walker
- *Cartografías del destierro: en torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky* - Sarli E. Mercado
- *Cuerpo femenino, duelo y Nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario* - Viviana Paula Plotnik
- *Del margen al canon. Ensayos críticos sobre escritores hispanoamericanos* - Margarita Krakusin
- *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)* - María Griselda Zuffi
- *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo* - Leda Schiavo
- *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* - Guillermo Siles
- *Espacio y Nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)* - Elizabeth G. Rivero Cabrera
- *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* - María José Punte.
- *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* - Jorgelina Corbatta
- *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández* - Samuel Monder
- *Geopolíticas de ficción: Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)* - Adriana Culasso

- *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo* - María Silvina Persino
- *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica* - Fernando Operé
- *Imaginación literaria y pensamiento propio. Ensayos de Literatura Hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano* - Luis C. Cano
- *Invencciones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas* - Marcy Schwartz
- *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* - Julieta Vitullo
- *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* - Jorgelina Corbatta
- *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz* - María Elena Legaz
- *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano* - Esteban Ponce Ortiz
- *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas* - Alberto Julián Pérez
- *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX* - Hólmfrídur Gardarsdóttir
- *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano* - Adriana Spahr
- *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina. Siglo XIX* - Alberto Julián Pérez
- *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano* - Pablo Baler
- *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción* - Jorgelina Corbatta
- *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina. Piglia. Saer. Valenzuela. Puig* - Jorgelina Corbatta
- *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, Siglos XVIII y XIX* - Ángel Tuninetti
- *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María* - Roberto Ferro
- *Para una intelectualidad sin episteme (1974-1989). El devenir de la literatura argentina* - Silvia Kurlat Ares
- *Parodias al canon en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)* - Natalia Crespo
- *Películas que escuchan: Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* - Catalina Donoso Pinto
- *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina* - Viviana Gelado
- *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Rompiendo las olas durante el período especial. Creación artística y literaria de mujeres en Cuba* - María del Mar López-Cabrales
- *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura* - Germán Cossio Arredondo
- *Tierra y literatura* - Dinko Cvitanovic
- *Una lección de luz. La escritura poética de Olga Orozco* - María Elena Legaz
- *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* - Romina Pistacchio Hernández