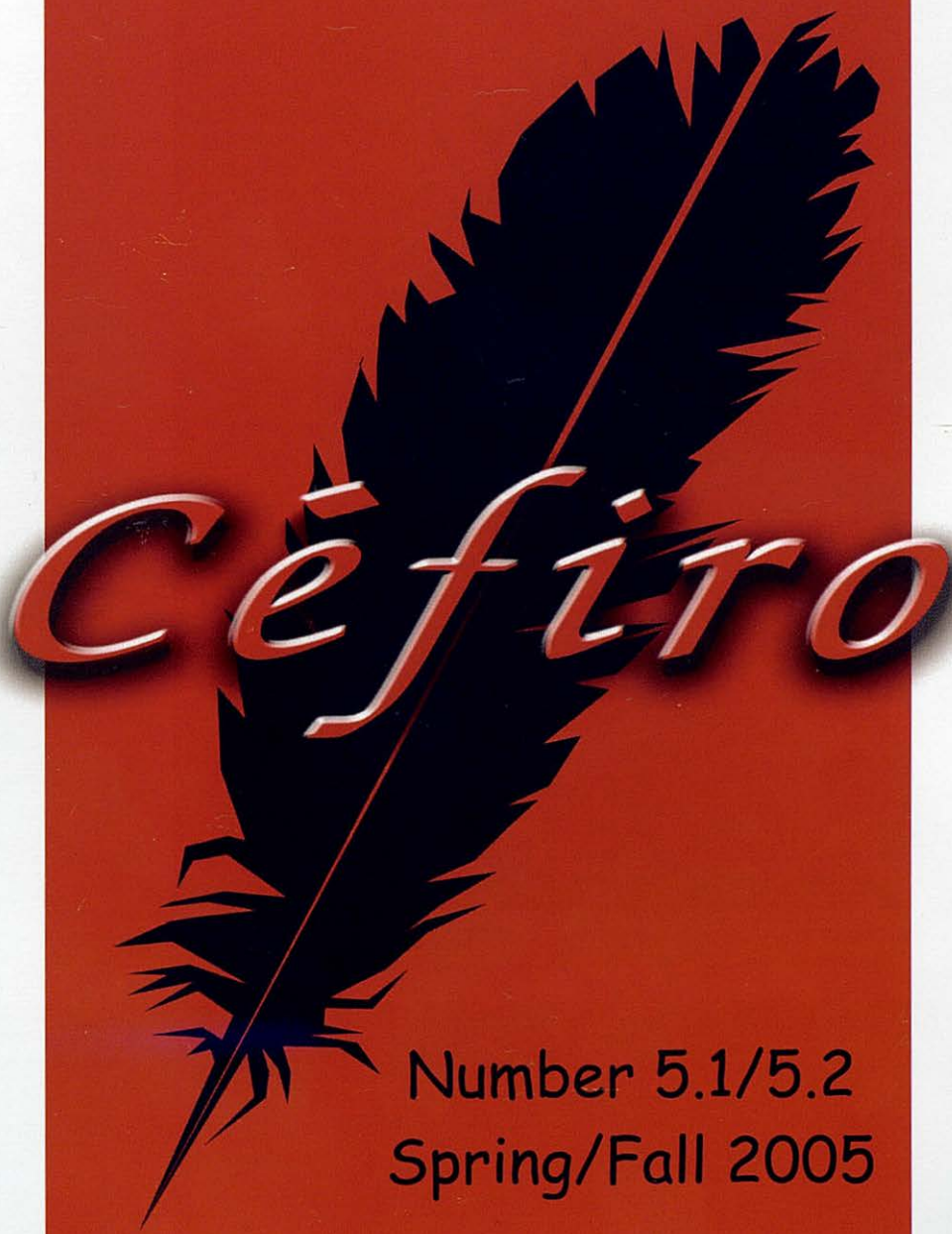




TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario



Céfiro

Number 5.1/5.2
Spring/Fall 2005

Céfiro

A JOURNAL OF THE CÉFIRO
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Keith Anthis
Yadira Pendergrass
René Ibarra
Texas Tech University

Editorial Advisory Board

León Bodevin, Ph.D., Murray State University
Ted McVay, Ph.D., Auburn University
Javier Muñoz-Basols, Universidad de Zaragoza
Carmen Rivera, Ph.D., Wingate University
Eric Vaccarella, Ph.D., The University of Montevallo
Leonor Vásquez González, Ph.D., The University of Montevallo

Cover Designer: Phade O. Vader, Director of the CMLL



TEXAS TECH UNIVERSITY™

From here, it's possible.

CÉFIRO JOURNAL

© Céfiro: A Graduate Student Organization at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese or English.

Céfiro invites submissions of critical and creative works. Critical works can be written in Spanish, English or Portuguese and not to exceed twenty, double-spaced pages. Creative works must be written in Spanish or Portuguese and no longer than fifteen, double-spaced pages.

Submissions should be sent by mail to:

Céfiro

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Gerardo Antonio Vega or René Ibarra

Articles can be submitted on a 3.5 diskette or via e-mail at gerardo.a.vega@ttu.edu or rene.ibarra@ttu.edu, as an attachment. The following formats are accepted: Microsoft Word 2000 or better and *WordPerfect*. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited (please use footnotes instead of endnotes). In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. Your article should have no evident references to its author.

(SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM

Explorando la subjetividad en <i>La última noche que pasé contigo</i> de Mayra Montero	6
JOSÉ JUAN COLÍN, PH. D.	
La novela policíaca y Francisco García Pavón.....	14
NURIA GODÓN MARTÍNEZ	
El padre simbólico y el padre obsceno en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso	29
EUISUK KIM, PH. D.	
Lengua y raza como pilares de la identidad en Sarmiento	36
VANESA MISERÉS	
Interweaving Narrative Discourse in Sergio Ramírez's <i>Margarita, está linda la mar</i>	45
MARK BATES, PH. D.	
La casa de Aribau: ¿Maldición o salvación de Andrea?	52
MÓNICA FLORES-GARCÍA	
Tomás Rodaja y sus logomimesis: Ficción aletética y ficción letética en <i>El licenciado Vidriera</i>	59
FRANCESCO FIUMARA	

CÉFIRO JOURNAL

CREATIVE WRITING:

Munich	69
JAIME ANDRÉS ORREGO	
El Sueño de Eva	77
IVONNE CUADRA, PH. D.	
The Dive	79
JOÃO CARLOS SÁ	
Selected Poems	85
VITELIA CISNEROS	
Thank You Note.....	91

LITERARY CRITICISM



xplorando la subjetividad en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero

Juan José Colín, Ph. D.

University of Oklahoma

Hay en *La última noche que pasé contigo* (1991),¹ novela de Mayra Montero, una exploración sumamente llamativa de la psiquis y la subjetividad del individuo. Montero se aventura por los intersticios mentales de los personajes, quienes, por medio de la sexualidad y la imaginación se adentran en la oscuridad de “lo prohibido” y experimentan situaciones que en sus vidas ante la sociedad serían impensables. Freud llamó a este fenómeno el “unconscious,” y explica: Se tiene esto porque uno desea cosas que cree que no debería. Uno no puede admitir—incluso para uno mismo—que desea ciertas cosas porque ha aprendido en algún momento (generalmente en la infancia) que esas cosas que uno desea son malas. Como resultado, se reprime ese deseo. Uno lo ignora e incluso lo niega, pero no desaparece.² Está ahí en el “unconscious” esperando una oportunidad de

reaparecer. Esto es, en palabras de Jacques Lacan, el sujeto en proceso mental capaz de ser otro, en ciertas circunstancias podríamos añadir, del que en realidad es.³

En la novela que en esta ocasión nos ocupa, es claro que los personajes principales se ven invadidos por ese deseo reprimido durante tantos años que termina por resurgir debido al provocativo y exuberante entorno antillano, según sugiere la narración. Con un marcado erotismo, *La última noche* nos permite observar las inquietudes sexuales de una pareja de esposos cincuentones (Celia y Fernando) a bordo de un crucero después de haberse casado la única hija de éstos. Hablan de la libertad y, al mismo tiempo, de la ausencia que implica el hecho de que su hija no se encuentre ya con ellos. Lo anterior supone el apego a cierto código de comportamiento en línea con lo trascrito por la sociedad. Vale apuntar que la relación de los personajes a través de la novela no es amarga como se pudiera pensar, sino que el diálogo entre ellos se da en términos de mutua aceptación. Son—o aparentan, en otras palabras—una familia común como requiere la sociedad.

Haciendo uso de la alternancia en los discursos entre los dos personajes y apelando a la introspección y a la memoria, ambos externalizan, a un nivel casi catártico, las infidelidades que han llevado a cabo durante su vida matrimonial y el consecuente remordimiento que ello amerita. En este sentido, atestiguamos también relatos de encuentros eróticos a bordo de la nave que se van sucediendo de forma cada vez más intensa, casi salvaje, incluso la animalización del acto sexual se muestra como el catalizador de la apoteosis del placer.

Del mismo modo, encontramos nueve cartas en las que se da una suerte de intrahistoria, es decir, otra historia dentro de la historia que atestiguamos en primer plano. Y es a través de este medio epistolar que el lector se entera de una relación lésbica que sostiene la abuela de Fernando con “Abel,” seudónimo que utiliza quien más tarde nos enteramos es la amante de Julieta, a su vez amante de Fernando a bordo del buque. Y la razón por la que tiene sentido el que el mismo personaje, Julieta, pueda ser amante de la abuela de Fernando y de Fernando mismo es la imaginación, la memoria, pero sobre todo, el deseo sexual.

Importan las cartas porque éstas incitan la realidad narrativa que al final y en el transcurso de la novela se nos va revelando; esto es, Fernando tiene también tendencias homosexuales. Y baste con citar para este efecto la fijación del personaje con el trasero de su yerno cuando éste le hace el amor a la hija de aquél. Además, la frase con tono de reproche de Celia cuando se refiere a la relación lésbica de la abuela con Julieta: “eso se pega” le espeta a Fernando, sugiriendo así la sospecha que la protagonista comparte con el lector en cuanto a su marido.

CÉFIRO JOURNAL

Al mismo tiempo, las aventuras sexuales de que se hace mención son experimentadas con diferentes gentes a lo largo del viaje y son alternadas con momentos pretéritos extraídos de la memoria y con una intensidad que va de menos a más; la lascivia para que sea lascivia—dice Fernando—debe tener un fondo de crueldad. Sin embargo, este trabajo propone una línea de lectura en la que tales aventuras, si bien es cierto existen en la realidad de los personajes, también es posible asociar las escenas más eróticas e intensas, en cuanto al castigo y la humillación física se refiere, con el “unconscious” que describió Freud. Es decir, producto de un deseo erótico reprimido que da rienda suelta a la imaginación pero que no pasa de ser sólo eso, la imaginación de los personajes, “la loca de la casa,” como la llamó Alfonso Reyes.⁴

Desde el principio de la novela se apunta rápidamente a un causante que da lugar al desarrollo de lo que estamos por presenciar, la monotonía: “Unos minutos antes habíamos hecho el amor, tal como se hace luego de veinticinco años de matrimonio, es decir, como se hacen unas maletas” (11), comentario este de Fernando tumbado en la cama y reflexionando acerca de la manera en que la relación sexual con su mujer, y esto es evidente a lo largo de la novela, ha venido a menos al paso del tiempo hasta caer en el hastío. Y es desde aquí que se vislumbra el deseo por algo distinto y la imaginación de Fernando, el “unconscious” que vio Freud, toma las riendas de la situación y le transporta inmediatamente a las escenas en que observaba a su hija a través de la ventana haciendo el amor con su novio dentro del coche de éste y, además, muestra la forma en cómo llega a formar una casi fijación por el coche y las escenas observadas: “El resultado fue que la misma noche de su boda soñé que estaba dentro del coche de Alberto, Alberto se llama mi yerno, masacrando a mi vez a una muchacha que no era mi hija, sino su mejor amiga” (15). Fernando se lo cuenta a su mejor amigo ya que: “El hombre tiene la cualidad de excitarse con las aventuras ajenas, tiene la delicadeza de respaldarlas y, sobre todo, la gran ventaja de vivirlas” (14). “Se lo conté a Bermudes”—dice Fernando—“como quien cuenta un chiste, introduciendo una risita sarcástica, aunque por dentro me reconcomía el temor, esa certeza nauseabunda de que me estaba callando lo más elemental” (15). En otras palabras, ha corrido por la mente de Fernando el deseo por su propia hija y esto, claro, lo aterroriza. Más aún, el pensamiento de Fernando se vuelve más serio en cuanto a que esto lo lleva al recuerdo de las semanas en que Celia se encontraba cuidando a su padre enfermo y él se acostaba con otras mujeres, con el consabido arrepentimiento posterior. El lector sabe ya a estas alturas que el engaño se ha consumado de forma paralela. Esto es, mientras Celia engañaba a Fernando, éste le devolvía el favor.

De esta manera se observa que en esta primera parte del texto existen dos caras de la misma moneda. Es decir, si bien es cierto que se ha caído en la infidelidad y en las

travesuras del “unconscious”, también vemos la búsqueda de la redención a la falta cometida. Curioso es, no obstante, que sea todo basándose en la sexualidad. Fernando sospecha, sin mucha rabia, que Celia lo engaña, aunque se equivoca con quién:

Me los imaginé a los dos velando a los pies de la cama, tropezando deliberadamente en los pasillos; se me apareció nítida la imagen de Celia ofreciéndole una pastilla al moribundo mientras que por detrás se le acercaba ese hombre, “Marianito, el primo de papá,” se paraba mansamente a sus espaldas y se le pegaba una pizca, un roce de nada, mero accidente del destino al agacharse para recoger una revista que el pobre viejo había dejado caer. (19)

Y al continuar en la lectura se advierte que Fernando está creando una historia con la que se abandona al placer oscuro de imaginar a su mujer siendo deseada por otro hombre. Hacia el final de la novela nos enteramos que Marianito, el supuesto amante de Celia era homosexual, y vivía con un muchacho mucho más joven que él. Y claro, Fernando siente que aquella primera duda no tenía fundamento alguno y había acusado a Celia sin razón. Sin embargo, nunca se entera que efectivamente Celia tenía un amante y que éste era el enfermero de su padre, Agustín Conejo.

A estas alturas, notamos un puntual diálogo temático con *La última niebla* de María Luisa Bombal en cuanto a que existe la misma disyuntiva vida/muerte de Freud y Lacan en referencia a la sexualidad, al goce que, según Mariana Sendez funge como: “[. . .] la trascendencia del placer [. . .] en los factores que intervienen en la determinación de la relación amorosa—y abunda—Los campos semánticos del silencio, la muerte y la niebla atraviesan toda la novela” (22). Del mismo modo, en *La última noche* Celia comenta: “cerré los ojos y apareció una de mis imágenes favoritas la figura inmóvil de un difunto cubierto por un lienzo escaso que apenas le llegaba a los tobillos. Nada podía excitarme tanto como aquello” (68). O en otra instancia en la que ella misma apunta: Al principio Agustín Conejo llegó a inspirarme repugnancia. Lo sorprendía mirándome las piernas [. . .] y entonces me colocaba en posición de provocarlo más, me abría un poquito, una mínima cosa, cuestión de sugerirle que, hasta llegar arriba le faltaba recorrer un trecho. (62)

Mientras, en *La última niebla* la protagonista expresa un estado de inquietud permanente: “Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje” (27). El reconocimiento de su propio cuerpo como objeto de deseo—afirma Mariana Sendez—la conduce a percibir la

CÉFIRO JOURNAL

existencia de un goce antes reprimido: “[...] trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto trae consigo un placer intenso y completo, como si por fin tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas [. . .]” (27).

Mayra Montero crea entonces cierto homenaje, con una nueva vuelta de tuerca, a aquella primera novela en explorar los intersticios de la sexualidad femenina y el deseo. Previo a cada escena que se describe (con lujo de detalles valga mencionar) el personaje en turno crea su propio amante perfecto e incluso las circunstancias de los encuentros. En otras palabras, antes de abordar el momento del acto sexual en cuestión, Celia o Fernando empiezan un deambular imaginario a través de lo que ellos consideran la apoteosis perfecta del acto sexual. Celia desde la cubierta del barco, por ejemplo, observa el amanecer sobre el mar y un pueblecillo aparece en lontananza; el escenario perfecto para la imaginación: “Me acomodé en una tumbona y me puse a pensar en la gente que todavía dormitaba bajo esos techos. Negros, sin duda, abrazados a sus negras perezosas, complacidas, encantadas de las magníficas dagas con que las obsequiaban. Me hubiera cambiado tranquilamente por una de ellas, hubiera estado más satisfecha [. . .]” (66). Este pensamiento la lleva a recordar un encuentro amoroso, con lujo de detalles, con Agustín Conejo y parece excitarle aún más el recuerdo de la humillación física de que fue objeto por parte de aquel individuo. Claro, a final de cuentas se observa cierto cansancio, cierto desencanto que termina convirtiéndose en arrepentimiento.

En este sentido, cabe hacer notar la eterna lucha entre la razón y el deseo que se da en el texto. Celia, en este caso, hace memoria y narra un episodio de los muchos que se llevan a cabo en la novela con su amante (Agustín Conejo) al tiempo que rectifica inmediatamente y se juzga a sí misma al pensar en su hija Elena aún pequeña:

Así durante meses, solo sabía que Elena cabeceaba con la cuchara en la boca y exigían que la acostaran con su osito. Media hora después yo me sentía la madre más miserable del mundo, encerrada a cal y canto con Agustín Conejo, aferrada también a mi animal predilecto, un oso terco y vengativo que demasiadas veces me hacía morder el polvo. (74)

O un poco antes cuando, a nuestro juicio, imagina que su padre muere justamente cuando ella está haciendo el amor con su amante; la imagen de los muertos, recordemos, es el pensamiento más excitante para Celia. Marianito le increpa con respecto a no haber estado presente a la muerte del padre y lo insensato de su relación extramarital, a lo que ella reflexiona: “No le contesté esta vez ni nunca, porque, en efecto, era ir muy lejos permitirle lo que le estaba permitiendo, no solo que durmiera allí, bajo el mismo techo

que nosotros, sino también lo otro, lo que me hacía en el hospital, una locura de la que nunca terminaré de arrepentirme” (68).

Ese “lo otro,” es en referencia a la humillación física de que es objeto por parte del amante, pero esto, ya se sabe, a ella le causa el placer sexual absoluto. No sobra recalcar las referencias animalísticas de que echan mano los personajes al describir su deseo. Es el amante de Celia en este caso el objeto de la animalización; se apellida Conejo y ella lo ve como un oso. Incluso la descripción de éste en labios de Celia denota rasgos animales al verlo “todo lleno de pelos”. Más aún, los personajes principales presencian un rito de sacrificio de una vaca en el que un grupo de hombres le degüellan para beber su sangre. Celia es la más impactada ante este acto: “Ahí estaba de nuevo, la muerte y la pasión más bruta, las dos cosas que más me calentaban en la vida, y otra vez me calenté, apreté los muslos y tuve el impulso demoníaco de acercarme al grupo y chupar también, para dejarme manosear y desollar al mismo tiempo” (106).

Del mismo modo, cuando dentro de la alternancia del discurso es Fernando quien toma la palabra, la imaginación de éste también apela a las comparaciones bestiales para intentar llegar al punto máximo de la excitación y satisfacción sexual:

Recordé una historia que había leído tiempo atrás en el National Geographic, era una historia acerca de los cerdos. El macho, cuando deseaba copular, escupía y resoplaba en la cara de la hembra que quedaba hipnotizada por el olor de su saliva. (125)

Y huelga mencionar que en la siguiente escena él hace lo mismo que el cerdo con su amante, la eternamente bella Julieta. Según se advierte, este episodio como tantos otros parece ser más producto de la imaginación que de la realidad narrativa, ya que se lleva a cabo casi a la vista del populacho en el centro de un mercado local. Al mismo tiempo, se observa que Fernando le impone a Julieta los atributos que más le excitan a él el deseo.

Dentro del ámbito de la imaginación como conductora del placer sexual que se observa en la novela, se permiten toda clase de arbitrariedades que desarticulan los códigos de comportamiento social mencionados antes. Aquí, los personajes se abandonan al capricho de sus propios deseos y a la nunca alcanzada satisfacción. En este sentido Cristina Peri Rossi afirma que el deseo no tiene por objeto su cumplimiento sino su perpetuación (3). Y es así que presenciamos la mutación del sujeto en aras de una desestabilización de la realidad que intente una mayor satisfacción sexual: “[...] no pude apartar de mi cabeza la imagen de Celia desafiando la tormenta, queriendo ser una potranca negra en los retintos brazos de su Mariano seductor, negro también, amestizado ya en la lejanía” (83). Esta mutación, recordemos, ya la había intentado Celia con anterioridad.

CÉFIRO JOURNAL

A estas alturas, el lector ya se ha acostumbrado a la dinámica de la lectura y nota de inmediato el tono lascivo en la aserción de Fernando a lo largo de la escena. Incluso el riesgo de la muerte por infarto, que a Fernando le atemoriza, pasa a formar parte del juego sexual; en el momento en que Fernando sufre un conato de ataque al corazón está pensando en el sexo de Julieta. Es decir, un total abandono por parte de los personajes a lo que es el placer sexual—me sentía obediente con mis propio deseos—comenta Celia, expresión esta que parece recoger el sentimiento general de los personajes.

Y obediente con sus propios deseos, Celia parece indicar el rumbo que tomará su imaginación: “Me quedé un rato embelesada, se me ocurrió que acaso nada más que lo estuviera viendo yo, un espejismo del mar [...]” (143). Es precisamente con este principio de aquellos deseos reprimidos, si estamos de acuerdo con Freud, que no abandonan al sujeto, que la fantasía de Celia le deja permutarse y ser la mujer de un negro y su “realidad fantasiosa” va tomando forma, valga insistir, dentro de lo permitido por la imaginación. Finalmente hace el amor con el balsero, pero llama la atención el indicio de fantasía que nos brinda el personaje mismo:

Quizá pudiera divisar a esa otra mujer plantada en medio de las rocas, una rubia señora desorientada y pálida, nos miraríamos las dos, ella deseando estar al otro lado, queriendo ser la que yo era, comiéndome con la mirada, y yo deseando ser no más lo que podía: una visión al borde del espejismo, una aparición dentro de otra aparición. (145)

De la cita se deduce que esto no parece ser la realidad del personaje sino su imaginación la que rige las normas de la conducta sexual. En la supuesta copulación que se nos presenta aquí, Celia insiste en el indicio traído a colación: “[...] llegó al balneario y asustó a la mujer que todavía aguardaba entre las rocas, una rubia señora que alimentaba la esperanza de fornicar con un botero de la orilla” (153). No parece ser Celia el personaje del acto sexual según nuestra lectura, sino su propia imaginación haciendo de las suyas.

Al final de la novela tiene lugar el pacífico reencuentro, aunque en realidad nunca se han separado físicamente, de la pareja que decide que esto ha sido una aventura por demás esclarecedora y satisfactoria (aunque quede el tufillo de la desconfianza). Celia sabe que Fernando la ha engañado con Julieta que resulta ser la amante de Agustín Conejo y éste a su vez amante de Celia en el pasado. Y Julieta resulta ser la amante de la pareja de la abuela de Fernando con quien había sostenido una relación lésbica. Esto no parece tener mucha lógica si se piensa de manera racional. Es decir, Julieta debería ser una anciana si Fernando la conoció cuando él tenía ocho años lo cual haría imposible la

relación, especialmente a bordo de un crucero. O que Agustín Conejo sea el actual amante de Julieta cuando había sido amante de Celia muchos años antes. Aquí debemos recordar, sin embargo, que estamos en los dominios de la imaginación donde todo es posible, por ello, es necesario que el círculo se cierre para resaltar el drama de la novela y se desarrolle libremente la imaginación. Además, se puede asumir que Julieta es traída al presente por la imaginación de Fernando debido a que ella fue, quizá, quien despertó los primeros deseos sexuales del Fernando niño.

Por otro lado, Fernando no está seguro de la infidelidad de Celia, tampoco el lector. Incluso Celia sospecha que Fernando tiene cierta tendencia homosexual, no obstante, acuerdan al final que no sería sensata la separación a estas alturas. Abrazados parten de vuelta a su camarote después de un acuerdo silencioso y, hasta cierto punto, parecen agradecidos en cuanto a que han sido capaces de aventurarse por los senderos oscuros del deseo, ese espacio reprimido opuesto a la razón y a la costumbre.

Notas

- 1 La paginación de este estudio corresponde a la edición de 2001 de *La última noche que pasé contigo*. La publicación primera de esta novela fue hecha por la editorial La sonrisa vertical en 1991.
- 2 Para una visión a grandes rasgos sobre el tema léanse los análisis de Robert Todd Carroll acerca de la "Unconscious mind" en <<http://skepdic.com/unconscious.html>>. O en su defecto las *Obras completas* de Freud publicadas por Amorrortu en Buenos Aires, 1989.
- 3 Citado en *Contemporary Literary Theory*, Selden and Widdowson, 3rd. ed. 1993.
- 4 El término es usado por Alfonso Reyes en su ensayo "Capricho de América" de la colección *Ultima Tule* (1942).

Bibliografía

- Bombal, María Luisa. *La Última niebla/El árbol*. 8ª. Ed. Chile: Andrés Bello, 2000.
- Carroll, Robert Todd. "Unconscious mind." <<http://skepdic.com/unconscious.html>>.
- Montero, Mayra. *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- Sandez, Mariana. "El deseo y la otredad en *La última niebla* de María Luisa Bombal." *Gramma Virtual. Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador* 36 (Nov 2002): 22-30. <<http://www.salvador.edu.ar/gramma/36/22-30.pdf>>.
- Selden, Raman y Peter Widdowson. *Contemporary Literary Theory*. Lexington, KY: The UP of Kentucky, 1993.
- Reyes, Alfonso. *Ultima Tule y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Ribes, María Ramírez. "El deseo de Cristina Peri Rossi." Entrevista a Cristina Peri Rossi. <<http://www.literateworld.com/spanish/2002/entrevistas/feb2/w01/newbox3.html>>.



a novela policíaca y Francisco García Pavón: la creación de un investigador manchego

Nuria Godón Martínez

University of Colorado-Boulder

Durante las tres últimas décadas, varios críticos literarios, entre los que se encuentran José Colmeiro, Patricia Hart, Ricardo Landeira y Salvador Vázquez de Parga, le han otorgado a la novela policíaca española el lugar que le corresponde, tanto dentro de la literatura universal, como dentro del género novelesco. De estos críticos, Colmeiro, Hart y Landeira apuntan al Duque de Rivas como el primer autor que presenta en 1835 algunos de los principales postulados de la literatura policíaca al publicar “Una antigualla de Sevilla”. Estos estudiosos adscriben obras como “Un testigo de bronce” (1845) de José Zorrilla, *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón, *El crimen de la calle Fuencarral* (1888) de Benito Pérez Galdós y *La gota de sangre* (1911) de Emilia Pardo Bazán dentro de la vertiente que hizo surgir este tipo de novela en España. Con estas contribuciones, se niegan las muchas e infundadas sentencias que hay en torno a la inexistencia de este género durante el siglo XIX español.

A lo largo del siglo XX fueron también varios los autores españoles que se dedicaron a escribir relatos policiales, sobre todo a partir del último cuarto de siglo, cuando con la muerte de Franco muere la censura a la que estaba sometido el arte. Pero incluso en los años posteriores a la guerra civil, durante la dictadura franquista, este género permaneció vigente en novelas como *En el pueblo hay caras nuevas* de Xosé María Álvarez Blanco finalista al premio Nadal en 1944¹; o *El inocente* de Mario Lacruz, obra publicada en 1953 tras ganar el premio Simeón convocado para novelas de intriga. Resulta relevante destacar que estas novelas salieron a la luz durante los años más crudos de la censura literaria. Por esta causa, en la primera de ellas domina una autocensura en la cual se ahogan muchas de las posibilidades que este género ofrece. En la narración de Álvarez Blanco no se produce la catarsis propia de este tipo de novelas cuando en ellas se halla un cadáver. Aquí no hay asesino y todo se resuelve con el tropiezo accidental del personaje que aparece muerto. Este final, que desilusiona al lector, se explica mediante el escapismo literario que se produjo durante esta época por parte de muchos buenos literatos de España. El autor de *En el pueblo hay caras nuevas* no se implica políticamente y obedece a la sentencia que durante esos años el Régimen franquista trató de imponer en las mentes de los españoles, según la cual en España no hay asesinatos ni asesinatos. Por ello, la frase “El hombre es bueno” (214) pronunciada por el personaje del cura, que funciona como detective en la obra, resuena hoy en la mente de los españoles como una de las bases ideológicas que el franquismo quiso fijar en España. Por su parte, Mario Lacruz rompe con esta representación de bondad al proponer una novela donde el acusado no es culpable. En *El inocente*, el único asesinato que se produce es el del protagonista a manos de un joven oficial de policía. Este crimen, como muchos otros de esta época en el territorio español, se tapa con el silencio tanto del policía, que llega a saber que Delise es inocente, como con el de los medios de comunicación que deben informar sólo de aquellas cosas que se les permitan. De esta manera, Mario Lacruz se aleja de la función tranquilizadora correspondiente a la novela policíaca decimonónica y propone un final violento en una etapa histórica de España donde el miedo a la acusación, fundada o no, mantiene a los ciudadanos con el mismo mutismo que expone el novelista catalán.

Junto a Álvarez Blanco y Mario Lacruz se encuentra Francisco García Pavón, con más de una decena de relatos policíacos. El primer relato policial de García Pavón, “De cómo el Quaqué mató al hermano Folió y el curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo” (*El Quaqué*)², se publica el mismo año que *El Inocente*. Aquí también se muestra cómo en España sí existe el asesinato, sin embargo el autor hecha mano de la función tranquilizadora cuando decide resolver el crimen a través del héroe de la historia,

Manuel González, alias Plinio, jefe de la policía municipal del pueblo donde se produce el delito. Aunque el personaje actúa sólo, rasgo que lo vincula con el detective, y no al cuerpo de policía, el acierto de García Pavón ante la censura de la época, reside en situar el reestablecimiento del orden bajo una figura gubernamental. Por otro lado, el temor que por aquel entonces se les tenía a estos representantes del orden nacional se ve fuertemente contrarrestado por la figura del pueblo donde la trama tiene lugar. Todos los personajes del pueblo muestran un gran respeto por Manuel González como representante del orden estatal y la familiaridad con la que todos lo tratan hace patente la confianza que depositan en una figura que se muestra a caballo entre la del detective y la del cuerpo de policía.

La importancia del espacio y del ambiente rural en los relatos de Francisco García Pavón

Manuel González, Plinio, se integra, en términos bajtinianos, en un cronotopo donde lo policial se sitúa dentro del pueblo manchego de Tomelloso durante la primera mitad del siglo XX. A propósito del cronotopo Mijail Bajtin advierte:

El cronotopo como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela -generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo (401).

Lejos de establecer únicamente la relación espacio-temporal, el concepto incide en una relación de eventos que sólo pueden darse de una determinada manera al situarlos en un marco espacio-temporal concreto. En efecto, las historias de Plinio únicamente pueden suceder bajo un marco espacio-temporal; el de un pueblo manchego en esta etapa histórica de España, pues las investigaciones de este policía adquieren riqueza en este contexto.

García Pavón dedica a la descripción del ambiente rural un gran espacio en todas sus novelas. En su artículo "Breve viaje a mi obra narrativa", el autor hace referencia a su trama policíaca como pretexto para reflejar su mundo, al mismo tiempo que se muestra consciente del interés que su obra literaria ha suscitado en el terreno de lo policiaco debido al suspense existente en sus narraciones (108). Así pues, pinta en sus relatos verdaderos cuadros costumbristas que aportan el ambiente propicio para idear la trama policial. Para indicarnos el conocimiento que su investigador tiene del espacio por donde

se mueve, en *Las hermanas coloradas* (1970)³, se describe a Plinio como un hombre más que maduro, que lleva veinte años ejerciendo su oficio en Tomelloso (9). Los sucesivos cuadros de costumbres que el autor propone en sus narraciones cumplen la función de introducir los hábitos de cada personaje del pueblo:

El personal está tan afincado en sus horarios y rutinas, que Plinio sabía casi fijo quien iba a aparecer de un momento a otro por la calle Nueva, quién entraría en la carnicería de Catalina, con quién se pararía Jerónimo Torres y quiénes saldrían sin marrar de la misa de las ocho ... Recordaba las cosas que en idénticos sitios ocurrían a la misma hora veinte años antes (12-3).

Esta rutina describe el ritmo lento del pueblo, lo que simplifica las pesquisas del policía rural, pues conoce de antemano los hábitos de la gente. De ahí que al investigador le resulte muy fácil obtener la información de sus paisanos, quienes lo conocen y se muestran afables con él. Por consiguiente, la familiaridad del contexto rural aparece como uno de los componentes claves en la construcción de este tipo de novela policial. De esta forma y lejos del ambiente urbano en el que se circunscriben muchas de las novelas policíacas contemporáneas, autores como el ya comentado Álvarez Blanquez, con su novela *En el pueblo hay caras nuevas*, Alejandro Núñez Alonso con *Tu presencia en el tiempo* (1957), Pablo Antoñana con *El sumario* (1964) o Ramiro Pinilla con *El tiempo de los tallos verdes* (1969), han optado por ubicar sus novelas policíacas en un ambiente rural que delimita el espacio.

No obstante, cuando en *Las hermanas coloradas* los servicios de este investigador son requeridos en la capital española, el lector se percata de la incomodidad que supone para Plinio investigar en la ciudad, debido a que este personaje opera normalmente bajo un episteme diferente al urbano, lejos del movimiento incesante, la multiplicidad y diversidad propios de la naturaleza urbana. Para el individuo proveniente del entorno rural, dicha experiencia indica lo que Georg Simmel denomina “el acrecentamiento de la vida nerviosa” (247). El hecho de que el autor sólo haya ubicado parte de una única novela en Madrid, muestra que García Pavón se da cuenta rápidamente de que su personaje funciona mejor dentro del contexto rural que del urbano. Pese a ello y para que el personaje tenga éxito en su pesquisa por las calles madrileñas, García Pavón no sólo reduce el espacio urbano a un par de viviendas, sino que sus residentes se presentan como personajes que emigraron del espacio rural de Tomelloso al urbano, es decir, se les aúna mediante el origen al que pertenecen. De este modo, se produce lo que Ferdinand Tönnies

llama comunidad, aquella que proporciona una sensación de arraigo al establecerse unos lazos de unión muy fuertes que se dan a través de una “unity of existence, develops more specifically into community of *place*, which is expressed first of all as living in close proximity to one another. This in turn becomes community of *spirit*, working together for the same end and purpose” (27). En estos términos, también dentro de la ciudad, García Pavón se las ingenia para guiar a su personaje por un microcosmos en el que se establece una comunidad rural. Esto permite que incluso en Madrid el protagonista pueda conservar los parámetros del episteme por el que se rige para llevar a cabo la investigación.

Manuel González, Plinio: nacimiento de un investigador manchego

El Jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, Plinio, nace con el primer relato policial del autor, *El Quaque*. A partir de este relato, las sucesivas historias de este personaje van perfilando cada vez más el carácter del investigador cuyos rasgos principales ya se pueden vislumbrar en esta primera narración corta. Como detective resulta un tanto difícil ubicar a Manuel González según la clasificación que Ricardo Landeira hace de los diversos tipos de detective en su libro *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Si por un lado a Manuel González se le pueden atribuir características del llamado *genus britannicum* o detective blando (17), por el otro, muestra rasgos del denominado detective duro. Asimismo, José Colmeiro apunta a un posible paralelo con la novela policiaca psicológica del suizo Simeón. No obstante, aunque Plinio acude en ocasiones a la posible psicología del criminal, tampoco se puede integrar plenamente en este tipo de novela. El investigador de García Pavón no se ubica en ninguno de estos ángulos debido a que éste toma características de todos los arquetipos sin establecerse verdaderamente en ninguno. De esta manera, si por un lado Plinio manifiesta la paciencia de los detectives del primer grupo, los blandos, así como el raciocinio que lo lleva a especular sobre el carácter psicológico del criminal; por otro, se fija en las mujeres ajenas, amenaza a los criminales y da órdenes a gritos a todos sus subalternos.

Para caracterizar a su protagonista, García Pavón escoge uno de los nombres más comunes en España, Manuel González. Igualmente, el sobrenombre del personaje funciona como un factor de unión y familiaridad con el pueblo de Tomelloso, ya que en el medio rural es muy frecuente adjudicarle sobrenombres a la gente. De este modo, la figura del personaje se perfila desde un principio como la de un hombre común, de carne

y hueso, lejos de la de un increíble superhéroe. García Pavón se enorgullece de este acierto y sostiene: “Creo que mi mérito es el de haber creado un nuevo tipo en la galería de policías, investigadores o detectives literarios [. . .] Y por lo que respecta a España, el que sea el primer policía distinto, autóctono, españolizado de nuestra literatura” (377).⁴ Plinio representa a una persona típicamente española. El autor reincide una y otra vez en esta idea al mostrar al personaje con todos los vicios y virtudes de lo que se considera español en la época, como lo hace por ejemplo cuando lo presenta fumando ‘caldos’ o ‘celtas’.⁵ Asimismo, la estructura familiar que se erige en torno a esta figura se caracteriza por su base falocéntrica, tradicional y conservadora en la que él, como cabeza de familia, dispone lo que se debe hacer o no en seno familiar. Patricia O’Connor, en su artículo “Francisco García Pavón’s Sexual Politics in the Plinio Novels” señala a este respecto que: “Plinio performs the early morning ablutions, dresses, drinks coffee and lights the first cigarette of the day in silence as the two women work and contemplate [. . .] At this point, one almost sees the women as veiled and barefoot members of the subspecies, forever unworthy to mingle in the inner sanctum of the man world” (71-2). Esta estructura familiar marca también el carácter, que en muchas ocasiones se exhibe de modo machista, que el hombre español ostentó durante mucho tiempo. Dentro de este machismo también se percibe la mirada del varón que se fija en las ‘redondeces’ de toda aquella mujer que no es su esposa, sobre todo de aquellas que no se ven encerradas en el ámbito del hogar, es decir, de lo privado como un objeto. Este otro tipo de mujeres que pasean por la calle, bien porque su estado de viudas se lo permite, como sucede en *Las hermanas coloradas* con el caso de María de los Remedios del Barón, o bien porque llegadas las fiestas del pueblo las jovencitas salen a la verbena, como es el caso de las dos chicas a las que Plinio recoge en el Ford de su compañero don Lotario en *Una semana de lluvia* (1971). El que estas mujeres aparezcan en el espacio público sin compañía masculina las pone en el punto de mira de la contemplación masculina de cualquier hombre que pase a su lado, celebrando con ello una vez más el carácter de macho español.

Francisco García Pavón integra en su segunda narración policíaca, “Los carros vacíos” (1965), a don Lotario, veterinario de Tomelloso y gran aficionado a la investigación criminal. A partir de esta novela, la figura de don Lotario acompaña siempre al investigador Manuel González. Con este personaje se introduce gran parte de las sentencias humorísticas que conectan al autor con la obra satírica de Quevedo.⁶ Los comentarios satíricos de este personaje entretienen y hacen reír tanto al protagonista como al lector. Por parte del autor, el humor sarcástico se vislumbra en la profesión de este personaje, puesto que la figura que suele acompañar al detective en sus

investigaciones es la del médico, mientras que en los relatos de Plinio es el veterinario. Pese a ello, Don Lotario se diferencia también por su inteligencia, a medio camino entre la de Plinio y la del resto del cuerpo de policía. De ahí que el jefe de policía le confie deducciones que no comenta con el resto de sus subalternos. Y finalmente, cabe mencionar que una de las funciones primordiales de este personaje es la de alardear de la inteligencia del protagonista y darle un mayor reconocimiento y fama social.

Don Lotario se manifiesta con rasgos opuestos a los de Manuel González: es impaciente, sospecha de todo el mundo, no es capaz de atar los cabos sueltos del caso y la mayoría de los diálogos que mantiene con Plinio son a base de frases interrogativas, porque como es normal en este tipo de novelas, el acompañante nunca es tan listo como el policía. Por estas características, el lector se identifica con el veterinario que hace preguntas para que el protagonista le esclarezca lo que está aconteciendo. De las respuestas de Plinio, no sólo se beneficia este veterinario, sino también el lector que se siente tan perdido como el ayudante.

Al igual que todo buen investigador, tanto don Lotario como Manuel González trabajan por afición. En varias de sus obras los personajes se quejan del mucho tiempo que ha transcurrido desde los últimos casos interesantes que les surgieron. De hecho, cuando no sucede ningún atropello criminal en el pueblo, el jefe de policía mata su tiempo con su amigo dando paseos por el cementerio, en busca de algo interesante en relación con la muerte, lo que él asocia con el crimen. Plinio, como buen sabueso, se siente desanimado en las temporadas de inactividad policíaca. Pero a diferencia del policía que se decanta por el alcohol en estas temporadas, el investigador manchego es capaz de olvidar la nula actividad policíaca dedicándose a la vendimia o paseando en los días feriados. Estas ocupaciones son las que hacen que el investigador no cavile en la labor detectivesca y las que lo ligan de nuevo a esa esencia española que García Pavón le confiere a su personaje.

Pese a esta forma de tratar al protagonista como uno más de los habitantes de Tomelloso, Plinio destaca de entre sus convecinos por sus famosos pálpitos, es decir, por las razonadas que tiene. Esta gran capacidad intuitiva aparece como la cualidad principal que debe poseer un buen detective. A través de los pálpitos de Plinio, el lector puede seguir las percepciones del sabueso que lo guían y lo ponen tras la pista del criminal. Los presentimientos del personaje lo unen también al mundo de lo rural y a la esencia del pueblo español que mira con desconfianza los productos tecnológicos de la modernidad. En efecto, mientras Plinio se halla en su ambiente rural reniega de los métodos científicos que pueden simplificar el trabajo de la investigación criminal, como por ejemplo el del análisis de las huellas dactilares. El personaje los percibe como métodos deshumanizantes, regidos por una maquinaria que niega el contacto humano. A

este investigador le resulta esencial el trato humano para llevar a cabo una buena investigación. En *Las hermanas coloradas*, la primera percepción que el investigador tiene de Madrid se caracteriza principalmente por esta falta de contacto entre la gente de la ciudad. En un principio, el mismo personaje parece perder su ímpetu por descubrir al secuestrador de las hermanas coloradas e incluso piensa en abandonar la búsqueda debido al ambiente hostil que percibe en la ciudad. Ante la reacción del personaje, su compañero Lotario asevera: “Manuel, calla coño. Que nunca te había visto tan cima, y perdona. Madrid te desnaturaliza” (85). La transformación del personaje continúa cuando decide seguir los métodos analíticos que la modernidad propone para el curso de las pesquisas criminales y confiar en el estudio de las huellas dactilares que se han tomado para la investigación. No obstante, estos avances científicos no le ayudan en absoluto puesto que las indagaciones no siguen el camino correcto. Con ello, García Pavón se mofa de la ciencia que por sí sola nunca aportará ningún descubrimiento en la saga de Plinio. Sin embargo, adopta una postura distinta ante la cámara fotográfica,⁷ único aparato al que el investigador recurre debido a que fija los detalles que no se le deben escapar al sabueso, al mismo tiempo que reproduce imágenes de gran utilidad para el uso del investigador. De esta forma, en el relato corto titulado “El Vendimiario de Plinio,”⁸ el jefe de policía ordena que se fotografíe la cara de un cadáver para que la foto se publique en los periódicos y alguien pueda reconocer a la mujer muerta, es decir, se necesita desvelar la identidad del personaje asesinado. En este sentido, se puede establecer a modo alegórico otro lazo más entre la novela policial y la fotografía, esta vez mediante el lenguaje que se emplea en ambos mundos pues tanto en la fotografía como en investigación policial el verbo revelar es de gran importancia. Así, mientras una foto no está revelada posee el carácter oscuro del caso que todavía no se ha aclarado. Plinio pretende que su investigación siga el proceso fotográfico en el que se fijan unos detalles que tras la pesquisa policial conducen a revelar el enigma de la trama. Por ende, si en *Le roman poicier ou la modernité* Jacques Dubois⁹ apunta a la fotografía en relación al mundo policial como una forma de presentar y prestar atención a los detalles o huellas, cabe considerar que en ambos campos el resultado final que se persigue es el de una imagen clara tras un buen revelado o, en términos policiales, el esclarecimiento y revelación de lo sucedido.

Primeros relatos policiales de Francisco García Pavón

Los dos primeros relatos policiales del autor manchego, *El Quaque* y *Los carros vacíos*,¹⁰ tienen lugar en Tomelloso durante los años veinte. García Pavón acude a hechos

reales para describir sus ficciones.¹¹ Estos sucesos habían acontecido en su pueblo varias décadas antes y llegaron a él por vía oral. De este modo, establece una relación entre el mundo real, Tomelloso de posguerra, y el representado, Tomelloso en los años veinte. Por ello, en el prólogo a las *Nuevas historias de Plinio* (1970), el autor sostiene que: “Muchas veces, las historias crecidas por la tradición oral son más bellas por los añadidos y omisiones con que las afectó el pueblo transmisor, que por su hechura original ... Yo, naturalmente, las escribí con mis apaños y fantasías particulares” (11-12). Estas frases apuntan hacia una interiorización de ambos mundos: el real ofrece al literato una historia qué contar y ésta, a su vez, enriquece el mundo real a través del representado.

La trama de *El Quaque* abarca unas cuantas horas de una noche lluviosa. García Pavón limita el tiempo de una manera muy considerable y todos los sucesos transcurren velozmente. El narrador empieza el relato de los hechos siguiendo un orden lineal, sin alterar el curso del tiempo de los eventos. Primeramente, se presenta la situación: unos hombres jugando a las cartas y apostando dinero en el Casino de Tomelloso durante una noche lluviosa. Por consiguiente, el espacio y el número de personajes se reducen. La focalización externa del narrador va desde lo general, donde varios grupos de hombres juegan a las cartas mientras los otros observan el juego, a lo particular: “La partida que más atraía la atención aquella noche era la del Quaque. Este, con otros tres, entre ellos el tío Folión, jugaban “al golfo” tres horas ya, de a peseta el juego” (11-12). La atención se centra ahora en una mesa y, concretamente, en el Quaque y en el tío Folión. El narrador continúa su proceso de individualización al presentar el perfil psicológico de sendos personajes. El Quaque ostenta una personalidad peligrosa: “hombre violento y endemoniado que ya en la escuela pegó un navajazo a un condiscípulo [. . .] era taciturno y dado a negras cavilaciones” (12-13). El narrador mezcla aquí dos perspectivas diferentes: por una parte, refiere el recuerdo del suceso una vez que relata la historia, ya de mayor; y por la otra, comenta aquella que él guarda del personaje al que conoció en su niñez: “todos los niños solíamos mirarle a la parte del bolsillo trasero del pantalón para ver aquel fenómeno de bulto que hacía el pistolón de Quaque” (12). Este recuerdo incita al narrador a contar gran parte de la infancia del personaje, como por ejemplo sus fechorías del colegio y cómo consiguió la pistola. De esta forma, el narrador da una mayor verosimilitud al integrarse en el relato. A esta definición del Quaque se contrapone la del tío Folión, como un hombre de bien. La buena suerte que acompaña en el juego a este personaje, junto con las ganancias y sus burlas al Quaque, son los motivos por los que éste decide recuperar lo perdido por medio de la violencia. El Quaque abandona el casino y espera afuera a Folión para recobrar todo el dinero que había jugado esa noche. La ambientación gótica que se traza, propia de la novela negra, marca el espacio de forma propicia para cometer el asalto a través del juego de luces y sombras, de la humedad y de

las tinieblas.¹² Tras el acto de violencia en el que se intuye la pelea de los dos personajes y el posterior asesinato del tío Folió, se manifiesta el doble móvil del crimen. Por un lado, la venganza del Quaque ante aquél que se mofó de él, y por el otro lado, el dinero, que juega un importante papel en los relatos policiales, como Ágatha Christie nos ha dejado entender a lo largo de su producción literaria.

El título de esta narración, “De cómo el Quaque mató al hermano Folió y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo”, descubre mucho de lo que sucede. Pese a esto, el autor proyecta una expectativa que mueve la curiosidad del lector, quien quiere saber qué se esconde detrás de ese “cómo.” Asimismo, la obra no ofrece únicamente el cómo sino el por qué del asesinato. El título juega con lo morboso del suceso y sirve de anzuelo al acto voyerístico del lector.

Plinio procede a la investigación del caso y, tras interrogar a varia gente del casino, logra descubrir que la única persona sin coartada es el Quaque, pues desaparece durante un cuarto de hora. La atención al reloj y al tiempo se pone en marcha en este momento ya que resulta fundamental para esclarecer lo sucedido. El hecho de que el asesinato se haya presentado anteriormente al lector, implica que todas las pistas apunten al Quaque como único sospechoso. Entonces, lo esencial de esta parte es saber qué procedimiento seguirá el investigador para probar la culpa del asesino. Manuel González se dirige al casino y una vez allí empieza a leer en la cara del sospechoso aquellos signos de nerviosismo que llevarán al protagonista a ratificar sus sospechas. Ya desde esta primera narración se presenta al investigador en el papel del detective, y no del cuerpo de policía, pues aparece solo ante el peligro. Para dar fin a su relato, el autor se vale de una de las técnicas que describe Marjorie Nicolson: la falsa solución, que explica al señalar: “It is a question for which the detective hero provided an answer after having the first brushed aside the false solution suggested by the circumstances themselves or by various foils in the role of false detectives” (227). Plinio decide engañar al sospechoso para hacerle dar un paso en falso que lo culpe sin lugar a dudas:

-Entonces es que no le he tocao na, na, na? –dijo en Quaque algo animado.
Plinio al oír esto, le echó la garra sobre el hombro brutalmente y le dijo:
-¡Date preso, Quaque!. (19)

Con esta última frase del relato, el suspense, que se había mantenido a lo largo de la obra en la espera del ardid de Plinio, llega a su término mediante la trampa de la falsa solución donde el Quaque corrobora las sospechas del investigador al reconocer la existencia de un percance entre él y la víctima. El éxito de Manuel González se expone justo al final de

la narración al mismo tiempo que, con el esclarecimiento del caso, se le proporciona al lector la sensación del reestablecimiento victorioso del bien sobre el mal.

Distinta trayectoria sigue la investigación en el caso de *Los carros vacíos* ya que los tres primeros asesinatos que aparecen en la historia se dan fuera de la narración. Dos de ellos se sitúan con un año de anterioridad y el tercero ocurre en el tiempo en el que se enmarca la historia: al empezar la cosecha de los melones, en agosto. El narrador alude a los dos asesinatos cometidos justamente un año antes, y que nunca fueron resueltos, cuando aparece la tercera víctima. Estas consideraciones temporales provocan el miedo de la gente y la exigencia de justicia, creando un gran ambiente de tensión social que afecta directamente al jefe de policía, cuya obligación es solucionar el caso lo más rápido posible. Si se atiende a las siete pausas de estructura básica del relato criminal que Ernest Mandel recoge en *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*: problema, solución inicial, complicación, periodo de confusión, la 'luz,' la solución y la explicación (16-17), se observa que en este caso falta la solución inicial, que unido al periodo de confusión y a la crisis social intensifica aún más la preocupación tanto del pueblo como del investigador.

Para descifrar los crímenes que se suceden, resulta primordial la buena lectura de las pistas que se presentan. Estos signos se ofrecen de manera poco clarificadora y la mala lectura que el investigador hace en un principio de ellos lo alejan del asesino, al mismo tiempo que sirven para complicar la trama de la historia y facilitar varios sospechosos a los que el lector va siguiendo la pista. Plinio se desplaza hasta el lugar del crimen para intentar reconstruir lo que allí ha sucedido, pero a pesar de ello, y aunque encuentra nuevas pistas, no puede determinar ni la identidad del asesino ni cómo han acontecido los eventos. No obstante, el asesinato de un cuarto personaje es el que guía al protagonista. El policía se percata de que los signos que presenta el último cuerpo son muy distintos a los de los anteriores. De esta contraposición se infiere tanto el carácter del segundo asesino: "El autor de este último crimen es un novato, es tan torpe que va a ponerse a tiro enseguida" (69); como del primero, que se rige por su audacia: "Es astuto, reconcentrado y muy cuidadoso, silencioso" (69). Cabe notar que el protagonista acude a la psicología de los asesinos mediante el método deductivo. La psicología y la novela policial se dan una vez más la mano pues ambas intentan entrar en una mente ajena. En el caso de la novela policial, se trata de la mente del criminal, de descifrar cómo funciona su pensamiento, y poder seguir de esta manera los pasos que él ha dado. En un estudio que se dedica en parte a establecer los puntos de interés entre la novela policial y la psicología, Marjorie Nicolson afirma que:

The science of detection is founded on the intellectual power that reconstructs the past on the basis of an ink spot. It presupposes the belief that the world is so organized that every clue has its cause, every signifier its signified. The fundamental ideological principle of the genre is the rationalist of the traceability of crime, and a similar faith relative to mental illness animates psychoanalytic therapy (242-3).

La recomposición del pasado implica, en muchas ocasiones, un acercamiento a la psicología del asesino. En este sentido, García Pavón halla en ambos campos una forma de aumentar el misterio de su obra, de proponer códigos que si en un principio se manifiestan de forma hermenéutica, paulatinamente se van haciendo más accesibles para el investigador.

Hasta este momento, el lector sabe, junto con los personajes, que se han cometido tres asesinatos sin que Manuel González haya podido descubrir a su autor. Para relajar la tensión social, el policía decide echar el guante al sospechoso que muestra el perfil psicológico más simple. La prueba que acusa a este criminal mantiene una relación directa con el reloj. Pese a que, en este caso, no se conoce la hora exacta del asesinato y el tiempo pierde su tradicional función, aquella que condena o solventa a los acusados basándose en la coartada temporal, García Pavón formula la acusación en base al reloj que le ha sido robado a la víctima. De manera ingeniosa, el reloj se manifiesta de nuevo como el factor que delata al criminal. El móvil de este asesino denominado novato es el de la envidia ante el astuto asesino que todavía no se ha podido identificar y, una vez más, el dinero. La declaración de este asesino, Chavico, resulta crucial para la detención del más astuto. Chavico aporta nuevas pistas al señalar la confianza que la gente deposita en un convecino, Serafín, el casillero. El investigador reorganiza toda la información que tiene y consigue poner en orden los signos que se han ido presentando a lo largo de la narración y que le guían ahora hacia una buena lectura. Ernest Mandel postula que la recomposición y reestructuración de estos signos en la investigación policial se presenta como un problema para resolver a modo de puzzle, donde todas las piezas tienen que encajar (14). Por ello, cuando Manuel González entra en la casa de Serafín y ve el orden y la austeridad en la que vive, encaja la última de sus piezas con el perfil psicológico que él se había formado del asesino. De nuevo aquí se presentan los gestos de nerviosismo que se habían visto en *El Quaque*. La cara pálida de Serafín, caracterizado anteriormente como un hombre de “gesto inexpresivo” (31) pues “carecía de la menor expresividad en los músculos faciales” (32), funciona como un signo más que revela la culpa del criminal.

CÉFIRO JOURNAL

Por último, tras haberse dado los pasos comentados por Mandel, el policía ofrece a su compañero don Lotario, y por consiguiente al lector, la explicación de cómo llegó a sus últimas deducciones para desvelar la identidad del criminal. El investigador sigue ahora el orden racional de los sucesos que se han presentado irracionalmente. El reestablecimiento del orden devuelve la tranquilidad al pueblo y al lector. Esta tranquilidad con la que el autor termina sus novelas viene determinada por lo que considera el sentido último de la novela policial al argumentar en el prólogo a las *Nuevas Historias de Plinio*: “Pienso a veces que la misión de las novelas policiacas es la de dar esperanza al pueblo bueno de que hay justicia en la tierra y de que se arreglan hasta los casos [. . .] que para siempre quedaron impunes” (12). En efecto, en las novelas policiacas de García Pavón, “el miedo al caos” (Nicolson 230) desaparece en aras del nuevo orden, la paz y la tranquilidad anheladas.

Francisco García Pavón presenta en la España de posguerra unos relatos policíacos ricos tanto en contenido, como en estilo. Con él, la novela policíaca española logra salir del hoyo donde se la había encajonado para resurgir no sólo a base de aspectos importados del extranjero, sino bajo una esencia española que la une tanto a la materia policial que se produjo en España durante el siglo XIX, como a la reivindicación de la tierra española a lo largo de toda la historia literaria. El autor manchego crea una literatura por donde evadirse de la realidad cotidiana, al mismo tiempo que propone que en la España de posguerra también hay asesinatos, robos y secuestros. Con sus obras el lector se zambulle en la trama policial de una España plasmada en cuadros costumbristas. De esta manera, nos aleja de la realidad cotidiana sin hacerlo de España y se compromete políticamente al presentar en sus narraciones todos los supuestos crímenes que no sucedían en este país durante el régimen franquista.

Notas

- 1 El primer premio se le concedió a Carmen Laforet por su novela *Nada*.
- 2 Este relato se encuentra en *El caso mudo y otras historias de Plinio*. Ver Bibliografía.
- 3 Francisco García Pavón logra con esta novela el premio Planeta de 1969, tras haber quedado repetidas veces como finalista de otros premios al presentarse con otras narraciones policíacas.
- 4 Palabras del autor en la entrevista que Albert Bensoussan le hace en 1971.
- 5 Tabaco negro español muy común en la época.
- 6 En varias ocasiones Francisco García Pavón ha alabado y reconocido como maestros a Miguel de Cervantes, José Martínez Ruiz, Azorín, Francisco Quevedo, Antonio Machado o Miguel de Unamuno. José Colmeiro señala algunas de las relaciones intertextuales que se infieren de la obra policíaca de García Pavón.

7 Josefina Ludmer comenta a propósito de la cámara fotográfica su ligazón con la novela policíaca (786). La fecha de su invención, 1840, es próxima a las primeras manifestaciones de este género. En consecuencia, este tipo de literatura implementa rápidamente este aparato en la investigación policial con la necesidad de plasmar las escenas de los crímenes. Este aparato opera de muy diversos modos en las indagaciones policiales. Primeramente, a través de la fijación de la imagen se consigue una forma de representación objetiva. En segunda instancia, se logra focalizar aquellos detalles que servirán como pista durante el relato.

8 Este relato se integra dentro de *Las Nuevas Historias de Plinio*. Ver Bibliografía.

9 Jacques Dubois señala la búsqueda del detalle como un punto de interés entre la fotografía y el género policial por lo que sostiene que: "El relato policial es voyeurista y fetichista: lo focalización de la ficción sobre la vida íntima, y hasta secreta, de los personajes es consustancial al enigma [...] La fotografía es la huella, traza; la novela de detectives practica la huella: los dos modos de expresión se refieren a un mismo principio en el indicio de la representación" (29).

10 Este relato se integra dentro de *Nuevas Historias de Plinio*. Ver Bibliografía.

11 En este sentido, el autor sigue los pasos de escritores como Pedro Antonio de Alarcón o Benito Pérez Galdós que se valieron de casos reales para enmarcar su narración.

12 Esta descripción recuerda a las de autores como Pedro Antonio de Alarcón, El Duque de Rivas o José Zorrilla presentaban en los comienzos del género policíaco.

Obras citadas

Alarcón, Pedro Antonio. *Últimos escritos*. Madrid: s/e, 1891.

Álvarez Blanquez, Xosé María. *En el pueblo hay caras nuevas*. Barcelona: Destino, 1945.

Antoñana, Pablo. *El sumario*. Iruña: Pamiela, 1985.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bensoussan, Albert. "Recontre avec Francisco García Pavón." *Les Langues Modernes* (1971): 377-8.

Colmeiro, José. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.

García Pavón, Francisco. "Breve viaje a mi obra narrativa." *Prosa novelesca actual*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2 (1968): 107-16.

—. *Las hermanas coloradas*. Barcelona: Destino, 1970.

—. *Nuevas historias de Plinio*. Barcelona: Destino, 1970.

—. *Una semana de lluvia*. Barcelona: Destino, 1971.

—. *El caso mudo y otras historias de Plinio*. Madrid: Alce, 1980.

Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth*. London: Associated UP, 1987.

Lacruz, Mario. *El inocente*. Madrid: Anaya, 1984.

Landeira, Ricardo. *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.

Ludmer, Josefina. "Mujeres que matan." *Revista Iberoamericana* 62.176-7 (1996): 781-97.

Mandel, Ernest. *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

CÉFIRO JOURNAL

- Nicolson, Marjorie. "The Professor and the Detective." *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Heaven: Yale UP, 1981. 223-4.
- Núñez Alonso, Alejandro. *Tu presencia en el tiempo*. Madrid: Editorial Bullón, 1963.
- O'Connor, Patricia W. "Francisco Garcia Pavon's Sexual Politics in the Plinio Novels." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 1 (1973): 65-81.
- Pardo Bazán Emilia. *La gota de sangre*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- Pérez Galdós, Benito. *El crimen de la calle Fuencarral*. Cronicón de 1888-1889. Madrid: Prensa Moderna, 1928.
- Pinilla, Ramiro. *En el tiempo de los tallos verdes*. Barcelona: Destino, 1969.
- Rivas Cherif, Cipriano, ed. Duque de Rivas. *Romances I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Simmel, Georg. "Las grandes urbes y la vida del espíritu." En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 247-61.
- Tönnies, Ferdinand. *Community and Civil Society*. New York: Cambridge, 2001.
- Vázquez de Parga, Salvador. *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993.
- Zorrilla, José. *Obras completas de don José Zorrilla corregidas y anotadas por su autor. Edición monumental y única auténtica. I. Leyendas tradicionales*. Barcelona: Sociedad de Crédito Intelectual, 1884.



El padre simbólico y el padre obsceno en *El lugar sin límites* de José Donoso

Euisuk Kim, Ph. D.

University of West Georgia

El lugar sin límites (1966) de José Donoso es una novela mítica ya que todo lo que ocurre en la Estación el Olivo, un pueblo fundado por don Alejo, se refiere a algo más que a un relato novelístico para desarrollarse mediante la función de un mito clásico. Los artículos como “Mito y realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso” (1975) de Victorio Agüera y “La metáfora de don Alejo/ Dios en *El lugar sin límites*” (1981) de Vicente Urbistondo analizan la novela desde el punto de vista de la Biblia comparando a don Alejo con Dios y a la muerte del personaje con la caída de los seres humanos desde el paraíso terrenal. Ambos trabajos concluyen que el final de la novela simboliza la desaparición de Dios en el mundo moderno. Es cierto que don Alejo es un ser comparable con Dios ya que desde que él crea el Olivo, es dueño absoluto de las tierras y de sus habitantes. Para que la gente continúe teniendo fe en él, promete instalar luz eléctrica y construir la carretera del pueblo.

En esta relación de la dependencia total de los habitantes, se destaca la conexión de don Alejo con la Manuela, un travesti, dueño del prostíbulo del pueblo con su hija la Japonesita. La Manuela había venido al Olivo para festejar a don Alejo en su celebración

de diputado. Aquella noche ella confesó “nunca haber amado tanto a un hombre como en ese momento estaba amando al diputado don Alejandro Cruz. Tan caballero él” (74). Desde entonces don Alejo se convierte en su protector pero no hay relación sexual entre ellos. La presencia de la Manuela en el burdel es particular ya que sólo baila *la Española* para divertir a los clientes. Por eso, comparada con otras prostitutas, la Manuela simboliza un placer imposible para los hombres no solamente por estar protegida por don Alejo sino también por el machismo. Los hombres que visitan el burdel humillan y tratan mal a la Manuela, pero no se atreven a tener relaciones sexuales con él. Sin embargo Pancho Vega, un camionero cruel y violento, revela indirectamente sus deseos en forma de broma.

Mientras que don Alejo protege a la Manuela y la relación de ambos es amistosa, entre el patrón y Pancho Vega existe un orden jerárquico. Pancho creció en el fundo de don Alejo quien le mandó a la escuela junto con su hija Moniquita, la cual posteriormente muere de tifus. También, debido a que el padre de Pancho era uno de los inquilinos, don Alejo le prestó dinero a Pancho para que comprara un camión. Al igual que los habitantes del Olivo, el camionero se ve obligado a someterse bajo la paternidad del patrón, pero un episodio del pasado marca una diferencia radical de Pancho con otros, pues fue expulsado por don Alejo, el padre metafórico por desobedecer sus órdenes. La Manuela recuerda: “Pancho Vega anduvo por el pueblo para la vendimia y se presentó en su casa [el burdel] con una pandilla de amigos prepotentes y llenos de vino—capaz que hasta hubiera corrido sangre si en eso no llega don Alejandro Cruz que los obligó a portarse en forma comedida y como se aburrieron, se fueron” (12).

Humillado y degradado, Pancho jura venganza con la Manuela y la Japonesita pero no se le ocurre hacer lo mismo con don Alejo. La novela ocurre después de ese episodio narrado por la Manuela: Pancho, el hijo expulsado fuera del pueblo por haber codiciado a la hembra de su padre, regresa para retar al poder de don Alejo y esto causa consecutivamente la muerte de ese padre. Dado que *El lugar sin límites* es un parricidio y es la narración de la usurpación del poder del padre por el hijo, mi propuesta es, a diferencia de los artículos señalados, examinar la novela como una versión novelesca del mito del padre primordial presentado por Sigmundo Freud en *Tótem y Tabú*.

En el mito del padre primordial había un padre que poseyó por un tiempo a todas las hembras. El expulsó a sus hijos fuera del pueblo de manera que no pudieran competir con el padre en el goce sexual, conforme iban creciendo. Entonces, los hijos expulsados se pusieron celosos y enojados contra el padre. Así un día se reunieron, lo mataron y devoraron su cadáver creyendo conseguir los mismos poderes de su padre difunto. No obstante, después de asesinar al padre, los hijos vieron que la necesidad sexual no los unía sino que, al contrario, los dividía y causaba más discordias entre ellos. De modo que,

los hijos decidieron instituir la prohibición del incesto renunciando a la posesión de las mujeres deseadas, móvil principal del parricidio. De esta forma, el padre muerto se vuelve más poderoso que cuando estaba vivo.

En *Tótem y Tabú* Freud explica que el sacrificio de un animal totémico y la comunión mediante el consumo de su carne entre los miembros de la tribu provinieron de este mito del parricidio. Después de sustituir al padre por el animal totémico, se sacrifica el animal para celebrar el triunfo sobre el poder del padre. Sin embargo, lo que se destaca en esta ceremonia es la reacción contradictoria de los participantes del ritual, porque, al matar el animal, los miembros de la tribu festejan el sacrificio del tótem, pero luego se entristecen y lloran como si lamentaran la muerte de su propio padre. Es importante señalar aquí que las interpretaciones del padre se difieren entre el “antes” y “después” de su muerte: antes de matar al padre, para los hijos él es un ser que inspira miedo y complejo de inferioridad, pero, después de su muerte, se convierte en un ser humano en la memoria de los hijos. Es decir, después de morir, el padre tiránico se transforma en un padre simbólico que no solamente se reconcilia con sus hijos ofreciendo una imagen bondadosa, sino que también prohíbe el incesto para establecer el orden entre ellos. Así, de acuerdo con el mito del padre primordial, el parricidio se inserta en el universo simbólico cuando el padre muerto comienza a dominar como agente del orden simbólico por medio de su ausencia.

Para Jacques Lacan, el padre simbólico es una posición, una función y un sinónimo análogo al “Nombre del Padre”. Sostiene que “it is in the name of the father that we must recognize the support of the symbolic function which, from the dawn of history, has identified his person with the figure of the law” (*Écrits* 77). El mito del padre primordial se distingue del mito de Edipo. Esto se basa en la premisa de que el padre, como agente de la prohibición, es el que niega al hijo el acceso al goce, es decir, el incesto, la relación sexual con la madre. La consecuencia subyacente es que el parricidio removería este obstáculo y, de tal modo, le permitiría gozar del objeto prohibido al hijo. En otras palabras, el mito de Edipo todavía garantiza el goce si pudiéramos eliminar el obstáculo puesto que el padre edípico resulta ser impotente e inexistente tras su muerte. En cambio, en el mito del padre primordial, aun después del parricidio, es imposible alcanzar el goce porque el padre muerto resulta ser más fuerte que el vivo. Así, Freud explica la prohibición del incesto a través de la transformación de un padre primordial que poseía a todas las mujeres, el padre obsceno, en un padre simbólico muerto, un padre edípico. En consecuencia, para Freud, el parricidio del padre primordial es un acontecimiento que realmente tuvo que suceder, una necesidad absoluta, para que pasáramos del estado animal a la cultura.

CÉFIRO JOURNAL

Sin embargo, ligado a esta transformación de los padres, en *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* Slavoj Žižek aduce que la crisis de la cultura moderna no proviene de la influencia excesiva del Nombre del Padre, sino al contrario, de la presentación inversa de los padres: el padre primordial es un fenómeno posterior, el resultado de la disolución de la autoridad simbólica tradicional. El asesinato del padre queda integrado en el universo simbólico en cuanto el padre muerto comienza a reinar como la agencia simbólica del Nombre del Padre. Pero esta transformación siempre deja un resto que vuelve en la forma de la figura obscena y vengadora del padre primordial, el Padre del Goce. Tomando las oposiciones políticas entre el amo tradicional y el líder totalitario como ejemplos de esa inversión, Žižek señala lo siguiente:

En todas las revoluciones emblemáticas, desde la francesa hasta la rusa, el derrocamiento del antiguo régimen impotente del amo simbólico (el rey francés, el zar) terminó en el gobierno de una figura mucho más represiva de padre-Líder "anal" (Napoleón-Stalin). El orden de la sucesión descrito por Freud en *Tótem y Tabú* (el asesinato Padre-Goce primordial vuelve bajo la forma de la autoridad simbólica del Nombre) está, pues, invertida: el depuesto amo simbólico vuelve como el Líder obsceno-real. (*Las metástasis del goce* 305)

Por medio de la muerte, el padre simbólico no nos permite realizar la fantasía en la vida real y obliga a mantener la distancia entre el espacio mental y el espacio social. Pero, en la interpretación de Žižek, el padre primordial emerge cuando el padre simbólico fracasa; en este punto de fracaso, el padre simbólico se apoya en un goce ilegal. Por eso, no hay que considerar al padre primordial y al padre simbólico como dos seres separados, sino como las dos caras de una moneda, puesto que las normas públicas del Nombre de Padre no bastan y deben por tanto ser complementadas por un código clandestino y obscuro del padre primordial.

En *El lugar sin límites*, aunque don Alejo se asemeja al padre primordial en cuanto a la posesión de las prostitutas y su relación con Pancho, el patrón es, más bien, el padre simbólico puesto que su existencia se liga directamente a la del Olivo en tanto que Octavio encarna la reaparición del padre primordial, un agente de la ley no alcanzado por la autoridad de don Alejo puesto que anima a Pancho a romper las normas establecidas por el patrón y a matar a la Manuela.

Ahora bien, la decadencia de los poderes de don Alejo empieza cuando él falla al no cumplir sus promesas de construir la carretera e instalar la luz eléctrica en el pueblo. Él mismo dice que va a morir porque todos sus proyectos fracasaron. La Japonesa Grande

murió de pena al saber que la carretera nunca sería construida y la Japonesita se desespera cuando don Alejo dice que no sería instalada la luz. A pesar de que la decadencia del pueblo ha empezado con el fracaso del patrón, desde la perspectiva del mito del padre primordial, la decrepitud decisiva de don Alejo ocurre cuando Octavio le presta dinero a Pancho para que éste termine la dependencia del patrón:

-Esto es lo que vale, compadre, no sea leso: la plata. ¿Usted cree que si uno tuviera no sería igual a él? ¿O cree que don Alejo es de una marca especial? No, nada de cuestiones aquí. Usted le tiene miedo al viejo porque le debe plata nomás. [...] ¿Por qué va a estar haciéndole caso de no ir donde la Japonesita si a usted se le antoja y paga su consumo? (87)

El acto de liquidar la deuda se refiere al acto del parricidio. Al cancelar la deuda Pancho presencia la muerte de su padre: “Se dejó caer [don Alejo] en un sillón de mimbre y los dos hombres quedaron parados ante él. Pequeño se veía ahora y enfermo” (92). No obstante, en el momento en que Pancho le paga dinero, don Alejo no se sorprende como si hubiera sabido que su hijo metafórico lo iba a visitar para matarlo. El secreto fundamental del parricidio es que el padre sabe de antemano que el hijo ha venido a matarlo y acepta su muerte obedientemente.

Es la muerte del padre simbólico del Olivo, la de un hombre que gobernaba un pueblo con su nombre, a pesar de que para Pancho don Alejo era siempre el padre primordial que no dejaba que su hijo compartiera el goce sexual. Por eso, tan pronto como paga el dinero, Pancho va al burdel de Manuela para celebrar sus triunfos junto con Octavio. Al igual que los hijos del mito comieron la carne de su padre para confirmar la adquisición del mismo poder, Pancho necesita una prueba de su independencia y obliga a Manuela a bailar *la Española*. Allí presenciamos que Octavio va sustituyendo el papel de don Alejo pues se convierte en un obstáculo a los deseos de Pancho: Manuela besa a Pancho y en ese momento Octavio interviene advirtiéndolo a su cuñado que está transgrediendo los códigos del machismo.

-Ya pues compadre, no sea maricón usted también...
Pancho también soltó a la Manuela.
-Si no hice nada...
-No me vengas con cuestiones, yo vi...
Pancho tuvo miedo.

CÉFIRO JOURNAL

-Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver Manuela, ¿me besaste? (124)

Octavio y Pancho deciden castigar a la Manuela. Pancho se enoja porque su cuñado descubre el deseo más escondido. Para probar su virilidad se ve obligado a hacer lo que le manda Octavio, quien representa otro orden que surge tras la caída del padre simbólico. Mientras que el patrón podía ejercer su poder, la Manuela era una persona inalcanzable para Pancho por lo cual el travestí era un objeto elevado en su imaginación. Sin embargo, en la medida en que la Manuela deja de ocupar el lugar de la idealización después de la muerte de don Alejo, se convierte en un ser repulsivo, “una cosa.”

El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa. (121)

Así, Pancho la persigue para golpearla porque se da cuenta que el encanto de la Manuela era apenas un efecto de su imaginación y que ella no es la Manuela, sino Manuel González Astica. Ante el maltrato físico que Pancho y Octavio le infligen, la Manuela corre al fundo del Olivo buscando ayuda a don Alejo: “No se haga el sordo, don Alejo, ahora que me quieren matar y que voy corriendo a buscar lo que usted me prometió [...] al fin y al cabo usted es el señor y lo puede todo” (125). Mientras tanto, los ladridos que se oyen representan al padre que no está muerto, es decir, es la sombra de don Alejo persiguiendo a Pancho. Esta presencia le despierta a Pancho una vez más la compulsión de traicionar al padre, pues sin matar a la Manuela no podrá ser independiente de don Alejo y permanecería subordinado bajo el Nombre del Padre. En este sentido se puede interpretar el acto de Pancho como una presentación del sujeto moderno. En la tragedia antigua el héroe tiene que asumir la maldición familiar que viene traspasada de una generación a la siguiente como su propio destino. Los individuos preservan su dignidad aceptando sin reservas el lugar que les asignaron sin ninguna culpa o conocimiento de su parte. En cambio, Pancho niega las coacciones del destino. En vez de aceptar el destino de su padre quien era el inquilino de don Alejo, Pancho renuncia el mandato del padre simbólico siguiendo el mandato de Octavio, el padre primordial.

-Mijita linda...

-Ahora sí que va a llegarte.

-No...no...

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... [. . .] la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable. (126)

A partir de la adaptación del mito freudiano, *El lugar sin límites* se distingue de otras novelas modernas que afirman el potencial subversivo que se escapa de la autoridad del padre muerto. En cambio, la novela de Donoso presenta a un padre aún vivo porque su poder es desplazado a otro ser que le obliga a ver a Pancho su horrorosa identidad, “un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes”. Como Freud afirma, a continuación del parricidio el padre muerto retorna más fuerte que cuando estaba vivo, pero este retorno no es de un padre reconciliador sino del reprimido padre primordial, el padre de goce. Esta decadencia de la metáfora paterna tradicional y la emergencia consecuente del padre primordial hace imposible la relación sexual de su hijo y causa un atolladero asesinato en *El lugar sin límites*.

Este infierno del epígrafe que, según Mefistófeles, “no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar” es donde “tenemos que permanecer” ya que como en el caso de Pancho no hay ningún escape a otro lugar, es un lugar de desesperanza.

Obras Citadas

Aguera, Victorio G. “Mito y realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso.” *Explicación de textos literarios* (1975): 69-74.

Donoso, José. *El lugar sin límites*. Chile: Alfaguara, 1995.

Freud, Sigmundo. *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. London: Tavistock Publication, 1980.

Urbistondo, Vicente. “La metáfora don Alejo/ Dios en *El lugar sin límites*.” *Texto crítico* (1981): 280-291.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry*. Cambridge: The MIT P, 1997.

—. *For they know not what they do (Enjoyment as a political factor)*. New York: Verso, 1994.

—. *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la casualidad*. Buenos Aires: Paidós, 1993

—. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.



engua y raza como pilares de la identidad en Sarmiento

Vanessa Miserés

Vanderbilt University

Para comenzar, es preciso señalar que el concepto de raza y el de lengua han tenido vital importancia en primer lugar, en la constitución del Imperio español y más tarde en la declaración de la independencia de Latinoamérica. Respecto de este¹ momento, tras el desmembramiento político de España, se inicia el proceso de fundación de los estados latinoamericanos, el cual coincide con el de la búsqueda de una autonomía literaria en el continente, literatura desde la que se intenta sentar las bases culturales de las naciones “en torno de una compleja tropología de contaminación y pureza” (Ramos, *Paradojas* 23). En este momento el miedo al contacto racial se enuncia también en términos lingüísticos, la diferencia se plantea tanto respecto de la idea de raza como de la de lengua como patológica, como socavante de los fundamentos sobre los cuales debía constituirse la nación: pureza en ambos aspectos, constituidos como pilares de la construcción de las nuevas naciones latinoamericanas.

El trabajo de Sarmiento *Conflicto y armonías de las razas en América* se establece dentro de estas coordenadas del pensamiento latinoamericano y surge a finales

de su trayectoria como escritor e intelectual. Luego de numerosas discusiones en torno al problema de la identidad de América, de las cuales haré referencia a aquellas ubicadas en el período del exilio del autor en Chile y que toman como parámetro la discusión sobre el español del continente, reafirmando las ideas de unidad de raza y de lengua en el centro de la constitución de la identidad y de la discusión intelectual.

Conflicto y armonías de las razas en América enuncia el conflicto racial como el causante de que América, y Argentina principalmente, no consigan dilucidar su ser nacional, su identidad. La misma idea de conflicto y armonía se puede trasladar a la discusión en torno a la lengua, que tiene lugar durante un período anterior en el que Sarmiento le dedica parte de su atención como intelectual. Esto acontece principalmente a partir de la disputa que mantiene con Andrés Bello en la década del cuarenta del siglo XIX, la cual desencadena en las polémicas literarias tales como “La cuestión literaria” y “Ejercicios populares de la lengua castellana” entre otras que se publicaron en los diarios chilenos. En este punto, la cuestión de la lengua se presenta como reflejo de esa heterogeneidad y mezcla racial que se constituía como elemento social peligroso.

La idea que cobra desarrollo entonces es la de que el mestizaje no se produjo sólo en términos de sangre y raza, sino que se dio también en el ámbito ideológico y cultural, factores contenidos en la lengua.

La reflexión en torno a esta última también puede leerse como la búsqueda de una categoría a partir de la cual establecer un orden, un sistema para Latinoamérica -la gramática. Las discusiones que se presentan sobre la cuestión del debate acerca de si es o no el pueblo el que determina la lengua de una región o de la pertinencia de la creación de tal normativa lingüística: La gramática se le presenta a la lengua como las teorías positivistas lo hacen para con la raza: como intentos de clasificar, normativizar, para luego corregir.

La lengua entre conflicto y armonías

Como en parte ya enunciaba, las ideas de Sarmiento en torno al problema de la lengua y el uso del español en América, son manifestadas a partir de su estadía en Chile y de su diálogo en tensión con Andrés Bello, quien en 1847 publica la primer *Gramática de la Lengua Castellana para uso de los americanos*. Con esta publicación Bello sentaba la discusión sobre la escisión que existe entre una lengua y su uso, a partir de lo cual percibió que la cultura intelectual de ese momento y las circunstancias sociales reclamaban una obra que se constituya como resistencia ante la amenazante pérdida de unidad lingüística en el continente, que acabaría con la desestabilización de las

instituciones públicas. La gramática se enuncia como elemento normativo, destinado a preservar “la lengua de nuestros padres”, en un “vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes” (Bello 26). Sarmiento se coloca frente a esta cuestión –principalmente en oposición al discípulo de Bello, el educador José María Núñez y la publicación de los *Ejercicios populares de la lengua castellana* en el año 1842- y enuncia, contrariamente, que es absurda la imposición de una gramática fija, reglada, cuando es el pueblo y en el uso, donde de la lengua se crea, donde se constituye lo propio de ésta y se separa al pueblo americano del español. Sarmiento toma una postura a favor de una expresión romántica del pensamiento y en contra de la gramática.

Sin embargo, para Bello la gramática se enuncia como la vía normativa capaz de organizar bajo la idea “virtual” de totalidad, la heterogénea expresión lingüística de los americanos. Era además, dentro del proyecto de organización y consolidación de los estados nacionales, una forma de inscribir a éstos dentro de la idea de modernidad, concebida para el intelectual bajo los parámetros del orden, el progreso y la homogeneidad.

En Bello el discurso gramatical se erige en respuesta a un terror específico: la monstruosidad, para el intelectual ilustrado, de la dispersión y fragmentación acarreadas por el uso popular de la lengua [. . .] La metáfora de la lengua como “cuerpo viviente”, de la estructura como subordinación de los “órganos” particulares en función de la “uniformidad” del todo, es uno de los principios organizadores de la reflexión lingüística en Bello. La metáfora del cuerpo, a su vez desencadena cierta analogía higiénica o terapéutica, que establece una equivalencia entre la normatividad lingüística provista por el discurso gramatical y la salud de ese cuerpo que confronta la amenaza de una enfermedad o corrupción. (*Paradojas* 11-12)

Este enunciado de Julio Ramos establece además los ejes principales bajo los cuales los intelectuales del siglo diecinueve articularon su pensamiento respecto de la idea de raza, lengua e identidad. La metáfora corporal se erigió como la justificación del rol del intelectual como “médico” que debe curar al “pueblo enfermo”, enfermedad manifiesta entonces en su modo de hablar, de pensar y en sus hábitos de vida, lo cual analizaré en el apartado referido a *Conflicto y armonías*.

Ahora bien, desde su posición Sarmiento establece que:

La gramática no se ha hecho para el pueblo; los preceptos del maestro entran por un oído del niño y salen por otro, se le enseñará a conocer como se dice, pero ya se guardará muy bien de decir como le enseñan; el hábito y el ejemplo podrán siempre más [. . .] La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones [. . .] *El torrente los empuja* y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero ¿que se ha de hacer? Todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohínos, la agregan y que no hay remedio, y *¡el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo!* (*Polémicas* 64; el subrayado es mío)

Como he señalado, Sarmiento se ubica contra la idea de la funcionalidad de la gramática para la articulación de la lengua de un pueblo, ya que éste posee una fuerza del orden de lo “natural” que se impone casi “bárbaramente” sobre toda limitación de la “ley” y es eso lo que triunfa sobre la regla, sobre lo institucionalizado. Es decir, ya se enuncian aquí las mismas ideas de barbarie, corrupción y adulteración que luego utilizará para referirse a las razas en América. Sin embargo, estas características que según el autor posee el pueblo americano, son utilizadas aquí bajo un ejercicio retórico—característico de la escritura sarmientina— que sólo intenta postularse en contra del discurso legitimado institucionalmente de Andrés Bello.

Sarmiento en este punto trataba de legitimar el discurso propio a través de una construcción literaria que rescate las raíces populares de una lengua, en la cual encuentra la única base sobre la cual es posible sentar la “originalidad” o la diferencia del español de América respecto del de España, por lo tanto de la identidad americana respecto de la identidad de los conquistadores. Por esto mismo afirma:

Las lenguas siguen la marcha de los progresos y de las ideas; pensar fijarlas en un punto dado, a fuerza de escribir castizo, es intentar imposibles; imposible es hablar en el día el lenguaje de Cervantes, y todo el trabajo que en tan laboriosa tarea se invierta, sólo servirá para que el pesado y monótono estilo anticuado no deje arrebatar de un arranque sólo de calor y patriotismo ... Nosotros creemos en el *progreso*, es decir, creemos que el hombre, la sociedad, los idiomas, la naturaleza misma marchan a la perfectibilidad, que por tanto es absurdo volver los ojos atrás,

CÉFIRO JOURNAL

y buscar en un siglo pasado los modelos de lenguaje, como si cupiese en lo posible que el idioma hubiese llegado a su perfección en una época a todas luces inculta, cual es la que citan nuestros antagonistas; como si los idiomas, expresión de las ideas, no marchasen con ellas; como si en una época de regeneración social, el idioma legado por lo pasado había de escapar a la innovación y a la revolución. (*Polémicas* 119)

De esta manera se afirma que la lengua es expresión del pueblo, por lo tanto irá variando de acuerdo a los cambios que éste presente en un movimiento que se piensa todavía hacia el progreso —ya veremos luego cómo señala el estancamiento casi insalvable en su obra posterior. La lengua del imperio español bajo esta perspectiva se considera entonces reflejo del atraso y del estancamiento —parámetros bajo los cuales también define a la raza continuando con esta misma idea de que la lengua es expresión de las ideas y la falta de ideas está a su vez vinculada a la determinación racial— de los cuales América debe escapar a partir de su propia expresión de esa lengua. La literatura es llamada también a la misma “misión”:

[. . .] no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, que concede todo a la *expresión* y nada a la *idea*, sino una literatura hija de la experiencia y la historia . . . literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que constituimos; toda de *verdad*, como es de *verdad* nuestra sociedad; sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza misma; joven, en fin, como el estado que constituimos. (*Polémicas* 115-16)

Sin embargo, en otro giro retórico de su discurso, argumenta que hay naciones a las que “nos vemos forzados a imitar” por el hecho de que, como Francia por ejemplo, han enriquecido sus lenguas con incorporaciones de otras mientras que “nosotros hemos permanecido estacionarios en nuestra lengua” (*Polémicas* 116). De este modo Sarmiento se inscribe en lo que Sarlo denomina “paradoja romántica”, y que “marca el comienzo de la llamada ‘literatura nacional’: ella debía expresar el suelo, la naturaleza, las costumbres y, al mismo tiempo, liberarse del español por el camino de las lenguas y las literaturas del resto de Europa” (269).² La idea de imitación de las naciones a las que se considera “superiores” frente a otras —España principalmente— recorre todo el pensamiento de Sarmiento ya desde su intento de analizar la realidad americana bajo parámetros de teorías europeas, ya desde sus citas (apócrifas a veces) a intelectuales legitimizadores de

su escritura -europeos también-, o desde su idea de fomentar la inmigración del sector anglosajón hacia nuestro territorio para la “mejora” de la nación.

Pasemos ahora al análisis de la obra posterior a estas polémicas en donde la idea de raza se articula bajo una perspectiva sarmientina similar, pero que señala algunos fracasos de sus postulados primeros, para luego intentar establecer algunas vinculaciones en torno al pensamiento de las categorías de raza y lengua como pilares para la identidad nacional.

Conflicto y armonía de las razas en América

En este texto de 1882, cuatro décadas después de las polémicas desde el exilio, Sarmiento continúa con el desarrollo de algunas ideas ya esbozadas en *Facundo* pero ahora desde una etapa más definitiva de su pensamiento. De una época influenciada por el Romanticismo pasamos a una articulada por las ideas de Spencer y del evolucionismo darwiniano: la influencia de la tierra y de la geografía es desplazada por la raza como eje de explicación de la experiencia de nación (Sorensen 112). En *Facundo*, su objetivo era definir las fuerzas existentes en el terreno americano —centrándose principalmente en el caso de la República Argentina—, la imposición del campo sobre la ciudad, de la barbarie sobre la civilización, dando así explicaciones del retraso en el que América estaba sumergida y de su imposible —aunque necesario— progreso. De nuevo estamos ante la idea de que los teóricos de la independencia representaban en esta etapa aquella parte de la “civilización” que habría de gobernar al pueblo.

Aquí, sin embargo, Sarmiento centra su estudio en el fracaso de América— señalando el estado de anarquía y constantes guerras en el que ésta se encontraba—y reconoce sus causas enumerando al menos dos factores principales: la herencia española nuevamente y la miscegenación con indígenas. Para comprobar esto, compara los resultados de la colonización española con los de la anglosajona: la diferencia entre ambos —que ya la percibía con relación a la lengua— se encontraría en los desiguales estadios de desarrollo económico en el que se ubicarían ambos países colonizadores. En *Conflicto y armonías*, la oposición binaria enunciada en el *Facundo* como civilización/barbarie es adaptada bajo la forma Norte y Sur, señalando la carencia de la herencia racial en Sudamérica que impedía el establecimiento de una base cultural y étnica firme sobre la cual construir una conciencia nacional.

Para Sarmiento, la causa de que en nuestro territorio no se haya desarrollado un modelo como el estadounidense debería buscarse en la naturaleza del pueblo. Así es como las preguntas ¿qué es América? y ¿qué significa ser americano? se constituyen—

CÉFIRO JOURNAL

inclusive ya en el *Facundo*—como la base articuladora de su pensamiento que lo llevan en el texto a intentar una etnología americana—y tal es uno de los subtítulos del capítulo I—donde Sarmiento esboza una clasificación etnológica de las razas originarias e implantadas en América. Así señala la india, la negra y la mestiza, dejando para otro apartado la referencia a la raza blanca, en un signo de determinación del lugar desde el cual el intelectual se posiciona ante la realidad de su propio territorio, señalando la distancia de su lugar respecto del resto.

La mezcla, que en la etapa anteriormente abordada se enunciaba como lo “propio” de América con relación a la lengua, es aquí considerada negativa. Ésta ya no otorga ninguna originalidad sino que por el contrario es signo de lo negativo, de la síntesis de lo peor de cada raza dentro del individuo mestizo. Esto demuestra nuevamente la necesidad de leer el discurso sarmientino a la luz de los acontecimientos de su época. Si en sus polémicas acerca de la lengua su intención era posicionarse ante el circuito intelectual imperante, ahora escribe en un momento en el que las bases de la literatura nacional intentan consolidarse en un territorio que ya ha comenzado a percibir los efectos de la inmigración. En este momento el “Otro,” personificado por la mezcla racial entre el indio y el español, sería la imagen contra la cual construir el perfil nacional, a través de la que se produciría lo que Ingenieros afirma como “la regeneración de la raza argentina, por la sustitución progresiva de nuevos elementos al mestizaje hispano-indígena” (38). Y así como la lengua “mejoraría” con la introducción de elementos lingüísticos de otras lenguas, la “raza argentina” evolucionaría con la incorporación de la sangre caucásica en la población.

La mezcla de razas presentes en la región también es enunciada aquí como marca de la imposibilidad de nombrarse a sí mismo bajo una identidad determinada. Es por eso que argumenta de manera retórica:

Es acaso esta la vez primera que vamos a preguntarnos quiénes éramos cuando *nos llamaron* americanos, y quiénes somos cuando argentinos *nos llamamos*.

¿Somos europeos? ¡Tantas caras cobrizas nos desmienten!

¿Somos indígenas? Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta.

¿Mixtos? Nadie quiere serlo, y hay millares que ni americanos ni argentinos querrían ser llamados.

¿Somos Nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? (*Conflictos* 23; el subrayado es mío)

El *nosce te ipsum* por el que Sarmiento reclama se encuentra complejizado a partir de la cuestión lingüística, nuevamente. El ser americano debe definirse dentro de las coordenadas que establecen el “ser llamado” por otro y el “llamarse” a sí mismo, lo cual enfrenta dos percepciones diferentes que construirán dos imágenes de la población, diferentes también. Si a esto le sumamos que la enunciación del propio ser americano debe ser realizada a partir de la lengua impuesta por el colonizador a los sectores nativos, la idea se encuentra más complejizada aun. La “libertad espiritual” clamada por las letras americanas tras la libertad política (Carilla 165), se veía entorpecida bajo la idea de que la heterogeneidad de razas no conseguiría ningún logro evolutivo para el continente.

En este punto, los “conflictos y armonías” de la raza confluyen con los de la lengua en la medida en que desde la mirada sarmientina que se instaura en la mencionada “paradoja romántica”, América debe definir su identidad rechazando la mezcla de razas y la dependencia lingüística, que se erigen como valores simbólicos y son “condición de posibilidad de un Estado-nación” (Sarlo 270). De este modo la independencia respecto del imperio necesita solidificarse, rechazando tanto la herencia colonial como la prehispánica en ambos ámbitos. Como afirma Sarlo, “la Argentina” –y América por extensión– “iba a ser inventada” (270), construida bajo un imaginario que sienta sus bases en el hecho literario, ya desde el momento en el que la mirada del conquistador describe en sus crónicas algo nombrado por primera vez en su lengua, ya desde la mirada del intelectual americano en el período de independencia que pretende, para legitimar su lugar, borrar cualquier vínculo o herencia anterior y constituir “lo propio” de América. Sin embargo, la idea de nacionalidad, de identidad, se encuentra “siempre amenazada o incompleta” (Sarlo 275). Las bases para su construcción a lo largo de la historia se quiebran: la lengua presenta cambios, las razas se mezclan, se entrecruzan los códigos culturales, los mitos se reformulan, y la identidad de Latinoamérica, oscilante entre todo esto, debe reformularse también.³

Notas

¹ Para un recorrido más amplio de la cuestión, véase Carilla, Emilio. “La lengua de los románticos”. *El romanticismo en la América hispánica*.

² Al respecto Sarlo también cita luego a Juan María Gutiérrez, otro de los protagonistas del campo intelectual del siglo XIX, cuando éste dice: “Nula pues la ciencia y la literatura españolas, debemos divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aun ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero este debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa. Para esto es necesario que nos

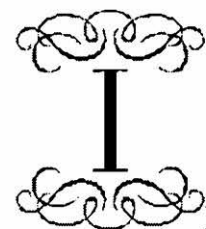
CÉFIRO JOURNAL

familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos un constante estudio de aclimatar al nuestro cuanto en aquellos se produzca de bueno, interesante y bello” (283).

³ Para una visión actual acerca del ser argentino, la identidad, y el lugar del intelectual, ver Sarlo “Ser argentino: Ya nada será igual”. Allí también se establece que las coordenadas sobre la que se construyó la identidad argentina han sido desestabilizadas a lo largo de toda la historia nacional y de sus discursos excluyentes.

Obras citadas

- Bello, Andrés. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Tenerife: Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello. Cabildo Insular de Tenerife, 1981.
- . *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1967.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Venezuela: Ayacucho. 1978.
- Ingenieros, José. “Prólogo” a *Conflictos y Armonías de las razas en América*. Buenos Aires: La cultura argentina, 1915.
- Martín-Barbero, Jesús (coord.). *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Ministerio de Cultura. Colombia, 2001.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. USA: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sarlo-Altamirano. *Ensayos argentinos. De sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1997.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonía de las razas en América. Obras Completas*. Tomo 36. Buenos Aires: Universidad Nacional de la matanza, 2001.
- . *Polémicas literarias*. Mendoza: Ediciones culturales de Mendoza, Subsecretaría de Cultura, 2001.
- Sorensen, Diana. *Facundo and the construction of Argentine culture*. Austin: U of Texas P, 1996.



Interweaving Narrative Discourse in Sergio Ramírez's *Margarita, está linda la mar*

Mark Edward Bates, Ph.D.

Simpson College

Within the last fifteen years, Sergio Ramírez has become Nicaragua's most prolific and celebrated novelist. Known first and foremost for his revolutionary activity to defeat the Somoza dictatorship in the 1970's as well as his tenure as Vice President during the first Sandinista Government in the 1980's, Sergio Ramírez has written a number of novels which include *Tiempo de fulgor* (1970), *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), *Castigo divino* (1988), *Un baile de máscaras* (1995), *Margarita, está linda la mar* (1998), and *Mil y una muertes* (2004). Sergio Ramírez's rise as a novelist closely coincides with the end of his political career when he "returned to be what he was before dedicating 25 years of his life to the Revolution...a writer."¹ Since the end of the Sandinista Revolution he has achieved several awards and honors including the prestigious Primer Premio Internacional Alfaguara de Novela for *Margarita, está linda la mar*. Critics have approached Sergio Ramírez's work both thematically and structurally.

¹ Excerpted from an interview with Sergio Ramirez on April 26, 2004.

CÉFIRO JOURNAL

Jeff Browitt's "La política cultural en el pensamiento de Sergio Ramírez" points to the Sandinista Revolution as an inescapable theme in Sergio Ramírez's work. Seymour Menton classifies the novel as "la única que podría calificarse de "nueva"...contiene los seis rasgos de la Nueva Novela Histórica que señalo en mi libro de 1993."² Nicasio Urbina's article "Violencia y estructura en *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez" suggests that theme and structure are inexorably bound, "Aún más, la percepción de los lectores de esta violencia está marcada por la estructura de la obra, por el orden en que los eventos son presentados, por el tono, por los detalles y el estilo que el artista ha escogido para realizar su narración."³ Critical reception of the novel has been overwhelmingly positive, placing it among Sergio Ramírez's most important works to date.

During the construction of the *récit* in his novels, the author experiments with innovative narrative devices, from more traditional elements of unreliable narrator and shifting narrative voice to more experimental features as interweaving narrative discourse, a technique found in many of his novels. In his 1977 novel *¿Te dio miedo la sangre?*, the novelist ambitiously intertwines six separate narrative lines represented by pictographs. These narrative lines find points of contact through narrated events (in one narrative line ex anti-Somoza conspirators plot their revenge against the Guardia Nacional officer who ordered their torture, specifically being thrust into a cage with tigers, an event found in another narrative line⁴). While the resulting disjointed narrative makes demands on even the most experienced reader, this experimentation leads to more polished examples of narrative interweaving found in *Castigo divino* and *Margarita, está linda la mar*.

In this last novel, Ramírez uses this narrative technique to intertwine two of the most significant events in Nicaraguan history, the return of Rubén Darío to Nicaragua in 1907 after his extended stay in Europe and the assassination of the dictator Anastasio Somoza García in 1956. Using a series of narrative strategies which include a critical third person omniscient narrator that manipulates the reader through humor and irony, characterization (both real and fictional), parallel events (historical and invented) and narrative loose ends, as well as the simultaneous existence of characters and places in the two narratives, Ramírez produces a critical vision of Nicaragua as a failed society where

2 Seymour Menton, "*Margarita, está linda la mar*, una Nueva Novela Histórica en la época posrevolucionaria: 1989-2000." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. No. 3 enero-junio 2002.

3 Nicasio Urbina, "Violencia y estructura en *Margarita está linda la mar* de Sergio Ramírez," *Revista Iberoamericana*, vol. 70, n.207 Spring 2004, 359.

4 Sergio Ramírez, *¿Te dio miedo la sangre?*

national heroes like Rubén Darío are presented as drunken manic depressives and the for an “elected” president is bought through fear and repression. In this study specific examples of this intertwining of narrative discourse will be examined in detail, as well as how this narrative technique reveals its implicit criticism.

The Omniscient Narrator

In order to effectively develop each narrative line, Sergio Ramírez employs a third person omniscient narrator aware of the events of both 1907 and 1956. This narrator focalizes the action through the eyes of Capitán Prío, a character that has direct ties to both narrative lines. The chapters on the 1907 Darío narrative begin with the view point of Prío (at the onset of the 1956 narrative line) as he observes the procession for Somoza’s official state visit to León to be renominated by the Liberal Party to another term as president. Associated with the captain are a group of Rubén Darío devotees who meet in the Casa Prío to drink and to discuss the life of the poet. As the narration develops we discover that this group comprises the very group of conspirators who will plan and execute Somoza’s assassination. Sergio Ramírez has maintained the historical accuracy of the name of Somoza’s assassin, Rigoberto López, while changing the names of the others in order to “give the story some historical flexibility.”⁵ Our narrator often engages in direct dialogue with the characters, occasionally with our focalizing character, as in this scene where the narrator talks to both the captain and the First Lady, who participates in both narratives,

“No se alcanzaba a oírlo. (a la Primera Dama, Salvadorita) Pero presumo, Capitán, que no estaría recordándole al marido (Somoza) que quien reposa bajo el peso del león doliente (Darío) fue despojado de su cerebro la misma noche de su muerte, un enojoso asunto de familia. Por el contrario, es mucho más probable que su pensamiento volara hacia los versos que le escribiera un día en su abanico de niña:

*La perla nueva, la frase escrita,
Por la celeste luz infinita,
Darán un día su resplandor;
¡ay Salvadora, Salvadorita,
no mates nunca tu ruiseñor!*

⁵ Excerpted from an interview with Sergio Ramírez on April 26, 2004

CÉFIRO JOURNAL

--aunque ya lo supiera preguntaría, confianzudo, si le estuviera permitido:
¿cuándo fue eso, Salvadorita?"⁶

Moreover the focalizing character of Capitán Prío provides the transition from the 1956 narrative line to the 1907 line. This line, narrated traditionally and chronologically by our omniscient narrator, typically concludes with a debate among Rigoberto and the other conspirators about some fact mentioned in the narration as if they were listening to the events in 1907 narrated to the reader. This level of narrator involvement suggests an on going intertextuality between the two narrative lines, setting in motion the eventual intertwining of narrative discourse that occurs throughout the novel. These chapters frequently offer some sarcastic quip such as the ending which suggests that although Somoza has no anus, he has managed to figuratively defecate on Nicaragua. In other segments we have the stupidity of the border patrolman who confuses the identity of the fugitive Cordelio Selva and the actor Bienvenido Granda. Another example is the sardonically humorous battle over Rubén Darío's brain. These moments of humor and irony further underscore the demythification of both Anastacio Somoza and Rubén Darío as national heroes.

Characterization

The author employs shadow characters in the two narratives in order to interweave the narrative lines. These characters perform the same function in each ; for example, in the 1907 narrative line, we find El Sabio Debayle, (the future dictator's father in law) a know it all type who tries in every way conceivable to enter into Rubén Darío's world, even to the point of encouraging an affair between the poet and his wife's niece Eulalia. This character is reflected in the 1956 narrative by Baltazar Cisne, the clumsy Darío fanatic who is painstakingly transporting the statue to Nicaragua from San Salvador and insists on sitting near Somoza at the reception dinner and dance in honor of his renomination as president of Nicaragua. Somoza himself is depicted as a bumbling fool in the 1907 narrative line, and later as a ruthless tyrant who orders the absurdly comical replaying of *El barrilito cervecero*, an event which the author claims to be based on truth.⁷ Even the play *Tovarich*, staged by the conspirators as a distraction from the real assassination attempt, repeats this shadow theme. One of the group, Erwin, is cast as the handsome prince and his object of desire in the drama is played by his real life girlfriend *La Mora Zela*, ironically the daughter of Baltazar Cisne. The play reveals an impossible love between the two just as their real life love becomes impossible because Erwin is

⁶ Sergio Ramirez, *Margarita, está linda la mar* 17.

⁷ Excerpted from an interview with Sergio Ramirez on April 26, 2004.

implicated in the assassination. In the final analysis, these shadow characters reveal an absurd yet comical underworld where the reputations of both of the novel's central characters, Rubén Darío and Somoza, come undeniably into question.

Parallel events and narrative loose ends

Several parallel events foreshadow or emphasize the themes of the novel. There are for example three surgeries in the novel performed by Debayle: General Selvano's eye color change, *La Caimana*'s sex change, and the removal of Rubén's brain, each a miserable failure. These reveal incompetence in the face of perceived ability which is a metaphor for Anastacio Somoza himself and perhaps for Rubén Darío. There are two banquet dinners: one in honor of Rubén Darío in which a drunken poet rambles on and insults his guests, and the second for Somoza at the moment of his assassination. Two sea voyages occur in the novel: Rubén's triumphant return on the *Pacific Mail* and the voyage carrying Baltazar Cisne, the co conspirator Cordelio Selva, and a cast of others that in some way or another have a connection to the past or the present narration. Numerous secret affairs, betrayals, illegitimate children, albinos, hidden identities, military rivalries, supernatural events, even gay romances swirl and intermingle, confusing the issues at hand, obscuring the details of the novel, and plunging the reader into a seemingly never ending series of narrative loose ends that provide comic relief and a feeling of a play in the genre of Theatre of the Absurd. Often these loose ends are based on historical events: the signing of Salvadorita's fan, Rubén's return to Nicaragua, Somoza's assassination, to list a few. The author even provides a chronology of Somoza's life in the section labeled as "Intermezzo tropical,"⁸ partly fact, partly fictionalized for humorous effect. The letter from Rigoberto to his mother explaining his motives for the assassination lends a level of historical authority and authenticity to the narration. The result of these parallel events and narrative loose ends is twofold; first, the reader is forced to actively participate in the reconstruction of the narrative, which seems at times a daunting task; second, the loose ends reveal the failures of the Nicaraguan society itself, where corruption and greed are rewarded, while personal sacrifice and determination are met with contempt and failure.

⁸ Margarita 165-177.

CÉFIRO JOURNAL

Simultaneous existence of characters and places

The novel's structure revolves around the focalizing eye of Capitán Prío, and specifically the Casa Prío, where the conspirators complicit in Somoza's assassination gather in the 1956 narrative line and where Rubén Darío lived in the 1907 discourse. This place connects the two narrative lines and the narrator often uses elements of the house to transition between the two. Certain characters operate between both narrative lines. The best example of this is the pair of characters Quirón and *La Caimana*. In 1907 Quirón is the orphan who, touched by the poet, receives his "gift," and, after Darío's death, assists Debayle in removing the poet's brain for medical research. In 1956 he has become a professor who happens to be reading in the same plaza across from which *La Caimana* prepares to open her bar, Baby Dolls. In 1907 *La Caimana* is a young girl who is left by her pyrotechnic father at an all boys orphanage passing her off as a boy. When she is raped by the boys, Quirón comes to her aid. She later swears off men by becoming one, aided by Somoza who had gotten off scot-free in a counterfeiting scheme the two had concocted. Later Somoza asks his future father-in-law to perform the sex change operation. Debayle's scientific curiosity knows no limits; he accepts the adventurous offer. This opportunity opens the way for Somoza to marry Salvadorita. In 1956 the now androgynous *La Caimana* is the most devoted Somoza supporter, and although implicated in his assassination, is released when her loyalty to the dictator is revealed in the subsequent questioning. This scene shows the effect of the presence of the two characters in a chance meeting that weaves together the two narrative lines:

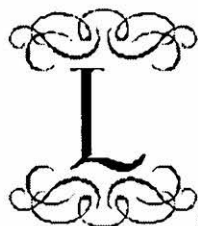
Quédense mejor todos donde están. La Caimana y Quirón, que ahora intercambian señales de despedida que a ambos les causan mucha risa, bien pueden llevarnos adonde es necesario ir, al 6 de febrero de 1916. Anochece como ahora aquí, y no pueden seguir perdiéndose ustedes de lo que allá ocurre. Hay una gran expectación en toda la ciudad. Rubén agoniza. (268-269)

Numerous other characters play a role in both narrations; Casimira, the robust mother of Salvadorita and Margarita who engages Rubén in witty conversation in 1907 aboard the *Pacific Mail*, becomes the wheelchair bound interfering mother-in-law in 1956. Salvadorita is the awestruck girl of 1907 on whose fan the poet inscribes a poem dedicated to her as well as the tyrannical first lady in 1956. These examples provide a deeper level of interweaving narrative discourse, suggesting the two historical events are not only inseparable, but undeniably linked.

Sergio Ramírez has created a complex novel where two worlds collide, and two key moments in Nicaraguan history become connected. His vision of intertwining narrative discourses seeks to debunk the hero worship of Rubén Darío, and in the case of Somoza García, both to dismantle the glorification of the leader by the political right and his demonization by the political left. The fact that history remembers Rubén Darío as the country's greatest literary figure remains unchallenged, however this man Nicaraguans venerate was at best a foolish drunkard and womanizer. Somoza García is painted as a swindling, unimaginative criminal worthy of neither esteem nor contempt. This becomes the ultimate criticism of the novel. In a world where true heroism is scorned, epitomized in Rigoberto's patriotic act, and deceit and lies are rewarded, as is the case of Somoza and his cohorts, justice and freedom are impossible to achieve and real national heroes can not exist.

Bibliography

- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961.
- Browitt, Jeff. "La política cultural en el pensamiento de Sergio Ramírez," *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA)*, Berlin, 22-24 April, 2002.
- Campanella, Hortensia. "Entrevista con Sergio Ramírez," *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 648, pp. 45-52, June 2004.
- Menton, Seymour. "Margarita, está linda la mar, una Nueva Novela Histórica en la época posrevolucionaria: 1989-2000." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 3 (enero-junio 2002).
- Ramírez, Sergio. *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- , *¿Te dio miedo la sangre?* Editorial Argos Vergara, 1977.
- Urbina, Nicasio. "Violencia y estructura en *Margarita está linda la mar* de Sergio Ramírez," *Revista Iberoamericana*. 70.207 (Spring 2004).



a casa de Aribau: ¿Maldición o salvación de Andrea?

Mónica Flores-García

Auburn University

En una vieja casa de la calle de Aribau, Andrea, protagonista de *Nada*, recorre el camino hacia su adultez durante el año cargado de vicisitudes y conflictos que pasa en compañía de sus familiares dentro de los muros de esta vivienda en decadencia. Con estas palabras se puede resumir el argumento de este texto.

La escritora de este libro utiliza variados recursos literarios para mostrar el agobio en que se sume la protagonista desde la llegada a la residencia de sus familiares. No obstante, el presente trabajo se concentrará en uno de los elementos que se puede considerar más influyentes en el declive del ánimo de Andrea durante su año de estadía en Barcelona: la casa de Aribau.

Hay numerosos ejemplos en la literatura sobre la influencia que los objetos, espacios y seres inanimados operan en el carácter y el destino de las personas que los poseen y habitan. Hay, sin embargo, dos casos en particular que ilustran de manera insuperable el efecto que se quiere resaltar en este ensayo. Se trata de la *Casa Tomada*, de Julio Cortázar, y *La Caída de la Casa Usher*, de Edgar Allan Poe.

En estas dos obras se ve cómo los protagonistas se refieren directamente el influjo que la casa que habitan ocasiona sobre ellos. En estos dos relatos la casa aparece encarnada a través de la descripción que de ella hacen los personajes. Cortázar y Poe no sólo logran la personificación de la casa en estas dos narraciones sino que además le imprimen un temperamento maléfico y de influencia negativa para sus ocupantes.

En *Casa Tomada*, por ejemplo, es el mismo protagonista quien informa al lector desde el principio que el primordial motivo de la narración de su historia recae sobre la casa, “pero es de la casa de la que me interesa hablar [. . .]” (2). Durante el resto del cuento se le adjudica a la casa gran parte del destino que los hermanos comparten en la actualidad, Cortázar escribe, “a veces llegamos a creer que fue ella la que no nos dejó casarnos” (2). Así, Cortázar presenta a la casa como el personaje principal de la historia. En *La Caída de la Casa Usher*, el protagonista describe la casa rodeada de una extraña atmósfera, parecida a la respiración de un ser vivo, y sus ventanas como ojos vacíos (3). El autor no se limita sólo a adjudicar características humanas a la casa, sino que al final la casa termina con sus habitantes.

En *Nada*, hay un fenómeno parecido al que se da en estas dos historias, pero desprovisto del aspecto fantástico de ellas. Desde las primeras páginas de esta historia se muestra, a través de la protagonista, el ascendiente que tiene la casa sobre el ánimo y el porvenir de los personajes. Especialmente, es posible ser testigo de la transformación que sufre el talante de Andrea desde el momento en que pisa la casa de la calle Aribau. Ya desde el principio, cuando la protagonista se enfrenta por primera vez en años con el portal de esta vivienda, se ve que ella siente que algo ha cambiado en este lugar sustancialmente con el tiempo, pues sus recuerdos de este sitio son por completo diferentes a las sensaciones que experimenta en el momento del reencuentro. “Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo” (13).

Una vez Andrea logra traspasar el umbral de la casa, siente el peso angustioso de su ambiente. En las palabras de Andrea se siente su deseo de huir de este espacio que desde el primer instante presiente devastador, ella dice, “Quise pensar que me había equivocado de piso” (14). Así pues, la protagonista anuncia desde el comienzo el malestar que siente por este lugar al que ha llegado a vivir con tanta expectativa y entusiasmo. El lector puede darse cuenta de que el primer sentimiento que se manifiesta en Andrea sobre su inminente futuro es uno de desilusión. Esta primera impresión puede considerarse una premonición del decaimiento familiar que se encontrará más adelante durante la obra.

Constantemente las palabras que usa Carmen Laforet para describir la atmósfera del domicilio de la calle Aribau sirven también para definir y explicar el espíritu de sus residentes. La autora escribe, “Y en el piso un calor sofocante como si el aire se hubiera estancado y podrido” (14). Estas palabras, que hacen referencia a la condición del lugar, pueden usarse igualmente para detallar el humor de la gente que vive en él. Más tarde se puede ver en la obra que los parientes de Andrea parecen haberse estancado en el tiempo pasado de la guerra civil española, pues el ambiente que se vive entre ellos es de pelea constante, como si dentro de sus paredes no se hubiera terminado la contienda fratricida que asoló a España y que ahora se perpetúa en el seno de esta familia hasta pudrir sus almas y sus relaciones. Este presentimiento de Andrea recuerda el sentido por el protagonista de *La Caída de la Casa Usher* al aproximarse a la mansión de Roderick Usher, cuando dice, “No sé cómo sucedió; pero, a la primera ojeada sobre el edificio, una sensación de insufrible tristeza penetró en mi espíritu” (1).

Sobre el tema de la importancia de la casa en *Nada*, Mariana Petrea describe la opinión de varios autores. “Sugieren que la anatomía de la casa, el amontonamiento de muebles, la suciedad, la falta de aire fresco y de luz revelan los conflictos de sus ocupantes que son simbólicos de la sociedad española de posguerra. Además de mostrar una realidad devastadora, son elementos que atormentan a la muchacha y contribuyen a su rebelión futura” (Petrea 73). Andrea llega a Barcelona cargada de ilusiones sobre la libertad y las numerosas posibilidades que esta gran ciudad le abrirán a su vida. Sin embargo, en oposición a este encanto de la ciudad, ella se encuentra con el ambiente opresor de la casa en la que vivirá. Durante el transcurso de la historia se nota como el influjo de la casa pesa más en el ánimo de la protagonista que el de la Barcelona soñada.

Existe pues una oposición entre dos mundos: el mundo interno de la casa de Aribau y el mundo externo de Barcelona y la sociedad española. España ha pasado la época de la guerra civil y, a pesar de las dificultades que atraviesa su población, se respira un aire de cambio. Por el contrario, en la residencia de Andrea continúa existiendo un contexto de guerra y conflicto que perturba la vida de todos sus inquilinos. Los personajes atrapados en la cotidianidad de estas paredes son seres decrepitos que se enfrentan entre sí constantemente, convirtiendo la casa en un campo de batalla en el que la protagonista deberá madurar y aprender las realidades de la vida. Andrea dice, “Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau” (43).

El piso de Aribau es una gran telaraña, en la que Andrea se ha aprisionado. Alrededor de ella se tejen hilos de odios, intrigas, engaños, envidias y desesperanza que ella se esfuerza en desenredar y comprender. En palabras de la protagonista “...se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos

brillantes del agua, procurando no tocar las paredes sucias [. . .]” (17). Una vez más, con la descripción del lugar, Andrea provee una imagen más que aproximada de la realidad que la rodea y que es fruto del comportamiento de sus parientes.

Uno de los aspectos que más recalca Laforet en su narración es la suciedad y el desorden de la casa y de sus habitantes. Andrea habla constantemente de estos dos aspectos:

El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato. Sentí que me ahogaba y trepé en peligroso alpinismo sobre el respaldo de un sillón para abrir una puerta que aparecía entre cortinas de terciopelo y polvo [. . .] La habitación con la luz del día había perdido su horror, pero no su desarreglo espantoso, su absoluto abandono... Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea [. . .]. (18, 23, 43)

El tema de la suciedad y el desorden se vuelve de gran importancia para la protagonista, quien trata de abstraerse de la mugre de sus familiares y de la casa a través del baño, el cual convierte en un ritual no sólo de limpieza corporal sino también espiritual. Al referirse a la suciedad y el desorden imperante en el piso, se puede sentir que Andrea se refiere más que al espacio físico, al estado de sus moradores. La suciedad puede asociarse con la inmoralidad de los sentimientos que se cruzan entre los personajes de la casa. Seres inmaduros, mezquinos y violentos movidos por la fuerza de sus pasiones.

También es de resaltar como cada una de las habitaciones de la casa describe las diferentes personalidades de sus habitantes. La primera descripción que se encuentra es la del cuarto de la tía Angustias, el cual resulta asombrosamente limpio y ordenado a los ojos de Andrea. Esto contrasta con la sensación que el resto del espacio y sus habitantes le producen. Se puede asociar esta limpieza de Angustias con su diferencia moral del resto de sus parientes. Ella es una persona estricta, compulsiva y de espiritualidad rígida. Tiene una visión concreta del bien y el mal y del adecuado comportamiento de las mujeres en la sociedad. Tanto es el contraste con el resto de su familia que la tía Angustias termina yéndose de la casa e internándose en un convento.

Sobre la alcoba de Gloria, Andrea dice que parece el cubil de una fiera. Esto concuerda perfectamente con la sensación que tiene la protagonista de que esta mujer es como una criatura salvaje. “Gloria, la mujer serpiente, durmió enroscada en su cama hasta el mediodía, rendida y gimiendo en sueños” (104). Andrea no considera a Gloria como una persona muy inteligente pero le gusta el espíritu salvaje que su cuerpo le

CÉFIRO JOURNAL

transmite. Además, las constantes escapadas de Gloria por las noches la incitan a anhelar aún más su emancipación de aquella casa oscura y triste. La alusión a la serpiente hace pensar también en la tentación que produce Andrea en Román y en la discordia que existe entre los dos hermanos.

Andrea define el estudio de Juan como curioso, palabra que refleja lo indefinible que resulta su carácter para la protagonista. Juan es un personaje curioso a su vez, como el cuarto que utiliza para pintar. No se sabe a ciencia cierta cuándo esperar sus explosiones de locura o de increíble ternura. Andrea no sabe muy bien qué aguardar de este tío que parece completamente desequilibrado. Juan es la víctima de su adoración por un hermano que se regocija haciéndolo sufrir y convirtiendo en una pesadilla todo lo que podría ser bueno y placentero en su vida. Ramón es como el Caín que es comido por la envidia de la fortuna de su hermano y, por lo tanto, lo sacrifica. En *Nada*, Ramón no asesina físicamente a Juan, pero mata su espíritu y la confianza en sí mismo y en el amor de su esposa.

Román no dormía en el mismo piso que el resto de sus familiares. Andrea describe su habitación: “[. . .] Se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio confortable [. . .]. A pesar de la cantidad de cosas menudas, todo estaba limpio y en un relativo orden” (38). Laforet prueba así la diferencia de Román con los otros personajes de la novela. Román es un ser manipulador, quien quiere controlar los sentimientos y destinos de quienes lo rodean, lo cual se representa muy bien al situarlo arriba de ellos en el ámbito espacial. Román está por encima de sus parientes tanto literal como mentalmente. Él se divierte jugando con sus reacciones y sus vidas. Mientras la gente en el piso de abajo se derrumba, él cree encontrarse a salvo en la madriguera que se ha construido “Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer [. . .]” (40). Es irónico, sin embargo, ver como es Román quien al final se hunde completamente.

Finalmente, es importante resaltar el lugar que Andrea ocupa en la casa. Ella no posee un lugar propio, fue instalada en un viejo salón y, hasta la partida de Angustias, este será su sitio. No obstante, cuando su tía ingresa al convento Andrea se apodera de su cama. Aun así, lo que podría haber sido un símbolo de su independencia y liberación dentro de la casa se convierte en un lugar común más para los habitantes del piso. La falta de propiedad de Andrea de un espacio íntimo en la casa sirve para representar el carácter transitorio de su estadía en ese lugar. Nunca se arraiga a la casa de Aribau y es esta falta de raíz, de identidad, de pertenencia, la que la protege de su perniciosa influencia y le permite por fin independizarse de ella.

Andrea siente que se ahoga durante los momentos que pasa dentro de estas paredes. Esa sensación de asfixia es la que va motivando su deseo de apartarse. Para

lograrlo, Andrea siente que debe alejarse de la casa y, cuando al fin recorre las calles de Barcelona, empieza a sentir que se libera de la pesada carga nociva que sobre ella ejerce la casa y sus habitantes. La protagonista empieza a pasar más tiempo con sus nuevas amistades de la universidad, los cuales le abren los ojos a una realidad nueva y desconocida. Sobre esto Andrea dice, “Sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras” (59). Sobre la importancia de estos amigos y del mundo exterior en el proceso de maduración de Andrea, Petrea dice, “El grupo de amigos funciona como un mecanismo que le abre los ojos ante las realidades de la vida chocante y llena de privaciones” (77).

Andrea quiere mantener separados el mundo de decadencia de su casa y su mundo universitario, dice, “Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa” (62). A pesar de este deseo no le es posible lograrlo y, por eso, al final estos dos mundos terminan tocándose y afectándose. La mejor amiga que Andrea tiene en la universidad, Ena, la devuelve a la realidad del mundo de su hogar del que ella trata desesperadamente de escapar al entrar en contacto con su tío Román e involucrarse así en la vida familiar de la protagonista. Su amiga siente una extraña fascinación por la gente y los acontecimientos de la casa de Aribau, lo cual ratifica la seducción e influjo que este lugar tiene sobre los personajes del libro. Al final, termina siendo la misma Ena la que le proporciona a Andrea una forma de salida hacia su libertad.

Sobre el deseo de Andrea de separar esos dos mundos que la rodean (el de la morada de la calle Aribau y el de sus amistades universitarias), David Foster dice, “Pero si vamos a creer que la casa es todo un microcosmos de la vida en su totalidad, es importante ver esta declaración como esencialmente irónica: tanta división en la vida de Andrea no es una realidad y en la segunda parte, la muchacha se da cuenta de cómo estos dos mundos se han fundido” (49).

Se puede decir, sin embargo, que a pesar de todos los malos momentos que Andrea vive en la residencia de Aribau, su estadía en este lugar le ayuda a entender la complejidad de las relaciones humanas y la realidad de la vida. Su paso por esta casa puede considerarse un “rite of passage”, por medio del cual la protagonista se transforma en un ser adulto. En la casa de Aribau, Andrea pierde su inocencia y se prepara para enfrentar las dificultades de la vida adulta. Foster dice, “Ha pasado por momentos muy malos, pero del juego de altas emociones de las otras personas, de su familia y de la

CÉFIRO JOURNAL

familia de Ena, se ha podido forjar una conciencia que no habría alcanzado de ser otras las circunstancias” (53).

Cuando deja la calle de Aribau, Andrea señala, “Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces” (294). Con esta última frase, la protagonista y narradora da a entender la importancia que la casa tuvo para su crecimiento espiritual, a pesar de no haberlo notado en el momento inmediato. La perspectiva de los años le enseña, sin embargo, el papel definitivo que la estadía en Barcelona representó en su vida y es por eso que se da a la tarea de contar su historia. Si, en realidad, nada hubiera sucedido en su interior al vivir esta experiencia, el lector no tendría esta obra en sus manos.

Bibliografía

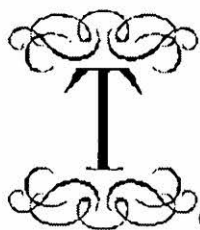
Cortázar, Julio. *Casa Tomada*. Ediciones Minotauro. España. 1993.

Foster, David William. *Nada de Carmen Laforet, ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea*. New York: s.n., 1966.

Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.

Petrea, Mariana. *La promesa del futuro: La dialéctica de la emancipación femenina en Nada de Carmen Laforet*. *Letras Femeninas*. 20.1-2 (Spring-Fall 1994): 71-86.

Poe, Edgar Allan. “La Caída de la Casa Usher.” *Cuentos de intriga y terror*. Madrid: Edición Integra, 1999.



**Tomás Rodaja y sus logomimesis:
Ficción aletética y ficción letética en *El licenciado
vidriera*¹**

Francesco Fiumara

The Johns Hopkins University

—Yo me recuesto—dijo el Alférez—en esta silla en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden.

(Miguel de Cervantes. *El casamiento engañoso*.)

No es nada fácil decir algo nuevo y original sobre *El licenciado Vidriera*. Desde su aparición en 1613 junto con las otras *Novelas ejemplares*, la historia de Tomás Rodaja y de su singular enloquecimiento ha sido analizada desde las más variadas perspectivas. La forma y el sentido de la novela han sido argumentados y discutidos

ininterrumpidamente, ajustándolos cada estudioso a los moldes críticos de su tiempo y formación. Mucho se ha insistido sobre el parecido entre el excéntrico licenciado y el extravagante hidalgo manchego protagonista del *Quijote*; así como muy a menudo se ha visto en sus peculiares metamorfosis la intención de Cervantes de satirizar a la sociedad de su época. Desde luego, las consecuencias de las muchas horas dedicadas a la lectura y la dicotomía locura / ingenio bien se pueden percibir en ambos personajes; e igualmente hay que reconocer que la discrepancia entre realidad y apariencia era uno de los temas centrales del debate intelectual del período barroco. Cervantes—no hay que olvidarlo—fue un hombre perfectamente integrado en la cultura de su tiempo. A pesar de no haber hecho estudios regulares, su competencia literaria era impresionante. Sus lecturas, aunque dispersas y caprichosas, fueron abundantes. Si hemos de dar fe a lo que de él mismo nos dice en la primera parte de su obra maestra, el segundo autor del *Quijote* tenía una inclinación tan natural por las letras que ningún escrito se le escapaba—“aunque sean los papeles rotos de las calles” (*Quijote* I: 142). Además de los autores clásicos y modernos, Cervantes conocía perfectamente los libros Sagrados del Antiguo y Nuevo Testamento y, gracias a su larga estancia en Italia (de 1569 a 1575), leía la lengua de Boccaccio y estaba constantemente al tanto de las novedades que procedían de aquel país.

Debido a esta circunstancia, también se ha especulado sobre unas posibles fuentes italianas de la novela cervantina. Hainsworth cita explícitamente dos obras de finales del siglo dieciséis: *Della Metamorphosi cioè trasformazione del virtuoso* de Lorenzo Selva (1582) y *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani* de Tommaso Garzoni (1583). Efectivamente, ambas obras presentan sendos casos de hombres que se creían hechos de vidrio,² pero también es cierto que los sucesos mencionados no se alejan demasiado de las decenas de episodios similares recogidos en las misceláneas y en los tratados eruditos que se publicaron en toda Europa antes y después de la aparición de *Novelas ejemplares*.³ Además, según nos cuentan esas mismas obras, insanias parecidas a la del licenciado cervantino estaban tan extendidas en aquel entonces que no era nada difícil tropezar con algún sujeto vivo y real que presumiese de una naturaleza distinta a la suya. De hecho, éste fue el punto de partida de quienes quisieron buscarle a Vidriera un modelo de carne y hueso, fuese éste el humanista alemán Kaspar von Barth (1587-1658) propuesto por Martín Fernández de Navarrete o el “ilustrísimo varón melancólico que se creía que era un vaso de cristal” hallado por Antonio Hernández Morejón en el *Opusculum De Melancholia* (1622) del médico vallisoletano Alonso de Santa Cruz, contemporáneo (y tal vez conocido) de Cervantes.⁴

Aunque nada puede excluirse *a priori*, parece bastante difícil que las extravagancias de estos individuos (tanto los reales como los literarios) hayan podido inspirar al autor del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares* la figura de Vidriera. La

personalidad del ingenioso licenciado es demasiado compleja para que haya podido brotar de unos modelos tan insustanciales.⁵ La operación llevada a cabo por Cervantes para forjar a su personaje es mucho más sutil. En la España del renacimiento y del barroco, calificar a alguien de hombre de vidrio significaba hacer hincapié en su susceptibilidad y propensión a irritarse.⁶ No hace falta esperar el episodio del membrillo toledano para que la esencia vítrea de Tomás Rodaja se haga patente. Debido a sus continuas vacilaciones, el estado quebradizo del diligente muchacho puede apreciarse casi desde el principio de la novela.⁷ Así mismo, el hecho de que Tomás se oponga enérgicamente a los pasatiempos estudiantiles revela muy claramente su temperamento melancólico — y algunas formas de melancolía, según afirmaban los médicos de la época, solían causar serios trastornos en la personalidad de las personas afectadas.⁸

Tomás Rodaja supera las limitaciones de su estado por medio de su forzoso encuentro con aquella dama “de todo rumbo y manejo” (II, 52) que le hace perder el juicio. Vidriera, como él mismo se apoda después del suceso, vence la fragilidad de su condición a través del lenguaje. Ante todo, transforma el cliché del hombre de vidrio en verdad literal: “Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían: *que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio de pies a cabeza.*” (II: 53; cursiva mía) En el universo de Vidriera es la realidad la que se aproxima al poder de las palabras y no al revés. El sentido figurado de la expresión imitada queda sustituido por su valor textual.⁹ Clayton Koelb denomina este proceso “logomimesis” (*Incredulous* 41-42) y lo considera el punto de partida de toda ficción letética, es decir de toda ficción que se caracteriza por la continua explotación de los recursos intrínsecos del lenguaje y cuyo eje está representado por la incredulidad y la desconfianza.¹⁰ Al estar regido por la palabra, el mundo de Vidriera es un mundo cerrado y coherente en el que no hay otras realidades que las creadas por la lengua. Puesto que la logomimesis ignora por completo las intenciones y las connotaciones que están por detrás de las estructuras lingüísticas, metáforas y alegorías no tienen cabida en el orbe del joven titulado. Su existencia es totalmente denotativa. Se cree de vidrio y actúa en consecuencia.

Pidió Tomás que le diesen alguna funda donde pusiese aquel vaso quebradizo de su cuerpo, porque al vestirse algún vestido estrecho no se quebrase; y así, le dieron una ropa parda y una camisa muy ancha,¹¹ que él se vistió con mucho tiento y se ciñó con una cuerda de algodón. No quiso calzarse zapatos en ninguna manera, y el orden que tuvo para que le diesen

CÉFIRO JOURNAL

de comer sin que a él le llegasen fue poner en la punta de una vara una vasera de orinal, en la cual le ponían alguna cosa de fruta de las que la sazón del tiempo ofrecía. Carne ni pescado, no lo quería; no bebía sino en fuente o en río, y esto, con las manos; cuando andaba por las calles, iba por la mitad dellas, mirando a los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima y le quebrase. Los veranos dormía en el campo al cielo abierto, y en los inviernos se metía en algún mesón, y en el pajar se enterraba hasta la garganta, diciendo que aquella era la más propia y más segura cama que podían tener los hombres de vidrio. Cuando tronaba, temblaba como un azogado, y se salía al campo, y no entraba en poblado hasta haber pasado la tempestad. (II: 54)

Debido a la naturaleza logomimética de su existencia, el recelo de los demás es el principal obstáculo al que Vidriera tiene que enfrentarse:

Para sacarle desta extraña imaginación, muchos, sin atender a sus voces y rogativas, arremetieron a él y le abrazaron, diciéndole que advirtiese y mirase como no se quebraba. Pero lo que e granjeaba en esto era que el pobre se echaba en el suelo dando mil gritos, y luego le tomaba un desmayo del cual no volvía en sí en cuatro horas; y cuando volvía, era renovando las plegarias y rogativas de que otra vez no le llegasen. (II: 53)

Como en toda ficción letética, el momento logomimético representa el fundamento de toda la narración, pero no condiciona en absoluto ni el desenlace ni el significado global de la obra. Al contrario: el insólito punto de partida queda transformado en el ímpetus para la alegoría. Es suficiente considerar la originalidad del apodo elegido por el ingenioso licenciado para aclarar este aspecto. En la España de Cervantes, la expresión habitual para referirse a los individuos del tipo de Tomás Rodaja era *Hombre vidrioso*. Covarrubias da la siguiente definición: “el que es de condición delicada y que se siente de cualquiera cosa que le digan.” Al denominarse a sí mismo “El licenciado Vidriera”—y no “El licenciado vidrioso”—Tomás Rodaja modifica profundamente la relación entre el significante y el significado, reafirmando con fuerza el valor y la importancia de los elementos connotativos de la lengua. La palabra “Vidriera” en aquel entonces no tenía otro significado que el de conjunto de vidrios que se ponía en las puertas y en las ventanas para que entrase la luz sin que entrase también el frío.¹² Como en el caso anterior, Tomás se apropia de un concepto para utilizarlo con fines logomiméticos. Consecuentemente, la claridad, la transparencia y la consistencia de las

vidrieras pasan a formar parte de la naturaleza del sagaz titulado. No obstante, la existencia de Vidriera no está vinculada al significado literal de la palabra que lo denomina. Una vez más, la naturaleza letética del personaje no limita su evolución. Al contrario: proporciona a la palabra en cuestión un sentido metafórico que antes no tenía. El hombre-vidriera forjado por el licenciado cervantino es mucho más que un mero hombre de vidrio. Vidriera no es únicamente un individuo frágil y delicado que tiene que dormir en los pajares para no quebrarse, sino también—y sobre todo— una persona que, gracias al estado físico del que presume, puede alcanzar una perspectiva totalmente inédita del mundo que le rodea. La alegoría se superpone a la materialidad. Al considerarse a sí mismo hecho de vidrio, cualquier cosa le parece clara, “que el vidrio por ser de materia sutil y delicada obraba por ella en el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre” (II: 53). La naturaleza letética de Vidriera tiene que rendirse ante una nueva actitud aletética en la que los elementos intrínsecos del lenguaje han perdido su centralidad en favor de los elementos extralingüísticos del discurso.¹³

Ante esta nueva disposición, la desconfianza y la incredulidad inicial dan paso a una prudente aceptación. Tanto en Salamanca como en la Corte, todo el mundo se regocija con las extravagancias de Vidriera. Los niños tratan de averiguar su verdadera natura arrojándole piedras y trapos; los adultos procuran verificar su sabiduría interrogándole incesantemente sobre las materias más diversas. Vidriera tiene ingenio para todo; “y a cada paso, en cada calle y en cualquier esquina, respondía a todas las preguntas que le hacían” (II: 57).

En resolución, él decía tales cosas, que si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban o a él se arrimaban, por el hábito que traía, por la estrechez de su comida, por no querer dormir sino al cielo abierto en el verano y en el invierno en los pajares [...], con que daba claras señales de su locura, ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo. (II: 73)

Gracias a su postura aletética, Vidriera consigue establecer un sólido punto de contacto entre la lengua y el mundo exterior. Protegido por la barrera que le facilita su naturaleza letética, Vidriera actúa aletéticamente criticando la sociedad de su época por medio de observaciones satíricas y anécdotas graciosas¹⁴. A pesar de su situación de marginalidad, la popularidad adquirida por sus dichos y hechos muestra muy claramente la portada innovadora de su operación. Tras la remetaforización de lo literal, el mundo

cerrado y coherente de la ficción letética se abre a lo extralingüístico. Gracias a “la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto” (II, 53), el cliché del hombre de vidrio se enriquece con nuevos matices metafóricos. El “hombre vidrioso” da paso al “licenciado-vidriero.”¹⁵

Notas

1 Utilizo los términos “logomimesis”, “ficción letética” y “ficción aletética” (éstos últimos traducidos del inglés: “Lethetic Fiction” y “Alethetic Fiction”) según la acepción sugerida por Koelb (1984), el cual apunta:

Since I have coined the terms «alethetic» and «lethetic», I should tell the reader precisely what I intend and do not intend by them. I have derived my designation from the Greek *aletheia* (truth) rather than from the more familiar Latin *verus* for a number of reasons. First and foremost, I want to distinguish clearly between the notions developed here and the more common conceptions of literary truth derived from mimetic theories of poetry. From the Latin we have «verisimilar» and «verisimilitude» familiar ways of naming the quality of being «true to life». These ideas of poetic truth obviously depend upon a concept of «likeness», and that concept is far removed from the fictional mode I have called alethetic. Verisimilar literature strives to be «like» the world, so like it in fact that we are brought as far as to believe it. Aristotle’s theory of poetry, even including his theory of the marvelous, supposes that the «incredible» (*apithanos*) is the thing most studiously to be avoided if a poem is to be successful. Alethetic fictions, on the other hand, like Boccaccio’s *fabulae*, are deliberately incredible; they use the reader’s disbelief to force the reader to look for hidden kernel of truth promised by tradition. Alethetic fictions are truthful, in their fashion, but they are never verisimilar.

[...] *Lethetic* fiction, on the other hand, presents words that are obvious of the world of things (not, as we will see, of the world of language). The reader does not believe them, and knows they do not correspond to the world, but solves the problem created by that disbelief by letting the words go their own way independently. I do not mean that such a reader sees the words as forming a new or other world worthy of belief. He or she does not simply transfer allegiance from the «real» world to an imaginary one, because disbelief continues to function. Rather, readers allow the world for a time to escape them—or themselves to escape the world—by attending to a sovereign form of language. (34-37)

2 Hainsworth: 71-72. Selva cuenta la historia de un joven boloñés afectado por el humor melancólico “il quale immaginandosi d’essere una vettina da tener acqua, non voleva mangiare né stare altrove che in una vettina.” Entre los casos curiosos citados por Garzoni, “è assai ridicoloso quello di colui che, parendoli esser divenuto un vetro, andò a Murano per gettarsi dentro una fornace, et farsi fare in foggia d’una inghistara.”

3 Para un análisis más detallado de estas y otras posibles fuentes de la novela cervantina véase González de Amezúa: 153-174.

4 Cit. en González de Amezúa: 161.

5 Tampoco es probable que Cervantes se haya inspirado en la figura del sacamuelas Castromocho recogida por Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo español* (1593). Como apunta muy sagazmente González de Amezúa: esta afirmación del “docto Profesor” Ángel Valbuena Prat parece poco verosímil. “Castromocho en la obra de Lucas Gracián es un sacamuelas borracho, concurrente a una taberna de Valladolid, y a quien sometían los circunstantes a preguntas dificultosas para que las contestase, cosa que hacía con un ingenio vinoso y plebeyo. Este tipo debía de abundar no poco por entonces, y fuera de esta circunstancia no guarda relación alguna con la figura semi-sublime del licenciado.” Lo mismo puede decirse de las anécdotas y los cuentecillos incluidos *Diálogos del apacible entendimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605). La literatura de chistes y apotegmas era tan popular en la época de Cervantes que sería demasiado aventurado hablar de influencias directas.

6 Hombre de vidrio fue también, en sus tiempos y país, Juan Bocacio. Así por lo menos lo define su corresponsal Francisco Nelli, según nos cuenta el mismo Bocacio en su carta “A Francesco Nelli” del 28 de junio de 1363:

Tu scrivi, innanzi all’altre cose, che io sono uomo di vetro, il quale è a me non nuovo soprannome: altra volta tu medesimo mi chiamasti «di vetro.» [...] Se io sono di vetro al giudizio tuo, io non sono uomo goloso, né trangugiatore né ancora per troppa mollezza effeminato. [...] Né m’uscirà mai di mente mentre che io viverò [...] primieramente essere stato chiamato «di vetro». [...] Tu mi di’ «uomo di vetro», il che a tutti i mortali ed a te ed a Mecenate tuo dovevi dire, però che tutti siamo di vetro: e sottoposti ad innumerabili pericoli, per piccola sospinta siamo rotti e torniamo in nulla. [...] Un uomo di vetro con un piccolo toccare, pure che contro a su beneplacido si faccia, si turba e tutto si versa ed infino allo’mpazzire s’accende, eziandio se giustamente sia ripreso. (147-157)

7 Después de que sus amos le concedieron permiso para que continuase sus estudios, Tomás aplaza su regreso a Salamanca para marcharse a Italia con el recién conocido capitán de infantería don Diego de Valdivia, el cual “puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado y de la libertad de Italia [...] y] tantas cosas le dijo y bien dichas, que la discreción de nuestro Tomás Rodaja comenzó a titubear y la voluntad a aficionarse a aquella vida, que tan cerca tiene de la muerte.” (II: 45) Pese a su entusiasmo, la adhesión del joven estudiante es ambigua. Primero trata de justificar su capricho “haciendo consigo en un instante un breve discurso que sería bueno ver a Italia, a Flandes y otras diversas tierras y países, *pues las lenguas peregrinaciones hacen a los hombres discretos*” (II: 46; cursiva mía). Luego decide seguir a don Diego, pero sin alistarse en su compañía, porque “eso sería [...] ir contra mi conciencia y contra la del señor capitán” (II: 46). Don Diego parece percatarse de estos titubeos y le contesta: “Conciencia tan escrupulosa [...] es más de religioso que de soldado; pero como quiera que sea, *ya somos camaradas*” (II, 46; cursiva mía). Algo parecido debe de haberle pasado con alguna cortesana en Venecia, visto que en aquella ciudad (cerca de la cual, dicho sea de paso, queda Murano, barrio muy conocido por sus primorosas vidrierías), “por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso [...], pues casi le hacían olvidar de su primer intento” (II: 51).

8 Véase por ejemplo la explicación propuesta por Andrés Velásquez en su *Libro de la Melancholia* (Sevilla: 1585). Como apunta González de Amezúa:

El doctor Velásquez, que ya en el curso de su obra había distinguido dos maneras o formas en esta enfermedad: la melancolía propiamente tal, y una segunda a la que los galenos llamaban *manía, furor o insania*, y en cuyo pacientes no había más que «una negación de razón o entendimiento sin calentura», o sea los mismos síndromes que

presentaba Tomás Rodaja, en el [...] capítulo VII añade que « estos melancólicos afligidos con tan miserable género de enfermedad pasan más adelante, y no para su calamidad en sólo estar tristes y tener miedo, porque son sus imaginaciones tan varias y sus obras tan corrompidas, que fuera menester particular libro, si de propósito se hubiera de tratar de ellas». Y a continuación, ora tomándolos de Galeno, ora de su propia experiencia, cita varios casos, si no del mismo género de manía que *El Licenciado Vidriera*, cuanto menos en este mismo orden de trastueque o cambio de personalidad, como aquel que vino a creerse el Dios Atlante que sustentaba la máquina del cielo [...] o aquel (a la cuenta primo hermano de Tomás Rodaja en cuanto al temor que éste sentía de su propia conservación) «que imaginaba ser ladrillo y pasaba el tiempo de su vida sin beber, diciendo que en el agua se había de deshacer y acabar». (171)

También tenía humor melancólico el joven boloñés que se creía un receptáculo de vidrio cit. en la nota. 9 Se trata, en definitiva, del mismo proceso que utilizan algunos personajes del *Decameron* de Boccaccio, según apuntan Koelb 1988: 187-242 y Forni: 66-88.

10 “A text that solicits our disbelief severs its language from the world and requires us either to reject it out of hand (and thus cease to read it) or to acknowledge the power of language. [...] Acknowledgement of the sovereign power of language is an essential feature of lethic fictions: the definition of the mode entails it. There is nothing to be obtained from a text wherein the word does not correspond to the world except the word itself. And there is no “action” for the lethic fiction to imitate except such “actions” as language provides. Lethetic narratives are thus often *logomimetic* in that they reproduce or elaborate structures found not in the nonlinguistic world but in the resources of language itself. I have coined the term “logomimesis” on the model of Gérard Genette’s *mimologiques* but of course with the opposite signification. [...] I see in lethic literature an actual motivation of “myths”, that is, of fictional texts as narratives, by analogy with the microstructures of ordinary speech. Figurative language in particular provides [...] a rich storehouse upon which the writer of lethic fictions can draw.” (*Incredulous* 41-42)

11 Se trata de las mismas indumentarias con las cuales, según Ripa, se representaba la locura.

12 Covarrubias apunta lo siguiente: “Las vidriera para tener luz, sin que el ayre nos ofenda fue invención antigua, y el mesmo poeta [Ovidio] hace mención de un amigo suyo, que en las galerías donde tenía y criaba los naranjos y otros árboles regalados, les ponía vidrieras en las ventanas, para defenderlos del frío y del ayre.”

13 “My term «alethetic» should be understood to refer to what is «not forgotten» rather than to what is «unconcealed.» The alethetic apistic mode brings forth texts that are incredible but that do not forget the «real» world. It uses the reader’s disbelief to make them remember what they do believe or would believe and to find the believable thing «under the surface» of the fiction. It appears to break apart the relation between the word and the world, but by remembering the world to urges the reader to reestablish that relation by reinterpreting the word in such a way as to make it correspond to the world.” (Koelb, *Incredulous* 36)

14 Nosotros, los lectores, “presenciamos aterrorizadamente deslumbrados, ese constante dar en el blanco de la intencionada agudeza, cuyo bordoneo nos ensordece antes de herirnos. Al incorporarnos vitalmente a Vidriera, Sus palabras cesan de ser lugares comunes; son flechas penetrantes.” (Casalduero 112-113)

15 Sin embargo, al recoger sólo parcialmente los matices añadidos por el personaje cervantino *Autoridades* parece dar un paso atrás: “Licenciado Vidriera. Apodo con que se moteja a la persona mimicamente delicada.” (Ad vocem)

Ante todo esto, cabe preguntarnos si lo de Vidriera no fue nada más que una pesadilla parecida a

aquella experimentada por el protagonista del cuento de Thomas Mann *Der Kleiderschrank* cit. en Koelb (*Incredulous* 24-25). La observación es legítima si consideramos que, después de recuperarse de la enfermedad causada por el membrillo toledano, Tomás Rodaja trata de seguir el mismo camino de Vidriera. Cambia su apellido en Rueda, pero, al no estar basada en ningún momento logomimético, su operación es destinada al fracaso.

Obras Citadas

- Boccaccio, Giovanni. "A Francesco Nelli." 28 de junio 1363. En *Opere latine minori*. Ed. Aldo Francesco Massera. Bari: Laterza, 1928. 147-176.
- Casaldueiro, Joaquín. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Universidad, 1943.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don quijote de la Mancha*. 1605- 1615. Ed. Luis Andrés Murillo. 3 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Novelas ejemplares*. 1613. Ed. Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1997¹⁷
- Covarrubias Y Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. 1611. Madrid: Turner, 1979.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the humanist vision: A Study of four Exemplary novels*. Princeton. PUP, 1982.
- Forni, Pier Massimo. *Adventures in Speech: Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*. Philadelphia: UPP, 1996.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes creador de la novela corta española*. 1958. 2 vols. Madrid: Csic, 1982.
- Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo Español*. 1593. Estudio preliminar, edición, notas y glosario por Margherita Morreale. Madrid, Csic: 1968.
- Hainsworth, G. "La source du «Licenciado Vidriera»." *Bulletin hispanique*. XXXII (1930): 70-72
- Koelb, Clayton. *The Incredulous Reader: Literature and the Function of Disbelief*. Ithaca, Cornell UP, 1984.
- . *Inventions of Reading: Rhetoric and the Literary Imagination*. Ithaca, Cornell UP, 1988.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. 1737. 4 vols. Madrid: Gredos, 1969.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. 1593. Trad. española. 2 vols. Madrid: Akal, 1987.



REATIVE



RITING

Jaime Orrego

University of Iowa

Munich

A Pía y Camilo

Aún medio dormido, Santiago abrió los ojos, dio una mirada a su alrededor, y volvió a una realidad que había dejado un par de horas antes cuando sentado en la silla, se quedó dormido. Cerró los ojos nuevamente, tratando de volver a dormir y alejarse, de alguna manera, de la tristeza que había a su alrededor. Pero sus intentos fueron en vano, pues un fuerte dolor de espalda, lo hizo ir en busca de una pastilla que se lo remediara. En su camino hacia la cafetería, pudo ver en la cara de las demás personas que se encontraban en la sala, que nadie entendía aún lo que había sucedido, y ése era el dolor más grande, no entender por qué sucedían cosas de ese tipo.

Mientras se encontraba en la cafetería tomando un café con la pastilla que supuestamente le quitaría el dolor, Santiago vio como su madre se sentaba en frente de él.

- ¿Qué tomás? – Le preguntó su madre.
- Una pastilla para el dolor de espalda.
- ¿Te está molestando?
- Sí mamá. Me preocupa que no vaya a ser capaz de jugar el próximo viernes.
- Seguro que sí vas a poder. Espero entonces que te mejores. Voy a sentarme un rato al lado de la abuela.
- Bueno, nos vemos más tarde.

Después que terminó de tomar su café, Santiago caminó hacia la silla en la que había dormido unas horas. Pero antes de sentarse, miró por unos momentos nuevamente a Sofía y a Rodrigo...aún no lo podía creer...las lágrimas salían de sus ojos, y en medio de su llanto, decidió sentarse y tratar así de calmarse. Quería volver a dormir, pero sabía que más tarde se despertaría y tendría que enfrentarse de nuevo a la tragedia. Santiago pensó que lo que estaba viviendo era lo peor que había sucedido en toda su vida.

*

Eran poco más de las cinco de la mañana en un día del verano chileno, mientras se preparaba para viajar al aeropuerto. Había llorado prácticamente toda la noche del día anterior, tenía sus ojos hinchados, y ante las preguntas de su madre, él respondió:

- No me pasa nada, es que me acosté muy tarde.

Santiago no podía ocultar la tristeza que sentía al dejar aquel país, y en especial, aquella ciudad que le había dejado vivir los momentos más felices en sus quince años de

CÉFIRO JOURNAL

vida. Sabía que nunca volvería a ver a su amigo Claudio, con quien iba al centro de la ciudad a caminar y divertirse con todos aquellos payasos que contaban chistes y hacían unas cuantas maromas a las gentes por unas monedas. Sabía que tampoco podría ir nuevamente a la playa con su amigo y mirar a las chicas en sus vestidos de baño, en especial a las extranjeras que llevaban vestidos más pequeños que las bañistas locales. Nunca más vería a Ruth, quien le organizó dos fiestas en su casa; una de bienvenida, y la última, la despedida, en la que por primera vez tomó pisco y otras bebidas alcohólicas y sintió los mareos a que estas bebidas lo llevaron. Todo ésto y más era lo que Santiago veía alejarse a medida que el carro de don Elías se acercaba al aeropuerto y dejaba atrás las luces de la ciudad.

El viaje al aeropuerto fue esta vez más corto de lo normal, y sin siquiera pensarlo, Santiago y su familia se despedían de don Elías, persona que fuera muy importante en sus vidas por la amistad incondicional que les brindó y por toda la ayuda que les prestó mientras la familia vivió en aquel país. Al entrar al avión, Santiago quedó maravillado por el tamaño; nunca había viajado en uno tan grande y por un momento olvidó la tristeza enorme que sentía, y recordó que un avión similar había caído sólo dos meses antes en la ciudad de Nueva York, porque se quedó sin gasolina y los pilotos no hablaban el inglés suficiente para comunicárselo a los controladores aéreos. Murieron más de setenta personas y hubo otra gran cantidad de heridos. Santiago se sentó en uno de los asientos más cerca de la ventana y así poder dar lo que sería su última mirada a la ciudad.

El tiempo del vuelo fue de poco más de seis horas, tiempo en el cual Santiago no dejó de pensar en Claudio, Ruth y todos sus amigos de la escuela. Recordó aquellas tardes después de salir de clase, en las que todos juntos iban a divertirse en las tiendas de video juego cercanas a la escuela, jugaban hasta que fuera la hora en la que nadie podía quedarse en ellas, ya que existía una ley en la que a ciertas horas del día, aquellos jóvenes con uniforme de escuela no podían estar en las tiendas de video juego. El aterrizar en el aeropuerto de la ciudad sirvió para que Santiago se diera cuenta definitivamente que no volvería a ver a sus amigos. Al salir del avión, y al ver la cantidad de gente que los estaba esperando en el aeropuerto, entendió los motivos por los cuales sus padres querían estar de vuelta en la ciudad donde vivía toda su familia. Ellos extrañaban todo el amor que sus hermanos y sobrinos les daban.

Llegaron directamente a la casa de la abuela, pues ella había preparado una cena para todos. Después de comer los tan extrañados frijoles y arepa, Santiago se puso a conversar con sus primos Diego y Miguel. Ellos querían que les contara cómo eran las chicas en el otro país, si había tenido la oportunidad de besar alguna, y otras tantas preguntas que lo hicieron entristecerse nuevamente, y volver a recordar todas las alegrías que había dejado atrás. Luego que Santiago respondió todas las preguntas, Miguel sacó

una botella de aguardiente para celebrar que su primo estaba de nuevo con ellos. Se tomaron entre los tres casi toda la botella; cuando era hora de ir a la cama, Santiago apenas podía caminar, su tía Marta no entendía qué pasaba y cuando comenzaba a sospechar, Miguel salió en su ayuda, y le dijo a su madre que Santiago se encontraba muy agotado por el viaje, pues había estado viajando por más de seis horas.

Al día siguiente, Santiago se despertó con un fuerte dolor de cabeza y con mucha sed, apenas cuando llegaba a la cocina, sintió el olor del desayuno que Marta le preparaba. El desayuno le hizo olvidar el dolor de cabeza y le devolvió las energías perdidas la noche anterior. Después del desayuno, el esposo de Marta, Javier, ya lo estaba esperando para que fueran juntos a la que se convertiría en su nueva escuela. No pasó más de media hora cuando Santiago y Javier ya se encontraban en camino a la escuela, que era la misma en la cual estudiaban sus primos. Al llegar, se dirigieron directamente a la oficina del rector, y Javier tomó la palabra al hablar con el sacerdote, quien no puso ningún impedimento a que Santiago comenzara la escuela al día siguiente.

Desde su nuevo apartamento, le tomó veinte minutos en autobús para llegar a la escuela, pero como no conocía a nadie, Santiago prefirió encontrarse con sus primos y de esta manera llegaría acompañado. Cuando entró al aula de clases, nadie se percató que había alguien diferente, sólo hasta que llegó el maestro, y lo hizo presentarse frente al resto de los estudiantes, fue cuando se dieron cuenta que había una persona nueva en la clase. Santiago odió su escuela y a sus compañeros de clase, quería volver a su antigua escuela y así poder estar cerca de sus mejores amigos. Fue entonces cuando pensó que el haber vuelto a su país era lo peor que había sucedido en toda su vida.

*

Diego se acercó y le dio un par de palmadas en la espalda que lo hicieron dejar atrás sus memorias.

- ¿Cómo va todo? – preguntó Diego.
- Bien hermano, con un dolor de espalda que no me deja casi ni caminar. – respondió Santiago.
- ¿Entonces no vas a poder jugar el partido el próximo viernes?
- Claro que sí. Estaré, como siempre, en la defensa tratando de evitar tus goles.
- Muy bien, yo estaré tratando de hacerlos. – le dijo Diego mientras le daba un abrazo para luego irse y sentarse solo, al frente de los cuerpos de Sofía y Rodrigo.

*

En la primera semana de clases él pasaba más tiempo con sus primos que tratando de conseguir nuevos amigos... ¡cómo extrañaba su escuela anterior! donde a pesar de su timidez, no tuvo ningún problema para socializarse. Casi ni necesitó hacer ningún

CÉFIRO JOURNAL

esfuerzo, pero en esta escuela todo fue diferente. Le tomó un buen tiempo para pasar los recreos con personas diferentes a sus primos. Además, las notas de su clase de inglés no eran las mejores, estaban muy por debajo del promedio de sus otras clases. Sólo hasta que comenzó el campeonato de fútbol, fue cuando las cosas cambiaron para Santiago, y comenzó a integrarse un poco más con sus compañeros de clase. Fue incluido en uno de los equipos que se formó en la clase que recibió el nombre de Munich. Como de costumbre, Santiago jugaría en la defensa.

El primer juego fue un gran éxito, apabullaron al otro equipo fácilmente. El siguiente equipo sufrió las mismas consecuencias del anterior, y así poco a poco Munich se fue convirtiendo en uno de los favoritos en el campeonato interno de fútbol. Cada uno de sus primos había formado un equipo diferente, pero no se enfrentarían con Munich sino hasta las siguientes rondas. El campeonato de fútbol le daba grandes alegrías, y logró que poco a poco se fuera acostumbrando a su nueva escuela y a sus nuevos compañeros de clase.

Santiago no podía esperar a cada viernes en los que se jugaba el campeonato en el coliseo del colegio, cuando él no jugaba, estaba animando a los equipos de sus primos. Munich era primero de su grupo, no habían perdido ningún partido, y tenían al goleador del campeonato, Andrés Alzate, que según varios profesores de educación física, podría ser una de las figuras del fútbol colombiano en el futuro.

Fue de este modo como poco a poco fue dejando de lado la tristeza de no estar en su escuela anterior, y cada vez tenía un grupo de amigos mayor. Después de los partidos de fútbol, Santiago iba con el resto de integrantes de Munich a tomar unas cervezas para celebrar cada triunfo. Pasaban el tiempo juntos hasta que eran cerca de las seis de la tarde, entonces Santiago iba a la casa de la abuela, donde se reunía con el resto de su familia, y luego viajaban a su casa. Después de llegar a su casa y comer, se bañaba y se preparaba para salir con sus primos. Normalmente siempre hacían lo mismo, iban a la casa de uno de sus amigos, y se ponían a escuchar música, jugar cartas y hablar de todas las chicas que conocían.

*

El llanto de su tía Marta en frente de los cuerpos de Sofia y Rodrigo lo hizo levantarse de su silla para tratar de consolarla. Marta en medio de sus llantos le dijo:

- Yo siempre quise mucho a Sofia y Rodrigo. Para mi Sofia siempre fue un ejemplo para que todos ustedes siguieran. Muy seria, muy buena estudiante y siempre muy alegre. Y Rodrigo...qué niño tan juicioso, él no parecía un niño, parecía un adulto.

Santiago no pudo decir nada. No podía contener sus lágrimas ante las palabras de su tía. Aquellas palabras le habían llegado a lo más profundo de su alma. Abrazó a su tía y caminó con ella hasta el sitio donde estaba Javier, quien la abrazó y le ayudó a sentarse.

*

El plan de los sábados en la mañana era ir a la casa de Luz donde se encontraba con Diego. Allí Vicky y Sofia les explicaban algunos temas de inglés y les ayudaban con sus tareas, pero Diego y Santiago se interesaban más por los deliciosos frijoles que su tía cocinaba para el almuerzo, que por la ayuda de sus primas. Es así como después de las clases, almorzaban todos juntos y luego veían televisión o jugaban con Rodrigo, el hijo de su primo Ramiro. El ir a la casa de su tía Luz, era siempre un gusto, porque Santiago tenía una muy buena relación con sus primas Vicky y Sofia a pesar de la gran diferencia de edad.

El martes dos de octubre de ese año era un día aparentemente normal en la vida de todos. El padre de Santiago se encontraba en un viaje de negocios en el sur del país, mientras su madre, como de costumbre, se dedicaba a las labores de la casa. Ese día Sofia se levantó un poco más temprano de lo normal pues quería terminar de arreglar todos los libros que tenía en la biblioteca. Mientras ella hacía esto, su sobrino Rodrigo jugaba cerca de ella con unos carros de juguete, y su madre Luz hablaba por teléfono con Marta. La conversación telefónica se cortó inesperadamente, y cuando Marta intentó comunicarse de nuevo, la línea estaba ocupada.

Santiago se encontraba en recreo tomando gaseosa y hablando con sus amigos acerca de lo que sería el juego de Munich el viernes siguiente contra Arsenal, y mientras todos discutían acerca del marcador del juego, la conversación fue interrumpida por una explosión. Al escucharla todos corrieron a la esquina de la calle para mirar y tratar de determinar dónde había ocurrido, pues esta vez se había escuchado muy cerca. Al llegar, Santiago y sus amigos vieron la humareda de color naranja a causa de los ladrillos.

- ¿Cuántos kilos crees que tuvo este carro bomba? – Dijo uno de sus amigos.
- Yo diría que más de cien – Respondió Santiago
- ¿Cuántos muertos creen que hubo? – Dijo otro.
- No sé...creo que es difícil saberlo escuchando simplemente la explosión.
– respondió otro – Pero no importa, ya es tiempo de volver a las clases...Más tarde nos enteraremos.

Marta seguía tratando de comunicarse nuevamente con Luz, pero la línea seguía ocupada. Ya comenzaba a preocuparse, y llamó a la casa de la abuela, donde ya se habían recibido llamadas de todos los hijos e hijas, a excepción de Luz, comprobando que nada hubiera pasado a raíz de la explosión, que según las noticias, había sido cerca del estadio de fútbol; donde vivían la gran mayoría de tíos y tías de Santiago.

Las labores normales de la madre de Santiago fueron interrumpidas por una llamada telefónica de Vicky, quien la llamaba desde una ambulancia.

- Tía...tía...no se imagina lo que pasó en la casa – Dijo Vicky.

CÉFIRO JOURNAL

- Pero, ¿estás bien? – Preguntó la madre.
- Sí, yo estoy bien.
- Y el resto... ¿Cómo están?

Vicky no respondió...sólo se escuchó su llanto. Un paramédico tomó el teléfono y preguntó:

- ¿Cuál es su relación con la señorita?
- Yo soy su tía, pero por favor cuéntenme lo que pasó.

Después de escuchar las palabras del paramédico, y anotar el nombre del hospital en el que estaría Vicky, la madre de Santiago se dirigió hacia la casa de Luz. Estacionó su carro a dos cuadras de la casa pues ya la policía tenía cerradas ciertas calles. Mientras caminaba hacia la casa de Luz, ella esperaba lo peor. Fueron dos cuadras caminando en las que rezó todas las oraciones que se sabía, o por lo menos las que se acordaba en aquellos momentos de angustia. Cuando llegó al frente de la casa de Luz, después de discutir con unos policías que no la dejaban pasar, se sentó en la calle y se puso a llorar. No podía creer lo que tenía en frente.

Santiago salió de su clase de química y se dirigió, como de costumbre, hacia la casa de su tía Marta para almorzar. Tocó la puerta por varios minutos y viendo que nadie respondía, se dirigió muy extrañado a la casa de su abuela donde sabía que siempre había alguien. Mientras se acercaba poco a poco, veía cómo muchas personas entraban y salían de la casa de su abuela. Pensó que algo le había sucedido a su padre en el viaje. Al preocuparse caminó un poco más rápido, casi corría, y al entrar, con gran impacto vio como todas las personas se encontraban llorando, Santiago no entendía nada de lo que pasaba. Antes que él dijera una palabra, una de sus tías le preguntó:

- ¿Sabés lo que pasó?

Con sólo escuchar la pregunta, él sintió un frío enorme por todo su cuerpo, podía sentir poco a poco como su cara iba palideciendo y como sus labios se iban poniendo duros. Se sentó y muy a lo lejos escuchaba que su tía decía algo. Él aún no reaccionaba a las palabras de su tía, y después de unos momentos, se enteró que a raíz de la explosión de un laboratorio de droga en la casa contigua a la de su tía Luz, habían muerto Sofia y Rodrigo, y su tía Luz se encontraba luchando entre la vida y la muerte en el hospital.

La madre de Santiago tomó fuerzas y una de las vecinas le entregó una sábana para cubrir el cuerpo de su sobrina Sofia, casi ni podía caminar del dolor tan inmenso que sentía en su interior. Posteriormente se enteró que Rodrigo fue llevado al hospital pero que nada pudo hacerse para salvar su vida. La explosión había sido muy fuerte para ser soportada por un niño de menos de cinco años. Después vio venir a Santiago y lo abrazó con todas sus fuerzas.

- Yo no sabía que a uno le podía doler el alma – Le dijo su madre llorando.

Santiago no respondió, simplemente la abrazó y los dos lloraron juntos por unos segundos hasta que su primo Diego les dijo que deberían tratar de rescatar cualquier tipo de objeto dentro de los escombros. El olor de los químicos que habían quedado esparcidos por todas las casas afectadas por la explosión era muy fuerte, casi intolerable. Fue así como luego de buscar por un tiempo, de discutir con los policías que no les permitían hacerlo y de no encontrar nada que se pudiera utilizar, los tres se dirigieron a la casa de la abuela, que se había convertido en el centro de reunión de todos.

*

Ya eran cerca de las nueve de la mañana cuando se dio cuenta que había pasado toda la noche prácticamente sin dormir y reviviendo cosas del pasado. Fue entonces cuando Luz llegó, en una silla de ruedas, con su cara completamente vendada, para darles el último adiós a su hija y a su nieto. Santiago se abrazaba con sus tías y primos en medio de las lágrimas, pero al ver la fortaleza que tenía Luz, pensó que lo peor ya había pasado.

Después de la ceremonia religiosa en Campos de Paz, diferentes personas fueron a la casa de la abuela a expresar su tristeza y a dar su apoyo. Eran personas que nadie hubiera pensado que estarían apoyando a la familia. Al parecer, todas aquellas diferencias que se tenían entre familias fueron olvidadas para apoyarse el uno al otro tras la tragedia, porque a pesar de la tristeza que embargaba a la familia por la pérdida de Sofía y Rodrigo, se respiraba un ambiente de amor dentro de todas las personas que entraban a la casa de la abuela. Cada integrante de la familia dejaba de lado su propio dolor, para apoyar a los otros familiares que estaban más tristes. Cada lágrima era contrarrestada con una sonrisa. Santiago no recordaba nunca haber visto tantos abrazos entre tíos, entre primos, entre hermanos, entre todos los que se cruzaron dentro de la casa de la abuela.

*

Aquel jueves cuando llegó a la casa de la abuela y vio que había varias patrullas de la policía, Santiago pensó que la pesadilla aún no había terminado. Mientras se acercaba poco a poco a la casa, él se daba cuenta cómo los policías que rodeaban la casa, fijaban su mirada en él, hasta que llegó al cordón policial y no le permitieron traspasarlo.

- Déjenme entrar... ésta es la casa de mi abuela – dijo Santiago.

Los policías no prestaban atención a sus palabras, simplemente no le permitían entrar. Él trataba de buscar a alguien que le informara lo que pasaba, hasta que vio a lo lejos a Marta.

- ¿Qué está pasando? – gritó Santiago.

- Que se van a llevar a Luz detenida, porque dicen que ella es la principal responsable de la explosión. – respondió Marta en medio de lágrimas.

CÉFIRO JOURNAL

Las palabras de su tía lo hicieron impacientarse más, y luchar más fuerte con los policías para que lo dejaran entrar, pero mientras luchaba y discutía con ellos, vio salir a Luz en su silla de ruedas, con su cara vendada y custodiada por la policía.

- El laboratorio de droga era en la casa vecina, no en la de ella – gritaba él cada vez más fuerte mientras veía cómo la patrulla de la policía se llevaba a su tía detenida.

Posteriormente, se enteraría en los noticieros que la fiscalía, después de investigaciones, detenía a Luz por el procesamiento de droga en su casa para luego enviarla a los Estados Unidos, donde según las autoridades, Luz tenía dos hermanos que eran procesados por tráfico de drogas.

*

En el juego más importante del viernes en la tarde, Munich perdió dos goles a uno contra Arsenal. Con este marcador, Munich fue eliminado de las semifinales del campeonato interno de fútbol. Hubo dos grandes ausentes en el juego, Diego y Santiago.

Ivonne Cuadra, Ph. D.

University of Northern Iowa

El sueño de Eva

Allí estaba la niña, tirada en su jardín. El sol la regaba con su luz y Dios se deleitaba inventando colores en su cuerpo. Todos embellecían con su presencia y ella sólo se dejaba querer. Los árboles estiraban sus ramas para tratar de rozarla, pero quedaban adoloridos, sólo le llegaban sus sombras. Los matorrales gozaban de la fortuna de ser los únicos que podían palpar, aunque parcialmente, su figura. Y las flores ya habían perdido toda su vanidad, estaban rendidas frente a ella. Alguna de las aves lograron acercársele un poco más con su trinar, pero Eva no les contestaba, sólo les miraba y sonreía suavemente. Nadie lograba llegar a ella, querían conocerla, saber de ella y de su mundo. Se sabía contemplada, entendía la atracción. Nadie de allí, sin embargo, podía sobrepasar la imagen, era la única y primera especie abandonada en su soledad.

Un día, en medio de su tormento de diva, la vieron partir de allí. Iba meditativa, sin rumbo fijo. Parecía deslizarse su liviana figura a través de toda la preciosa fauna que la rodeaba. A medida que se abría camino las hojas, las flores y las ramas se giraban embaucados con su paso. Les despertaba instintos que desconocían, la persiguieron así hasta que se perdió en el estrecho horizonte. En ese momento entró la noche y todas las especies añoraron que volviera para no sentirse tan tristes, tan solos. Pero eso nunca sucedió.

Su ruta fue corta. Ni la distancia, ni su angustia le impidieron atrasar su paso. Quería llegar pronto y sacarse de una vez ese quejido que la amargaba. Lo encontró, como siempre, perdido en sus labores. Estaba enajenado, transformando sus ideas en objetos inanimados, tal y como lo había hecho con ella. Enfrentó a Dios al llegar y sin ningún disimulo le reclamó:

-Me has hecho imperfecta. No logro llegar a otros, no puedo recordar, no tengo historia.

Y Dios que no concebía la imperfección, no comprendió el reclamo de Eva. No podía sobrepasar su obra casi maestra. La vio triste y solitaria. Le había ofrecido un mundo magnífico, la había acompañado de especies sublimes y agraciadas como ella. Todos ellos la adoraban, se había convertido en un misterio, en un objeto de deseo. Aun así, supo que su proyecto había fracasado. Eva sufría.

Fueron cinco amaneceres en que Dios especulaba cabizbajo, concentrado en su creación. Inventarle una compañía similar a ella parecía la respuesta más indicada, pero dudaba si otro podría reponerse del impacto de no haber sido el primero. El reclamo de

CÉFIRO JOURNAL

Eva sería la protesta del nuevo compañero. No toleraba entristecer más a Eva. Y en un sólo instante divino se olvidó de su obra y pensó en ella. Con el mismo tono imperativo a que Eva estaba acostumbrada dictaminó:

-Te llamarás Mujer y te multiplicarás en cada una de tus hermanas. La historia que te negué la verás reinventada infinitas veces en todas ellas. Te cedo mi obra. Ve, construye tus historias.

Eva tembló y agradeció ese instante de total entrega. Vio ensancharse el horizonte a su alrededor y comenzó a soñar en el porvenir. Apenas podía percibir las formas desformadas, las palabras indescifrables que le ofrecían las múltiples sendas que la rodeaban. Partió por alguna de ellas, libre por fin, soñando en el futuro. Supo, desde entonces, que en el rincón de uno de sus sueños sería ella y no yo, desde mi mesa, quien escribiría esta historia.

João Carlos Sá

The University of Maryland

The Dive

1

Once again he passed that same spot on the cliff. It was not a special location but it was a tempting one since he started to cross paths with it. The cliffs were close to his favorite beach. It was a beautiful place, mainly due to its location and the view one could obtain from there. He first came across it accidentally, in one of his many runs to the beach, when he decided to take a different route from the usual one. Tricks from destiny!

Since he discovered that particular place, he took that course every time he went to the beach and each time he stopped contemplating the ocean below. The top of the cliff was an almost perfect carved diving board, shaped in the rock that stood out of the main formation. Around 35 feet below was a perfect notch between two large boulders, which, for the most part of the time, were uncovered. Yet at high tide the ocean waters covered the boulders nearly to the top.

It was perfect for an accurate dive.

"How great it would be to dive in between those boulders!" he thought while sat there, inert, just looking down.

At 24, he had had a very enjoyable life. Single, still living with his parents, had the right amount of money to enjoy his social affairs, his few basic needs, and help his mother with some of the bills. Running was one of his passions, one that he enjoyed from an early age. The other passion was to fly. No, it was not any particular way of flight; it was more the flying sensation of breaking the air and falling.

To feel the air through his body and fall...

He knew it was an impossible dream and the closest he ever came to the dreamt sensation was when he dove.

He felt the sensation for the first time when he was only seven. His uncle had taken him to a beach near his home and had taught him the way on how to dive. Without having ever done it, his first try was a success. His uncle clapped as his head emerged from the cold ocean waters. The only correction his uncle had shown him was on how to position his arms during the entrance; the angle of the water entry needed a slight adjustment to be a perfect dive. The following try, perfection.

The next few years he pushed himself a bit further every time he dove. He increased the distance progressively from the point which he dove, any point in any

CÉFIRO JOURNAL

place. His uncle had taught him well, nevertheless. He always inspected the landing area before attempting any dive. Being cautious became part of his life; it earned him a reputation amongst his local friends and the summer friends who returned each year. People often would come to him and ask about the reliability of various locations on the beachfront. He always had the tides in consideration and always rechecked all the locations where he dove before, as a security measure. "One never knows what the tides may have dragged, since the last time I dove," he would say when questioned if he had not already checked that area before. His reputation and opinion was well known and respected amongst the beach goers.

Fifteen feet was the highest he ever dove, in the local University indoor swimming pool. Everything happened on a wild bet with his closest friends. He did not do it frequently: diving on the spur of the moment. He always considered the risks involved before any "crazy" attempt at any frivolous provocation by any of his friends. Yet, when the bet occurred, he was ready to try that height. It was not the same kind of dive as if it was an outside one: the wind sensation was not as pleasant, but it could give him an idea on how it could be if and when he was ready to try it outside. That was like practicing for the real deal. As if he had thought the dive was a piece of cake.

In any case, he was now contemplating approximately 35 feet. It required extra attention, care, preparation and reflection.

Thinking was exactly what he was doing lying face down on top of the cliff. He felt the gentle breeze move his hair and he turned on his back. The sun was high. "It must be around noon," he thought. He closed his eyes and enjoyed the heat of the sun on his face.

It felt good.

He almost drifted off into dreamland. The breeze on his hair and the heat of the sun were such a perfect combination that a smile invaded his face. He almost could feel the flying sensation that occupied his mind for such a long time.

At this thought he turned again on his belly and started again to observe the movement of the waves below. He always had felt a special connection between the gentle movement of the ocean and the comfortable waters' temperature. He would float on his back for endless amounts of time. He could lay on his back, close his eyes and let the waves rock him gently, giving him such a good feeling that he often found the thought of his mother occupying his mind. Who knew why that subconscious sensation triggered such feeling and associated it with his mother? Perhaps it reverted to the times he had spent inside his mothers' womb.

No telling.

That radiant July day it was different than usual. He had been debating his dive for many days now and, deep inside, he thought he was ready. Many times he dreamt about the dive; he perfected the take off, the alignment of his body in the air and the entrance in the waters. It had to be a perfect entrance, with a quick bounce on the sands of the ocean floor with his hands, which would permit him to spring up rapidly. The timing had to be perfect; from the moment he left the top of the cliffs, with the tide coming in, so that enough water was in place to receive his body and give him enough room to turn at the sandy bottom.

He had come to the cliffs that day almost unconsciously, as if attracted there by some strange and powerful forces. Now, while looking down at the waters, he felt as if he was facing his many fears. Not that he was afraid of diving. He had proven himself more than once that he was not afraid. Diving was almost a natural instinct, as if it was a part of his body, a complement of it.

His fears were more related with certain aspects of life.

Many his age had already initiated the next step in life by starting their own families, by marrying and having children.

Commitment.

Perhaps that was the fear that was messing with his mind presently. He had been dating this wonderful girl, his own age, for some time now. The mention of the next step of the affair was brought up several times in conversation. Even his mother had mentioned something about if there were any dates set up and if he had already proposed.

For some reason he had not been able to give a straight answer, either to his mother or to his girlfriend. Nevertheless, now his girlfriend was pressuring him and had given him an ultimatum and he did not know how to deal with it.

One is born innocent, trained by one's parents to distinguish between right and wrong, the many rights and wrongs in life, to learn how to make choices, choices that will affect one's lives, but which determined one's personality. It is a kind like birds; the parents spend all the necessary time preparing the appropriate environment for the babies to be born into. After birth, the parents will continue care by feeding them and teaching them on how to give the first steps. Once the little birds learn how to fly, they are on their own.

That is perhaps one of the most difficult aspects of being human: the separation from the safe home environment into the "real" world, where one is required to take and accept responsibilities which, usually, were taken usually by parents, without any or very little repercussions on the children.

And that was the dilemma with which he was being faced now.

CÉFIRO JOURNAL

He smiled when he thought of a recent conversation that he had had with his mother; "But mom, I'll get married when the time is right. Both of us are finishing our studies and then we'll think about marriage. Don't worry! You'll get your grandchildren."

At this thought, he felt a cold spell run up and down his spine, causing the hair on the back of his neck to stand up. Children! That has to be a long time from now, perhaps in a near future, when he would become more responsible...

Again his thoughts reverted to the present. There he was thinking about some of his fears, in such an awkward moment, all related with one word: commitment! If he only had the nerve to face it like he could the diving. It should be such an easy step that he could not understand why the idea, or even the simple thought of it, could cause him to have pains in his stomach, butterflies, and cold sweat.

"Enough of those thoughts," he said out loud, as if someone were present, listening. After he realized that he had spoken the words out loud, he looked around to see if anyone was close by and might have accidentally overheard him.

The time had come.

With a sudden move he stood up.

On top of the cliff, he looked at the synchronized movement of the waves, coming and going, indifferently. A scene from Henri Charriere's *Papillon* crossed his mind; in the specific scene, Papillon was studying one more way on how to escape, this time from the Devil Islands, where he was incarcerated. By studying the movement of the waves and counting the right number in which the biggest of them would appear, the one he would jump into from a great distance, he intended to throw a man-made raft which would be his life support.

In part he felt connect with this scene, since he looked at the dive as his own escape—not only from his worries but also from the world. Apart from the desire to make that dive, his other ambition was to build a stable life, with a wife and children in the picture—"two or three," he always said, in a not so near future.

Slowly he lowered himself to the ground and sat. Mechanically, he removed his shoes; one at a time, without ever taking his eyes away from the movement of the waves.

A faint smile was everpresent on his face while his look was set on the constant and serene movement of the waters below.

It seemed so peaceful.

With a brusque movement he got to his feet and removed his shirt. With an automatic movement he stretched his body toward the sky above and noticed that the sun was straight above him. "It must be around twelve," he thought, unconsciously. "What a great time to dive."

He sat his eyes further into the ocean. There, he noticed the slow rolling of the waves, in a constant and symmetric movement, that made him wonder how it was produced, even though he knew it was caused, or affected, by the terrestrial gravitational forces toward the moon.

He felt his heart rhythm accelerate. Was it nervousness? It could not be. He would not be doing the dive if he were not ready and prepared. And he was. It had to be from excitement, then. Yeah, that was exactly it.

He looked down always focusing on the coming and going of the waves.

He had chosen the perfect time. The tide was high and the waters were covering both boulders when the waves moved in.

He zoomed in on the small space where he was supposed to enter the water.

His body tensed up in preparation.

His legs took a slight bend at the knees and all of his body's energy switched and concentrated in its lower half.

When he thought it was the right moment, he leaped up and forward.

"What a great feeling," he noted while in the air, sensing the slight breeze, caused by his descent, passing through his naked body and his hair.

The waters were approaching rapidly and, instinctively, he positioned his hands to help him spring back quickly from the bottom up.

Somehow, the images of his mother appeared, out of nowhere, in his mind. He could see her face clearly, telling him that he should not be doing that.

Mothers!

He smiled and hit the water.

A tunnel of darkness appeared in front of his eyes.

2

Looking back at that moment, he tried to produce a smile, but the irony was that he could not make one, and he did not know why. He looked at the reflection of his face through the corner of his eye and liked what he saw; the grays predominated and that was a symptom of accomplishment. Gray meant he successfully passed through life, that things went well and that he made it far and was now enjoying his retirement and his peace. He thought about the place where he lived, a place that he always dreamt of, idealized, surrounded by water, one which could not be reached easily by others, giving him the opportunity to pleasurefully enjoy his quiet moments.

He always loved the water and the place seemed perfect.

CÉFIRO JOURNAL

From where he was he could hear the gentle sway of the waves and the strong ocean scent penetrated deeply inside him. He could have sworn that he could feel the pleasant and constant monotonous movement of the ocean surrounding him. It made him feel so good that a distant memory of his mother got back in the back of his mind and now a placid smile invaded the corners of his mouth.

He tried to look up and felt wetness on the back of his head. The humidity was high, eventually, and the sweat (was it perspiration that he felt?) seemed to take over the base of the back of his head. Yet, he could feel the heat on top of his skull and he knew the sun was still out...

From the corner of his eye he saw the shape of the moon rising. For an instant he saw the reflection of it bouncing off the swaying waves and the silvery dance gave him a feeling of calmness. "I must have gone to sleep," he thought. "Nightfall is near and apparently I let a beautiful day go to waste," he continues to think. "Yet, I vaguely remember a dream, or I think it was a dream, that really made feel well." And, staring at the silvery waters, quickly turning dark he went on thinking about the dream that he thought he had.

Dark was now solid. It was so intense that he could no longer spot the reflection of the moon on the waves. "Funny thing, darkness," he thought. "I cannot see the moon and it seems that I can no longer hear the waves. It is as if I don't see them, then I cannot hear them; how stupid is it that I still have the sensation that I'm being rocked by them." He thought about getting up to go to bed. "It must be late," he said out loud startling himself by the funny way it sounded. He repeated it louder and wondered why it sounded the way it did, as if he was in a soundproof room, which did not allow the sound to travel anywhere, dying right there where he was.

At the attempt to get up, so he could walk himself into the house, so he could lay in bed and rest, he had a strange sensation that he could not feel his legs. He thought that perhaps he stayed too long seated and, somehow, cut the circulation just like when he sits for a long period of time in the commode reading a magazine or the newspaper while doing what one has to do in that particular spot.

He waited a little longer and, suddenly, he felt really tired. He shivered and thought that it really had gotten really cold. He had not noticed it before, but now in the dark, and with the stars and the moon above him, he felt a breeze in his face and had the sensation that his face was wet. He was really tired, felt his eyes trying to close on him and said, "I think I'm going to sleep here, outside." He attempted to adjust his coat but somehow, just like with his legs, he seemed not to have control of his arms...

.....
Dawn revealed the lifeless body facing up, gently being carried by the waves.

Vitelia Cisneros

University of Colorado-Boulder

Cielo

Es imposible a veces, seguir bajo el azul.

Hay que ir a casa:
desembarco a costa de ventana
presencia de colores
y la cercanía de pasarse
con diferentes escalas
en tus paredes
en las magnitudes que atesores
una capilla de
sartenes y recuerdos.

Lejos de una inundación,
para poder continuar.

Sala oscura

Cuando decida ir al cine tendrá varias posibilidades. Una, la sala oscura.

Colocarse en presencia abisal
amenazando con certezas
ceñido de ausencias.

Pronto debes reaccionar, ubicarte y no estorbar.

Aquel hombrecito que no previó
que fue sorprendido
a mitad de su confusión
de la ignorancia de su asiento
y la humillación de tanta distancia posible.

CÉFIRO JOURNAL

Durante una visita, o una pregunta sin retroceso, desemboca:
Usted ha entregado sin querer su ticket
y entra a su sala oscura.

Herida

Un hombre se corta,
mutila la continuidad
de su piel
y no lo sabe.

Camina, continúa, avanza
hasta que incidentes infortunados se precipitan
celaje de sangre a sus pies.
Entonces, acepta.

Recurrir al ritual de mirar a los costados
al subterfugio de buscar en las afueras
algo que lo exima de su carne.

El hombre halla el corte,
mide la magnitud de la pérdida.
Entre la vergüenza y el susto
rememora instantes, blasfema coincidencias.

Encuentra dónde
comienza su herida.

Otro poema más del amor entre el científico y la rata

Laberinto es herida, ahora ya lo saben
entrada enredo acertijo camino

¿Querrá la rata salir de su laberinto?
Afuera sol llanura silencio.
Siempre observo a las ratas regresar
más sabias más humanas
recostarse en las paredes aliviadas
jugar al experimento:
"¡Qué tal si ahora yo me pierdo y tú me encuentras!"
Tengo que calmar sus entusiasmos por volver.

Yo lo entiendo
Algo de psicología de rata conozco.

Estuario

Al paso por los cuartos
aguarda un cauce inestable
anfíbio de tiempo.

Es preciso vadear
ir y venir con objetos importantes.
Recodo peligroso
Curva de daga
y la grieta,
todo allí esperando.
También el aniego agazapado
de varar en una pieza.

Anuncio clasificado

Ni domo ni alero

De todos
el más silencioso:
blanco, de cuatro lados,
de todos los días.

Sobre las parejas
que despiertan
para hacer el amor
blanco, de cuatro lados.

CALL FOR PAPERS

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. The organization publishes a journal twice a year. *The journal is accredited with a ISSN account from the Library of Congress since December 2002.*

Céfiro invites submissions of critical and creative works. Critical works can be written in Spanish, English or Portuguese and not to exceed twenty, double-spaced pages. Creative works must be written in Spanish or Portuguese and no longer than fifteen, double-spaced pages.

Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. **For the 2006-2007 academic year, Céfiro is accepting submissions on any topic dealing with Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures.**

Submissions should be sent by mail to:

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Gerardo Antonio Vega or René Ibarra

Please send a hard copy and a duplicate on disk or as e-mail attachment in Microsoft Word 2000 or later. MLA style.

In addition, attach a short biography including

Full Name, Institution, and Address including **Telephone Number** and **E-mail Address** along with your \$20.00 annual subscription (2 issues) to the address above.

Subscription is required to publish in Céfiro's Journal.

CÉFIRO JOURNAL



CALL FOR PAPERS

Céfiro's 8th Annual Conference on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
March 29-31, 2007

Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario Graduate Student Organization
in collaboration with
CMLL Department of Texas Tech University, Lubbock, TX

Plenary Speaker:
Dr. Noël Valis from Yale University
Dr. Alberto Martínez Márquez from Universidad de Puerto Rico, Aguadilla

The organizing committee will consider papers that explore issues in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Portuguese or Spanish. The committee will also consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Session requests should be submitted by approximately February 28, 2007. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 doubled-spaced pages). No papers will be read in absentia. Selected papers will be published in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech.

To submit a paper, please submit an abstract of 200 words or less by fax, mail or e-mail to:
Judie Collazo or Iñaki Prádanos
Mailstop 2071

Classical and Modern Languages and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071
Fax: (806) 742-3306

E-mail: judie.collazo@ttu.edu or luis.i.pradanos@ttu.edu
Visit our website: <http://www.cefiro.ttu.edu>



TEXAS TECH UNIVERSITY™
From here, it's possible.

Special thanks to the *Classical and Modern Languages and Literatures* for its support and encouragement to continue working on this journal. Also I thank Kari Gates for her help, support and suggestions.

