

**Asociación de Profesores
de Literatura del Uruguay**

Comisión Directiva

Presidente: María José Larre Borges

Vicepresidente: Daniel Nahum

Secretario: Álvaro Revello

Tesorero: Rodrigo Clavijo

Vocal: Fernando Alonso

Consejo Editor de la revista [sic]

María José Larre Borges

Daniel Nahum

Álvaro Revello

Rodrigo Clavijo

Fernando Alonso

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Roberto Appratto

Hebert Benítez

Elvira Blanco

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Alicia Torres

Silvia Viroga

Diseño y diagramación

Rodrigo Camy Betarte

levedad@gmail.com

Corrección

Inés Pereira Larronde

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Foto de tapa: homenaje a la colonia rusa

San Javier, en los 100 años de su fundación.

Revista [sic]. Año III. #5 - Abril de 2013.

ISSN 1688-938X

A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplu1992@gmail.com | *www.aplu.org.uy*

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.



Impreso en Tradinco S.A.
Minas 1367 - Montevideo - Uruguay

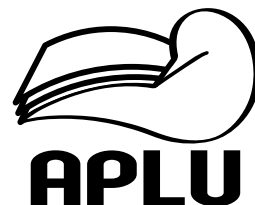
Tel. 2409 4463

D.L. 341-575 / 10.

Edición amparada en el decreto 218/996

(Comisión del Papel)

www.tradinco.com.uy



SUMARIO

00. Montevideo centralista y descentrado

Teresa Torres

00. Levrero y la representación de la peripecia creativa

Sandra D'Agnese

**00. Del Chivo al Celta.
La polémica vargallosiana del siglo XXI**

Andrea Aquino

00. Joyce y Kafka

Mariana Pérez Balocchi

00. Ray Bradbury: al margen del canon

Jorge Presa

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

Editorial

Montevideo centralista y descentrada

Teresa Torres

Teresa Torres

Egresada del Instituto de Profesores Artigas, se desempeñó como profesora de literatura en Enseñanza Secundaria y en el I.P.A., donde dictó los cursos de Literatura General I y II. Cuenta con algunas publicaciones de apoyo docente: Dante (Ed. Técnica), Cervantes (Ed. Técnica), prólogo y análisis de Antígona (Ed. del Pizarrón), entre otras. Jubilada en el 2002, en la actualidad se desempeña como profesora de Literatura Uruguaya en la Universidad Católica Dámaso A. Larrañaga.

Othram Pamuk afirma que “el arte de escribir novelas consiste en la capacidad de percibir los pensamientos y las sensaciones de los protagonistas en el entorno de un paisaje, es decir, entre los objetos y las imágenes que los rodean”.

En nuestra literatura el paisaje “ciudad” aparece tardíamente, para desesperación de la generación del 45, que será la encargada de privilegiar ese espacio de acción de los personajes, borrando, a través de la crítica o el silencio implacable, los anteriores paisajes rurales en los que se desenvolvía la acción. El héroe se traslada a lo urbano y la función del escritor parece adecuarse a las frases pronunciadas por Theodore de Banville ante la tumba de Baudelaire: “Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tienen belleza no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a luz la parte del alma humana oculta en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna.”

Pero ¿cuándo Montevideo se transformó en una ciudad “moderna”? La consagración simbólica del cambio se efectuó a través de la demolición de las fortificaciones coloniales decidida en 1829 por la Asamblea Legislativa, aunque este proceso se desarrolló a lo largo de un dilatado lapso durante el cual la ciudad fue asumiendo su vocación de abierta y extendida, con sus ojos fijos permanentemente en Europa y, fundamentalmente, en París, paradigma de la urbanidad de entonces.



Vendedor ambulante de una ciudad perdida

Avenidas que unen

En los primeros años del siglo XX la ciudad-puerto ingresa definitivamente a la modernidad y encuentra su escritor, José Pedro Bellán, designado como “El Primer Montevideano” por Ángel Rama, y quien, precediendo a la generación del 45, comienza a explorar el espacio ciudadano como escenario de sus personajes. “Maní”, uno de sus cuentos, nos servirá de eje para reconocer no solo el espacio ciudadano sino, fundamentalmente, el concepto de ciudad que implica una visión diferente a la actual.

Luigi, un emigrante italiano, transita la ciudad en una gélida noche voceando su mercadería: “Maní”, al tiempo que recuerda su vida en América; el espacio que recorre va de la Estación Central “junto al portón de la calle Paraguay” hasta la estación Yatay: “Su casa estaba cerca ahora: cuatro o cinco cuadras, por entre caminos vecinales, en el pueblo Victoria”.

El tiempo que abarca el relato es de apenas dos horas, desde las 20.45, “El tren llegará a las 21. Aún faltan quince minutos”, hasta cerca de la hora 23 en que llega a su casa. Ha atravesado la ciudad caminando y ha atravesado su vida uniendo recuerdos. Si bien no se especifica el año en el que se desarrolla la acción, el texto nos da una fecha aproximada, pues “en 1907 se produjo en el hogar un acontecimiento: Amalia se casó en Paysandú (...) Este fue el primer paso dado por la familia hacia la ciudad, el primer movimiento de desbande”. La ciudad por la que camina Luigi es la que corresponde a algún momento entre 1925 y 1930; tiempo y espacio del personaje coinciden con los del autor. La nostalgia por un tiempo pasado, aureolado por la felicidad y/o la heroicidad tan propio de la literatura gauchesca, se sustituye por la melancolía e incluso la rabia de un trabajador incansable que no conoce otra gloria que ir “en busca de su reposo, de su descanso, del único placer de su vida: caer sobre algo y

poder dormir sus sueños”.

“La historia de Luigi era de lo más común, de lo más vulgar, de lo más estúpido”; venido de Italia, entró a América por la gran ciudad, Buenos Aires, pero siguió hacia el campo —Entre Ríos, Paysandú—, el matrimonio, los hijos en racimo y la tierra trabajada de sol a sol. Pero los cambios que trae aparejados la historia son tiranos hasta con los mínimos seres que la conforman: los hijos crecen, acceden a otras formas de vida, de cultura, y la familia se desintegra. Luigi no puede aceptar el cambio, la ruptura del modelo, y la ciudad se presenta como único destino: “(...) compró una casita en el pueblo Victoria. Luigi se hizo jornalero.” Montevideo centralista capta a uno más de los tantos extranjeros que la habitan y ayudan a construirla, a vestirla con las mejores galas. La historia trasciende la individualidad del personaje y pasa a ser la representación de la historia de muchos.

Esta idea de historia representativa de múltiples situaciones reales queda reafirmada si la confrontamos con datos provenientes de otras áreas: según el censo de 1908 casi la mitad de los habitantes del país vivían en ciudades y, de ellos, casi un treinta por ciento, cerca de 310.000 personas, en Montevideo, entre los cuales había 90.000 extranjeros. El triunfo del modelo batllista y su modelo urbanizador representaba la consolidación de esta violenta modernización: en la década del veinte Uruguay ocupaba el tercer lugar en el mundo en cuanto a la cantidad de automotores per cápita, había teléfono en casi once mil hogares montevideanos y los biógrafos —cines, para los que no reconocen el término— brotaban por diversos puntos de la ciudad. En el cuento que nos ocupa, por ejemplo, el Cochero se queja de que la gente joven prefiere trasladarse en automóviles y que “si no fuera por los viejos nos moriríamos de hambre”; y Luigi en un momento se encuentra con un colega manicero y compatriota frente “al biógrafo del Paso Molino” —se refiere al cine Alcázar, inaugurado en 1928.

La posibilidad que tiene este cuento de poder plasmar en lo individual el conflicto general me remite a Aristóteles en su *Poética*: “(...) no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad”.

La caminata de Luigi une el Centro con la periferia: de la Estación Central toma por Agraciada, pasa frente a la iglesia de La Aguada, sigue por Nicaragua hasta Sierra, de nuevo Agraciada, frente al Congreso, pasa por la estación de Arroyo Seco llegando hasta el cine del Paso Molino; continúa por la calle Iglesias —Vicente Basagoity en la actualidad—, pasa por la estación Yatay y allí cruza la vía férrea y “anduvo aún una cuadra sobre empedrado, y luego

entró en la sombra, pisando en el barro, metiéndose en los charcos, tranquilo, seguro, resignado.” Este periplo nocturno ha sido precedido por la jornada laboral “formal”, ya que ese día había trabajado “ocho horas en la pavimentación de una de las calles de Pocitos”.

Hacedor y habitante-testigo de una ciudad que despliega sus galas de modernidad ante esos ojos absortos en el pasado, en la tierra y la labranza, en el trabajo y los hijos. La caminata por Montevideo se acompaña con los recuerdos, y la calle, la avenida, une estos dos mundos: el espacio íntimo que se aferra a un pasado y el espacio exterior que se encamina hacia un futuro de mayor equidad, de mayor comunicación. La historia de Luigi es la historia del difícil tránsito de una época a otra, del campo a la ciudad, de lo antiguo a lo moderno. Sin embargo, no será él el que disfrute de estos nuevos tiempos, de las oportunidades, las distracciones o el bienestar, sino que serán sus hijos, profesionales algunos, viviendo en otra ciudad o en el norte del país o en el Cerro, cumpliendo el sueño de “la casita propia”.

Una historia común, mínima podríamos decir, pero que contribuye a crear la otra, “la gran historia”, la que rescatan los textos especializados. Montevideo, la ciudad, es, a la vez, destino y marco de la narración, y ella muestra vividamente su vocación de ciudad moderna atravesada por avenidas que permiten la circulación y el contacto entre los diferentes estratos sociales.

La calle es el patrimonio común, donde se pasea, se canta, se discute. Hasta pasada la mitad del siglo XX, las calles de Montevideo son el lugar donde vemos a los otros y los otros nos miran, y “en la calle codo a codo somos mucho más que dos.”

Rejas que separan

Problemas propios y ajenos afectan al país en la segunda mitad del siglo pasado y la ciudad, fiel a su espíritu moderno, se transforma de acuerdo a las nuevas orientaciones urbanísticas. Las calles, las avenidas, se convierten en espacios peligrosos por su potencialidad de encuentros y/o desencuentros, y hay que replantear la ciudad como espacialmente segmentada respondiendo a una profunda división social. Los shoppings, los barrios privados, los cementerios privados, los cantegriles, son la nueva modalidad urbanística. Aquí el trabajo, allí las viviendas; aquí los ricos, allí los pobres; y entre medio barreras de hierro u hormigón, límites precisos que pueden ser una calle, una autopista o un humilde zanjón que divide al “cante” del barrio. Un elemento común cimienta esos límites: el miedo y el rencor, una explosiva combinación. Precisamente el cuento “La Zona” de Laura Santullo comienza marcando esta realidad:



La puerta de la ciudad “segura”

“Esos muros están llenos de odio, los fabricaron con ladrillos y con argamasa de cal y miedo”.

La narración no tendrá otra ubicación espacial que esa pequeña ciudad dentro de la otra, de la que procura separarse y defenderse; la ausencia de una ubicación geográfica específica permite al lector proyectar la situación en su propio espacio; en este caso Montevideo. En un reportaje hecho a la autora y al director de la película basada en el cuento, Rodrigo Plá afirma: “Optamos por no decir en qué época sucede, en qué lugar, y nunca se dice que sea en México”. La coincidencia, en este punto, de ambas versiones obviamente subraya la voluntad de llevar la significación a un plano más general, abarcativo de todas las grandes ciudades latinoamericanas, ya que el fenómeno urbano de la aparición de barrios cerrados ha tomado gran relevancia, en las últimas décadas, particularmente dentro de nuestro continente.

La Zona, “primera colonia modelo, autosuficiente y hermosa (...) si debo creerle a mi memoria, era perfecta”; así la describe el personaje que tiene a cargo la narración del episodio que derrumbará el equilibrio de este pequeño paraíso de seguridad. “Tres individuos, tres intrusos (...) se habían metido para robar. En el intento fallido resultó muerta una anciana residente y dos de los hombres fueron abatidos por la guardia privada (...) El tercero prófugo”. La sensación de vulnerabilidad dispara el miedo de los residentes del barrio, la búsqueda del enemigo escondido desata una paranoia colectiva y el desenlace es previsible: el culpable es descubierto y linchado por los vecinos.

Esquemática de esta manera, la situación narrada parece propia de un cuento policial o de acción, pero el tema, la idea central, es muy otro y cala hondo en las realidades vitales de los dos grupos sociales, de las dos ciudades que se enfrentan. El aprendizaje de vida que se ve obligado a hacer el joven personaje central y que consiste en la posibilidad de ver y entender al otro —y en esa categoría está el intruso, su padre y sus vecinos—, no admite simplezas maniqueístas.

Criado en un ambiente casi perfecto, no tiene “conocimiento de las formas de existencia de la ciudad exterior”; su único miedo es heredado y es el determinante de que su familia habite en La Zona: su padre había sido “testigo impotente frente al atraco perpetrado a su único hermano. El botín escaso había encendido la brutalidad de los asaltantes, quienes sin motivo dispararon al hombre indefenso que permanecía hincado en el suelo con las manos en alto. Lentamente se había desangrado en la calle”.

El desconocimiento y el miedo se unen y hermanan a los dos jóvenes —ladrón e improvisado investigador— cuando se encuentran: “Creo que grité al verlo o tal vez fue él quien gritó, si fuimos ambos, la voz salió de dos gargantas pero con la misma frecuencia de terror.” ¿Puede haber una solución justa, un entendimiento entre estos dos jóvenes personajes determinados en su ser por la situación social en la que les tocó vivir? ¿Estamos ante un conflicto trágico del que no hay salida? Son esas las preguntas que el texto plantea, las dudas que inmovilizan al personaje entre la denuncia y la protección: “Estaba tan atrapado como él. Lo intenté pero ya no pude sentir ni odio, ni miedo, ni desprecio, que son los ingredientes esenciales para distinguir al enemigo. Sólo sentía una lástima fría y descarnada, y aunque no estaba seguro de que la piedad fuera una buena consejera en materia de justicia, me bastó aquel sentimiento para dejar atrás la culpa que me embargaba por ayudarlo”.

La solución es transitoria y el protagonista pasa a ser testigo del “caudal de rabia y tensión que se había acumulado en esos días”. Los vecinos se transforman por el resentimiento, el joven ladrón también se transforma por el miedo y saca un arma, “muy pequeña, parecía de juguete”, con la que arrebató una nueva vida: “el segundo disparo se incrustó en el cuerpo de una joven que estaba a mi lado, lentamente la mujer se deslizó hasta el suelo”. Luego los golpes, la locura, la muerte. El cadáver de un joven que nadie se atreve a mover: ¿culpabilidad o miedo a la propia violencia que puede surgir dentro de cada uno? Lo cierto es que en las proliferas calles del barrio privado hay un cadáver sin nombre, testigo de su vulnerabilidad, de sus miedos y, también, de su propia brutalidad.

En el prólogo de la edición de Banda Oriental, a cargo de Alcides Abella, se reconoce en la obra de Santullo “una escritura sobria, precisa, cuidadosa e inteligente; textos de impecable estructura y resolución donde se cree reconocer la influencia de Horacio Quiroga”. Es cierto, la influencia del maestro salteño —y también de toda la formidable cuentística latinoamericana— se ve claramente en la economía de recursos, en la soterrada tensión que recorre cada uno de los textos y, sobre todo, en el propio desenlace de

cada cuento que opera como “otra vuelta de tuerca” que sorprende al lector. Por ejemplo, “La Zona” no termina con la barbarie del cadáver abandonado sino que culmina con el personaje central, el joven que no conocía el mundo de afuera del barrio, cargando el cuerpo en el auto de su padre y conduciendo “sin parar el resto de la noche. Atravesé la ciudad, la otra, la fea, la miserable”. Todo ha terminado, pero queda la duda que se extiende de lo personal a lo colectivo: “Habíamos actuado en legítima defensa, protegíamos el derecho a la paz que la corrupción nos había robado, el derecho a la seguridad de nuestro territorio, pero tal vez estábamos equivocados; tal vez este lado y el otro lado son el mismo, somos la misma cosa. Tal vez debía existir una forma de justicia que nos amparara a todos sin convertirnos en enemigos, sin obligarnos al odio y a la miseria humana”.

La misma autora señala al respecto que este “es un final esperanzador. A través del personaje del adolescente, el que cuenta la historia, al principio le convencen los argumentos del padre, luego modifica eso, conoce al ladrón y lo ve de distinta manera. Ese personaje logra cambiar. Abre las puertas a otro destino.” Es cierto, el personaje reconoce al otro como igual, como humano, y de ahí que pida al encargado del cementerio que no olvide poner el nombre —Miguel— sobre la cruz. Nombrar es conocer y reconocer. Pero también es cierto que la posibilidad de cambio se presenta como individual y lejana; la ciudad segmentada, descentrada, sigue rodeando a los personajes, y los escritores pasarán a mostrar estos espacios cerrados que, cercados de rejas o no, determinan a sus personajes y reflejan una realidad cada vez más injusta. El paisaje ya no es la ciudad sino el barrio privado, el cantegril, el Shopping, espacios reducidos que se ofenden y defienden los unos de los otros, que se ven pero no se conocen. Curiosamente “los barrios privados generalmente se encuentran ubicados cerca de vías rápidas de circulación para facilitar el desplazamiento desde el lugar de residencia hacia las áreas centrales de la ciudad donde se desarrollan las actividades cotidianas. Asimismo, al estar localizados en zonas periféricas de la ciudad, en muchas ocasiones, los barrios cerrados se encuentran cerca de villas inestables, lo que hace que los contrastes sociales se tornen más evidentes”. (*Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* – Universidad de Barcelona)

La basura puede ser una muralla

A fines de la década del 20 un cuento de Bellán nos muestra a un personaje que vive y recuerda su historia en una ciudad que se abre como espacio transitable e integrador; en los primeros años del siglo



Cantegril, una ciudad casi invisible

XXI Laura Santullo encierra su historia entre las rejas de un barrio privado, perteneciente y ajeno a la ciudad; y en el 2007 Andrés Ressa Colino publica su novela *Palcante* en la que se aborda la historia de personajes que habitan ese otro espacio ciudadano: “el cantegril”.

El texto plantea serias dificultades para su caracterización literaria así como, por momentos, para su lectura. En el prólogo a cargo de Carlos Ansesi, licenciado socioanalista, se nos informa que este es el producto de una investigación realizada en la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, cuyo fin era explorar –a través de textos conservados y testimonios– “cómo era la vida realmente en aquel lugar y cómo vivieron sus habitantes su desaparición”. Fracasado el proyecto se resolvió publicar un compendio en el que aparecen textos de Andrés Gutiérrez (personaje central), Fabián Blanco (único testigo de los hechos al que se logra entrevistar) y de Ernesto Irigoyen Prado, Alex Marquedo y Carlos Ansesi (firmante del prólogo); a estas voces se agregarán otras que supuestamente responden a la realidad que aspira reproducir el texto; a esta polifonía de voces se agrega la descripción de videos que se incluyen “como un pequeño relato descriptivo a modo de guión literario”.

Planteado de esta forma estamos ante una “novela testimonial” o, como la define Roberto Echavarren en la contratapa del libro, “*Palcante* aparece como una novela histórica, pero es una historia del presente”, cuyo autor es un ordenador del material narrativo. Pero también es posible realizar otra lectura de la estructura novelística que nos llevaría a otra categorización; si yo dudo de la identidad del prologuista en el mundo real y de los distintos narradores puedo concluir que el prólogo oficia como elemento definitorio para crear la “novela de la novela”, recurso bastante utilizado que permite introducir visiones diferentes ante los hechos narrados; recordemos a Tomás de Mattos y al entrañable personaje-autora Josefina Peguy. Esa lectura me llevaría a pensar, sin dejar de reconocer su

enraizamiento histórico, en la posibilidad de estar ante una forma de confrontación de una utopía (“el Cante”) con una distopía (la vida vacía de los habitantes de la “ciudad formal”). “El Cante” visto como un espacio no idílico, pero sí como resguardo de valores que concuerdan con una vida más natural. “Se dice que era un refugio de valores humanos. Se dice que había allí una vida en comunidad, una comunicación constante entre familias. Vecino con vecino en mutuo conocimiento y apoyo. Solidaridad y compromiso social. Se dice que había esperanza”. Destruído “el Cante” y realojadas las familias que lo habitaban, ¿se pierden esos valores?; ¿desarticular esa realidad es la causa de la violencia de los jóvenes marginales? Esas y otras preguntas son las que promueven la investigación y a las que, quizás, responde la novela.

Andrés Gutiérrez vive en “el Cante” desde su nacimiento; quizás sea descendiente de aquella primera generación que, en el entorno de 1940, expulsada del medio rural por razones económicas se refugió en asentamientos precarios que la amarga ironía popular bautizó con el nombre del fraccionamiento más suntuario de la época, en los bosques de pinos de Punta del Este: “Cantegril”.

El personaje, narrador en ocasiones y eje de la narración en toda la novela, es el que inaugura el relato con un fragmento de “Novela Costumbrista”, que así es el título de este primer testimonio en el que se muestra su vinculación con la literatura y con el porro: “después de fumar porro leer me gustaba todavía más.” Como sus libros provenían de la basura, es allí donde va a buscar uno que estaba leyendo y que no aparece, contemplando con desolación su entorno: “Estuve mirando los papeles mojados y embarrados que cubrían el suelo; la pilas altas –casi el doble de mi altura– del color homogéneo que agarra el papel que ha estado humedecido en la basura por un buen tiempo, los pedazos de cartón, las tiras de plástico, y no sé bien, si de bronca o de vergüenza, me puse a llorar.”

Estos mismos sentimientos se reafirmarán cuando encuentre las páginas de ese libro, destinadas a cumplir los oficios de papel higiénico; una golpiza del padre como respuesta a su vehemente reclamo y un abandono de la casa marcan el final de este episodio. La literatura, el placer de leer por el gusto de hacerlo, y la escritura “como catarsis ante el espanto de este mundo” son los elementos centrales del personaje. Sin embargo también son elementos de separación con el resto de la sociedad, por lo menos con aquellos que representan el quehacer cultural, que construyen su castillitos “con fosa, muralla y todo” –profesores de literatura por ej.–, a los que tilda de “Intelectual de mierda”.

El abuelo de Fabián también establece una relación confusa entre literatura y realidad; su nombre

es William y relee incesantemente “Mientras Agonizo” de su tocayo William Faulkner, y “cuando se le empezaron a cruzar los cables confundió, o asoció, la familia de aquel libro con una familia similar que pasaba seguido por su casa en un carrito, aunque claro, ellos no llevaban ninguna muerta en un cajón, sino apenas lo que levantaban de los contenedores de basura de otros barrios, y a veces también del suyo”. Don Quijote de la Mancha transforma la realidad de acuerdo a los libros de caballería, estos personajes usan la literatura, también degradada –libros que aparecen en la basura, en el baño, o ejemplares únicos cuya lectura se transforma casi en manía–, para escapar de la realidad o para confundirla con la ficción, aceptando que este híbrido real-literario es siempre de menor volumen trágico: la muerta es cambiada por basura. Podríamos, quizás, hacer otra lectura de esta referencia: la familia faulkneriana que sigue fanáticamente ese derrotero y la que guía el carrito se hermanan también en su carga: llevar la muerte, los desechos de la humanidad.

La característica de los espacios en los que se desenvuelve la novela es la fragmentación, pues si bien la mayor parte de la acción se desarrolla en Montevideo, la comunicación entre los distintos núcleos de la ciudad es siempre problemática y a veces hasta imposible. Fabián proviene de un pueblo del interior, Curuyí, y vive en la casa de su abuelo William, soñando con que su padre lo llevará a vivir con él a “otro barrio más lindo y con más cosas para hacer”; esa esperanza “lo ayudaba a mantenerse alejado de lo que pasaba en este barrio de mierda que era el de su abuelo. Porque realmente era un barrio pobre y sucio”. El personaje que actúa como una especie de nexo entre “el cante” y el resto de la ciudad es también un marginado; rechaza el medio en el que le toca vivir; tiene miedo al escalón que está cercano pero que es aún más sucio y maloliente que su propio habitat, y será rechazado por el otro espacio al que ve como ideal. El barrio, entonces, no está planteado a la manera tanguera como espacio ideal que alberga cálidamente la aventura juvenil, sino que es visto como un lugar cerrado y agobiante del que es muy difícil escapar.

Por otra parte, “el cante” es una pequeña ciudad en sí misma; el puente que lo une con el resto de Montevideo es una frontera que diariamente se defiende o se ataca; el conductor del ómnibus que “cruza el puente demasiado rápido, lanzándose sobre la salida del cante sin ningún cuidado”, “el vuelo de las piedras que los guachos dos por tres le tiraban con la apuesta de pegarle al parabrisas”, o la actitud del padre de Andrés que lanza su carro “como una fugaz, inútil y última reivindicación personal” provocando el accidente que le costará la vida. Del mismo modo que los barrios privados establecen sus propias jerarquías y

hasta sus propias leyes (recordemos el cuento “La Zona” en que se busca descubrir al ladrón pero también se impide el ingreso de la policía del otro lado de las rejas), “el cante” tiene sus espacios diferenciados y también sus clases sociales. El rancho del negro Pol está apartado y sus habitantes viven alegremente, podríamos decir que en una filosofía de corte postmodernista u horaciana que reivindica permanentemente el placer del presente con total independencia de cualquier tipo de deber: “Tenían luz eléctrica, equipo de audio nuevo y celular. Heladera no tenían. Casa se podría decir que sí. Vendían porro, a veces merca (cocaína y también pasta base). Compraban merca. Hacían asados, tomaban vino. Dos por tres decían que les salía un laburo y estaban todo el día fuera del barrio y llegaban cansados y unos días después volvían a la vagancia y al descanso.

Créame, en algún momento llegué a envidiarles la vida en aquel rancho. En aquel rancho, no en el cante.”

En esta ciudad de miseria que vive dentro de la otra que la engendró se reproducen, también, los vicios y las desigualdades que afectan a la matriz; hay quien vive de las necesidades de su vecino y las explota en su propio beneficio, tal el caso del enano Oscar, único propietario de una empresa de crecimiento explosivo, “Carropartes”, quien llega a dominar económica y socialmente a casi todos los habitantes del “cante”. Intermediario de la basura, construye su depósito y lo aísla del resto mediante una empalizada, portón y candado; aparentemente solidario en un principio, logra crear un círculo tan fuerte de deudas y compromisos que establece el monopolio del tráfico de basura, impidiendo que los “rebeldes” puedan ganarse la vida de manera independiente: “(...) para tener una idea de cuánto había ampliado sus maniobras, una o dos veces por semana, por un trillo de cuadra y media abierto por el Matraca y el Cope, un camión destartado –casi una gran cachila con chata– llegaba hasta el predio por atrás y cargaba los atados de papel y cartón y el plástico y el vidrio que en pocos días ahí se acumulaban”.

El contacto con la ciudad de “afuera” siempre es dificultoso. Recordemos que para el personaje de Laura Santullo el mundo fuera del barrio privado era desconocido y peligroso; para Andrés también lo es, aunque de alguna manera le atraiga. Dos formas tiene para acceder a él: en ómnibus o en su carro. El traslado desde “el cante” hasta la rambla de Pocitos se presenta como una erogación casi imposible de afrontar, y es así que ambos adolescentes la tienen que realizar repartiendo almanaques y dependiendo de la “generosidad” de los pasajeros. “Tuvimos que tomar más de diez ómnibus para llegar hasta Pocitos”.

Los traslados en el carro, en busca de la basura o llevando “merca” que será consumida por los jóvenes

de la ciudad grande, tampoco cumplen con la misión de “conocer” que atribuimos a los viajes; el miedo, el desprecio que cada sector social dispensa al otro, es percibido por Fabián: “(...) ver cómo funcionaba la ciudad desde ahí, ver el apuro de la gente, los nervios del tránsito, ver cómo se desesperaban los veteranos en sus buenos coches con aire acondicionado cuando trancábamos la circulación en Benito Blanco y ellos, que parecían tan seguros encerrados en sus naves, igual se ponían nerviosos y actuaban como si les estuviéramos arruinando la vida por demorarlos un segundo. Y ver la gente, las viejas, cómo nos miraban; y los niños que señalaban el caballo y preguntaban a su mayor a cargo qué es eso qué es eso y las respuestas estúpidas de estos que se referían a nosotros como si fuésemos extranjeros, tipos llegados de otro planeta con extrañas costumbres, y no gente como ellos que se veía obligada a ganarse la vida buscando en la basura cualquier cosa que pudiese ser útil.”

Desprecio y desconocimiento marcan todos los encuentros; invitado Andrés a una fiesta de sus “clientes”, sufre una decepción al ver la forma “infantil y a la vez pretenciosa” con la que se manejan y decide ejecutar su propia justicia: “Indignado con tanta estupidez y asqueado del lujo exagerado del lugar, Andrés se llevó más de setecientos dólares, a modo de cambio chico, que encontró repartidos en algunos cajones del hogar.”

En conclusión podemos decir que si bien el paisaje novelístico “ciudad” tardó en aparecer en nuestra literatura, cuando lo hizo se mostró como una unidad capaz de albergar los conflictos individuales de los personajes, sin ser ella misma, en su geografía social, el gran problema; es el momento del Montevideo centralista. La literatura actual no tiene más opción que dar cuenta del descentramiento urbanístico que revela la feroz diferenciación social, las barreras de rejas, zanjones y desconfianza que separan unas zonas de otras, unos ciudadanos de otros. Montevideo centralista está descentrada, y la literatura da cuenta de ello.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo y MORAÑA, Mabel (2000): *Uruguay: Imaginarios Culturales*. Montevideo: Ed. Trilce.
- BAHRDT, Hans Paul (1970): *La Moderna Metrópoli*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BELLÁN, José Pedro (1967): *El Pecado de Alejandra Leonard y otros relatos*. Montevideo: Ed. Arca.
- BERMAN, Marshall (1988): *Todo lo Sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad. Siglo XXI de España*.
- CARRIQUIRY, Margarita y TORRES, Teresa (1989): “José Pedro Bellán: Testigo de Crepúsculos y Amaneceres”. Trabajo inédito —primer premio, categoría ensayo, Academia Nacional de Letras, 1989.
- PAMUK, Orhan (2011): *El Novelista Ingenuo y el Sentimental*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- PIÑEIRO, Claudia (2005): *Las Viudas de los Jueves*. Buenos Aires: Clarín. Alfaguara.
- RAMA, Ángel (1998): *La Ciudad letrada*. Montevideo: Ed. Arca.
- RESSIA COLINO, Andrés (2007): *Palcante*. Montevideo: Galadriel Ediciones.
- ROCCA, Pablo: *El campo y la Ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)*. Montevideo: Universidad de la República.
- ROITMAN, Sonia: “Barrios Cerrados y Segregación Social Urbana”, en *Scripta Nova* (Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales). Universidad de Barcelona
- SARAMAGO, José (2001): *La Caverna*. Madrid: Santillana.
- SARLO, Beatriz (1996): *Instantáneas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1998): *Escenas de la vida Posmoderna*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Levrero y la representación de la peripecia creativa

Sandra D’Agnese

Del mito a la novela

Mircea Eliade ha señalado cómo la novela ha sustituido el lugar que ocupaba la recitación de los mitos y los cuentos populares en las sociedades tradicionales (1968: 209). Esta sustitución ha sido posible no solo porque el mito es normativo respecto a la estructura de la epopeya y de la novela, sino por la apelación a una dimensión simbólica y a arquetipos que se constituyen en una forma de acceso a estructuras psicológicas más profundas. Gran parte de la efectividad estética de la trilogía de Mario Levrero, constituida por las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*, descansa en el aprovechamiento de esos recursos que lo acercan al ámbito de lo onírico, del mito y del cuento popular. Entiendo por efectividad estética la capacidad que tiene una obra de generar en el receptor la sensación de no poder agotar la comprensión del discurso apelando a una decodificación meramente racional y única, sino que este se siente interpelado y convocado a recurrir a mecanismos de aprehensión que lo comprometen más integralmente.

Jung (1985:271) plantea que la proyección de formas arquetípicas es propia de todas las elaboraciones de la fantasía —mitos, fábulas, sueños, visiones— así como de la teoría de la alquimia, aspecto del que nos ocuparemos más adelante. El héroe —o en este caso el antihéroe, siempre sujeto al fracaso—, proyección simbólica de la libido e innominado en tanto representación del ánima como del individuo consciente que hace lo que el sujeto podría o desearía hacer y no hace, se desarrolla en lo inconsciente y por

Sandra D’Agnese

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Ha cursado estudios en la Facultad de Humanidades y en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Actualmente se desempeña como docente en la enseñanza media, tanto en el área pública como privada. Ha publicado algunos trabajos en revistas culturales como *Graffiti*, *Cuadernos de Marcha* y *Hermes Criollo*. Su última colaboración ha sido en el libro coordinado por Rómulo Cosse: *Mario Benedetti: papeles críticos*.



ende en figuras proyectadas, lo que demuestra el carácter compensatorio de estas narraciones. Sirvan como paradigmas las figuras de Eneas, Ulises, Dante o Fausto. Todas estas obras, tributarias de la estructura del mito del héroe, podrían sintetizarse como la organización de sintagmas disyuncionales —una partida y una llegada o encuentro del tesoro— y sintagmas de desempeño y contractuales —pasaje por una serie de pruebas y restablecimiento y ruptura de contratos—. El destino mítico del héroe se inscribe dentro de tres grandes estructuras solidarias (Gilbert Durand, 1993: 197). La primera consiste en el anuncio del destino excepcional a través de todos los prodigios del nacimiento heroico y las fantasías de reduplicación que con sus repeticiones refuerzan el valor del héroe. La segunda corresponde a los trabajos del héroe y a su victoria sobre múltiples peligros —sintagmas de desempeño—. La tercera señala el final de la búsqueda mediante la revelación del tesoro o del secreto guardado —la capacidad de vuelo que experimenta el protagonista de *París*—. Con respecto al nacimiento heroico cabe aludir al pasaje por espacios oscuros, fríos, húmedos, opresivos, que conducen a través de una abertura a la mujer —Ana, en el caso de *La ciudad*— o a un espacio abierto y soleado —en el caso de *El lugar*—, que pueden ser asimilados al renacimiento buscado. Un tercer ejemplo particularmente representativo lo hallamos en *París*:

El corredor se ablanda y adquiere un olor penetrante, las paredes son curvas y destilan una humedad gomosa; todo está iluminado por luces ocultas, rojizas, y el calor es insoportable; tuve que desnudarme por completo para poder seguir y descalzo me resultó menos penoso caminar sobre esa superficie resbalosa y húmeda, aunque debo avanzar muy lentamente porque el piso se hunde, no como pantano sino como carne.

El corredor se amplía bruscamente, transformado en una caverna pequeña de paredes blandas, curvas y chorreantes, una forma casi esférica y sin salida (...)

En medio del mareo y la náusea soy arrojado por una contracción más impaciente y violenta y mis brazos rodean la formación carnosa y me pareció

que el hacerlo la transformaba, le daba la forma de mujer de ojos verdes que había estado persiguiendo y puedo verle la cara y el pelo y la sonrisa y los ojos verdes, y los brazos me aferran la espalda y me aprietan a ella. (Levrero, 1971: 26-27)

La ciudad aparece como una imagen unificadora de la trilogía y así como templos, casas, castillos, recoge el simbolismo del centro, de la conciencia posibilitadora del yo verdadero y por lo tanto vía de acceso al espacio sacro. Según esta acepción aquí la ciudad participaría de un sentido simbólico, análogo al castillo de la obra homónima de Kafka, a Itaca en *La Odisea* o a la rosa celestial en *La Divina Comedia*, casos en los cuales la llegada a un espacio constituye el proyecto narrativo del protagonista y simboliza el acceso a un estado de conciencia superior. Jung (1952: 221) ha realizado reiteradas alusiones a la ciudad como símbolo materno, ya no como referencia retrospectiva a los comienzos, sino a lo inconsciente como matriz creadora. El penetrar en la madre significa entonces establecer una relación entre el yo y el inconsciente, y es por lo tanto una forma de renacer. Para llegar a ese centro representado por la ciudad, el héroe debe atravesar un umbral precedido por el recorrido de un laberinto. Recordemos que el recorrido que Giménez le indica al protagonista para llegar hasta Ana tiene esa estructura y cuando este llega al lugar y tiene que cruzar una cuneta la asimila con el foso que rodea a un castillo.

El viaje, que tiene un sentido primario de búsqueda, se convierte también en un elemento unificador y estructurante —característica que comparte con el mitologema del héroe—, y los espacios opresivos por los que transcurre —sobre todo en *El lugar*— hacia un destino cuyas inmensas dimensiones son indicativas de la intensidad de la experiencia. Dicho viaje es además simbólico de la dialéctica que a nivel de lo imaginario se establece en todo individuo entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones que emanan del ambiente social —lo que Durand ha llamado “trayecto antropológico” (Garagalza, 1990: 56)—. Dichas pulsiones subjetivas están representadas fundamentalmente por las figuras femeninas, mientras que las intimaciones que emanan del ambiente social, la aprehensión del entorno, están representados por personajes masculinos que se hacen portavoces de reglamentos, sucesivas prohibiciones que condicionan el persistente extrañamiento del protagonista —Giménez, Bermúdez, el cura-portero que lo recibe en el “Asilo para menesterosos”, etc.—. El sueño que el protagonista de *La ciudad* tiene en el camión que lo aleja

de la casa parece presentar en su contenido latente la necesidad del proceso de individuación que ese viaje representa: “Soñaba que estaba en la casa pero era mucho más grande y tenía infinidad de piezas, todas habitadas por extraños. Había gran bullicio y un interminable ir y venir por los corredores. Pasaban junto a mí, ignorándome, yo estaba convencido de que me había vuelto invisible.” (Levrero, 1983: 15). Dicha necesidad también está sugerida en el plano de la vigilia por la manifiesta ajenez con respecto al orden establecido en la casa: “(...) el interior estaba en orden, aunque adecuado al gusto y las necesidades de los anteriores habitantes, equivalente, para mí, a un desorden.” (Levrero, 1983: 11).

La trilogía como relectura del mito de Hermes

Este sentido de la peripecia del protagonista nos acerca a la figura mítica de Hermes, o su paralelo en la mitología romana: Mercurio, vinculado al fuego, al lumen natural —segunda fuente del conocimiento místico—, con lo que se pone de manifiesto el antiguo papel de Hermes como dios de la revelación. Durand (1993: 271) plantea la tesis del quiebre de la actualización del mito de Prometeo a través del titanismo propio del siglo XIX y ve en Baudelaire a uno de los primeros restauradores del mito hermetista. Es posible transferir a la trilogía que nos ocupa los mitemas que Durand aprecia en la problemática baudelariana y que lo alejan del mito prometeico propio del Romanticismo y lo acercan a Hermes. El primero es el mitema de la alteridad, de la dualidad. Mercurio, sustancia que personifica el inconsciente, es de naturaleza paradójicamente doble. Al respecto son muy ilustrativas las palabras del protagonista de *París*: “Se me ocurre que puedo terminar con esta dualidad que me incomoda demasiado buscando una coincidencia con el yo del sueño.” (Levrero, 1971: 82). La presencia del alter ego que nos evidencia al héroe como dualidad se personifica en *La ciudad* en la figura de Giménez. Él mismo señala las coincidencias cuando se presenta: “—Me llamo Giménez —dijo, cuando me aproximé. Y agregó, mientras nos dábamos la mano: —Hace rato que lo veo dar vueltas, como perdido —sonrió con amplitud, dejando brillar un diente de oro. —También yo, un día.” (Levrero, 1971: 30). También Ana cuenta una historia que repite la del protagonista: “No; el camionero me recogió un rato antes que a ti; yo había salido a hacer una compra en el almacén y me perdí en la oscuridad, luego (...)” (1971: 23). En *El lugar* los elementos identificatorios con el primer alter ego son destacados por el narrador-protagonista al denominarlo “mi predecesor” y agrega: “(...) parecía un ejemplo de lo que habría de ser yo mismo en pocas

horas”. El francés retomará luego en la novela la función de alteridad.

El segundo mitema corresponde a la transposición de esta dualidad en una encarnación modelo. Los personajes femeninos de la trilogía constituyen un ejemplo de esta dualidad en tanto impulsoras de la búsqueda o incluso guías —Ana, Mabel, Alicia— y a la vez trampas.

La necesidad de interiorización de esa dualidad que constituye el tercer mitema aparece representada en la obra de Levrero por los diversos simbolismos del centro, espacio arquetípico de la creación, del hallazgo de lo real por excelencia. El principal de estos símbolos es la ciudad, pero aparece también representado oníricamente a través de la imagen del árbol en *París*. Él se sueña en un bosque —ámbito de lo inconsciente y de los sucesos maravillosos en los cuentos de hadas— persiguiendo a un hombre que funciona como su alter ego, al punto de que él mismo dirá luego: “(...) este hombre es una imagen de mí mismo.” (Levrero, 1971: 78). Se detiene luego en un árbol, elemento que Jung destaca como la propia integración del yo, símbolo del origen y del fin del proceso de individuación (Jung: 231). El protagonista narra de esta manera el final del sueño: “Debo acercarme siempre lentamente, porque cuanto más me acerco más sé de él, como si fuera absorbiendo toda su memoria, incorporando todo su pasado. Por fin logró ser él mismo, ocupar su mismo lugar contra la pared y saber que para él yo había sido simplemente el actor de sus sueños. Ahora somos

una sola persona.” (Levrero, 1971: 12). Por otra parte la visión que se da de la estación de ferrocarril a la llegada a París puede asociarse con un mandala por la serie de diagramas geométricos cuadrangulares que repiten la totalidad y resuelven en una forma circular —“(…) pensaba en una estación de ferrocarril vista al microscopio, y en que quizás una estación de ferrocarril vista desde muy lejos pudiera parecerse a cristales de nieve o a una flor exótica.”— (Levrero, 1971: 10). Según Cirlot el mandala es una imagen sintética del dualismo entre diferenciación y unificación, variedad y unidad, diversidad y concentración. Podemos asociar esto con el estilo de fractura que caracteriza a la obra de Levrero y que podría reconocerse como postmodernista, signado por la multiplicidad de puntos de vista, la distancia emocional entre narrador-personaje, la metatextualidad donde la escritura misma se transforma en el referente del discurso. Todo esto es revelador de un sujeto fragmentado, imposibilitado de establecer una imagen unívoca de la realidad y de sí mismo. La imposibilidad del salto al vacío con que culmina *París*, momento representativo de la asunción de sus límites humanos, implica la inaccesibilidad del cuarto mitema: la operación hermetista salvadora, la gran obra.

Sintagmas de desempeño

Ese viaje místico hacia un estado de revelación aparece lleno de obstáculos. Los espacios laberínticos —muy presentes en mitos y cuentos de hadas— representan los umbrales que los héroes deben atravesar antes de enfrentarse a la prueba. El rol de oponente está ocupado por personajes que, como en los sueños según Jung, se convierten en proyecciones de aspectos del héroe que le impiden la consecución de su objetivo. También como en los cuentos de hadas, ancianos que ocupan el actante de ayudante constituyen proyecciones del espíritu del protagonista, como el anciano que le proporciona la bicicleta para que pueda llegar a la estación. La dialéctica entre el discurso perfectamente racional, analítico, del protagonista de *La ciudad* cuando intenta comprender lo sucedido en el interior del camión, y el de Ana, irracional y absurdo, también representa la necesidad de superar la oposición entre los ejes de la ciencia y de lo imaginario para llegar a la imaginación simbólica. En este caso es el protagonista el que está representando a su propio oponente.

El desenlace de *París* acerca al protagonista más al ámbito del absurdo que a la alada figura de Mercurio. El protagonista llega al comienzo de la novela al mismo punto de donde había partido trescientos siglos antes, encontrándola exactamente “como demostración de la inutilidad del viaje”, inutilidad paralela a la de Sísifo en

su reiterado intento de transportar su carga a la cima de la montaña. David Galloway caracteriza al héroe del absurdo como marcado por la ausencia de Dios y el conflicto ante el contraste entre la rutina de la vida y la crisis de estar perdido, solo y condenado, angustiado ante el quiebre de la realidad y la búsqueda de la vida auténtica, lo que nos permite la identificación con el protagonista de las novelas que integran la trilogía. Este volverá al asilo, encontrando la salida del laberinto, pero para asumir la imposibilidad del vuelo y la libertad creadora que este representa, y resignarse a ese último salto hecho a la medida humana.

La peripezia como proceso alquímico

Los alquimistas han simbolizado a través del oro el tesoro difícilmente alcanzable, presuntamente oculto en la prima materia, el acceso a la quintaesencia. Hay significativos paralelismos entre el comienzo de la trilogía y el comienzo del proceso alquímico que ratificarían la posibilidad de la asociación. *La nigredo* y el *aurum philosophum*, comienzo y fin de la transmutación, aparecen representadas en la obra de Levrero a través de la materia en descomposición que contiene el camión o en la reiterada referencia al gris en el comienzo de *París* y a través del oro que este toma conciencia de poseer bajo la apariencia de ladrillos al final de *París*. La casa donde el héroe comienza el proceso se presenta como el ámbito pautado por la existencia automatizada, inauténtica, de la que busca salir. Lo negativo de esa realidad parece concentrarse simbólicamente en la reiterada referencia a la humedad, condición que en el plano espiritual corresponde al predominio del agua, elemento pasivo y de disolución. Es en la cocina —representación del inconsciente— donde el protagonista de *La ciudad* decide salir en busca del fuego, parte de la casa que puede considerarse, en tanto espacio donde se transforman los alimentos, como el lugar o el momento de una transformación psíquica. El fuego, elemento activo, masculino, asociado con la génesis del héroe y de resistencia a la prohibición social, representativo del ardor de la inspiración creadora (Bachelard, 1966: 23), se opone aquí al elemento agua — recordemos que todo comienzo del proceso alquímico aparece dominado por la lucha de opuestos—. Lo cuadrangular, arquetipo del estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior según Jung, domina el comienzo de cada una de las novelas que integran la trilogía y está especialmente destacado en *París* a través de la minuciosa descripción de las baldosas de la estación. En lo temporal se alude en la novela a la barba de cuatro días y es también al cuarto día cuando el protagonista de *La ciudad* inicia el viaje en tren. Dentro de la simbología alquimista la cuaternidad

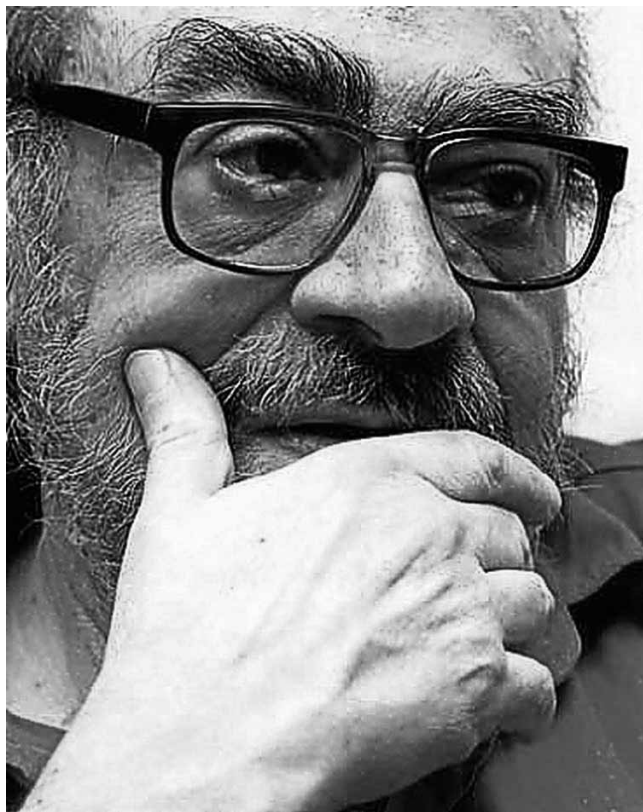
aparece representada a través de la presencia de los cuatro elementos en la vasija hermética, presentes también al comienzo de *La ciudad*. Las propias palabras de Levrero en una autoentrevista publicada en el libro *El Portero y el otro* promueven la vinculación entre el proceso alquímico y el creativo:

Podríamos probar con eso de los mecanismos de creación —Puede ser, aunque es una expresión bastante desafortunada. Tal vez debí decir: “la alquimia de la creación”. —De acuerdo. —¿Cómo sería, pues, en tu caso, este proceso alquímico? —Bueno, por definición son procedimientos secretos, ocultos. En realidad yo no trato de ocultar nada pero no tengo acceso directo a ellos. Es como la digestión, yo hago la digestión de los alimentos pero no sé cómo.

Recordemos que el protagonista se aleja de la casa al comenzar la trilogía movilizado por el hambre que lo lleva a querer cocinar. Considerando que en *El lugar* el narrador cuenta que el protagonista cuenta que escribe unas anotaciones, podríamos interpretar la anécdota de la novela como metáfora del proceso creativo —o alquimia de la creación, como la llama Levrero—.

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón (1966): *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, J. E. (1979): *Diccionario de símbolos*. España: Labor.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. México: Anthropos.
- ELIADE, Mircea (1968): *Mito y realidad*. Madrid: Ed. Guadarrama.
- GARAGALZA, Luis (1990): *Interpretación de los símbolos*. España: Anthropos.
- JUNG, Carl (1952): *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- (1985): *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- LEVRERO, Mario (1971): *París*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- (1983): *La ciudad*. Montevideo: Banda Oriental.



Del Chivo al Celta. La polémica propuesta vargallosiana del siglo XXI

Andrea Aquino Suárez

La literatura nos permite vivir en un mundo cuyas leyes transgreden las leyes inflexibles por las que transcurre nuestra vida real, emancipados de la cárcel del espacio y el tiempo, en la impunidad para el exceso y dueños de una soberanía que no conoce límites.

Mario Vargas Llosa
(*La verdad de las mentiras*)



Comenzamos a transitar la segunda década del siglo XXI. El 2011 fue para Uruguay un año de *resignificaciones*, de propuestas de trabajo, charlas, congresos, homenajes y diversas actividades que tuvieron como eje motivador y *vertebrador* el Bicentenario de la gesta *artiguista*. En el ámbito literario se produjo un fenómeno interesante al respecto, puesto que en publicaciones y jornadas se trabajó en torno a un tema largamente discutido y que se creía superado o perimido: los límites entre realidad y ficción en la novela histórica o de corte histórico.

¿Qué es lo que motiva el presente trabajo y qué puntos de contacto tiene el autor elegido con lo referido hasta aquí?

Por un lado, el objetivo es presentar el papel de Vargas Llosa en la literatura reciente, señalando algunas de sus principales preocupaciones al respecto, y, lejos ya de los fuegos del boom latinoamericano, reflexionar sobre la repercusión de sus recientes ficciones. Sabiendo pues que el acercamiento a este autor debería ser, por obvias razones, extenso y exhaustivo si nos referimos a toda su obra, nos centraremos exclusivamente en el período que se inicia con su retorno a la producción literaria –2000 a 2010–, luego del “silencio” que se produjo en su obra por dedicarse casi exclusivamente a la política. Un escritor de larga trayectoria, galardonado –en forma tardía quizás– por la academia sueca, entre otros reconocimientos importantes, no puede ser abordado con profundidad en pocas páginas. Quizá sea ambicioso el objetivo pero concomitantemente estimulante. Tan claro es su valor literario como polémica su figura. Sus observaciones,

sus declaraciones, no pocas de sus páginas periodísticas y presentaciones en público, han suscitado debates y acaloradas discusiones.

Por otro lado, se pretende realizar un esbozo de las conexiones que se pueden establecer entre tres de las novelas que ha publicado en esta primera década. En este punto, se verá que ese debate señalado con respecto a la novela histórica ha generado nuevas y *fermentales* confrontaciones.

Por último, abordaremos con mayor énfasis una de las novelas presentadas, *El paraíso en la otra esquina*, para analizar algunos recursos técnicos que Vargas Llosa utiliza desde sus primeras ficciones y a los que recurre nuevamente. Conocida es su preocupación por el cuidado en la forma, entonces, en un acotado acercamiento –dado el marco en el que se presenta esta propuesta– serán desarrolladas ciertas líneas de reflexión que promuevan nuevas lecturas de la novela. El propósito es identificar y analizar, en la presentación de las peripecias de los protagonistas, algunos de los hilos invisibles de la mencionada preocupación estética del autor.

Los desafíos del siglo XXI

Este nuevo siglo presenta grandes desafíos para la Literatura y, como señala el profesor y teórico José María Pozuelo Yvancos, estamos en los “albores de la tercera revolución, la tecnología digital”. La primera, que se había dado con la imprenta, permitió, en cierta forma, la democratización de la Literatura; el Periodismo fue un fenómeno intermedio, no se produjo un cambio

radical, pero se dio una expansión significativa en el número de lectores. Ahora, esta nueva revolución despierta, sin embargo, una preocupación: la de que los lectores disminuyan significativamente. ¿Por qué? Los lectores de libros quizás, puesto que la pantalla, el clic, la navegación, las redes sociales han cambiado la forma y la celeridad de la lectura. Germán Gullón, en su libro *Los mercaderes en el templo de la Literatura*, presenta una perspectiva casi apocalíptica de la vida del libro enfrentada a la lectura de libros digitales. La siguiente cita es apenas una muestra de ello: “Sentimos un fuerte desconcierto; las historias de la edición predicen un inminente desastre, la desaparición del libro, e incluso se cuestiona la posición del papel como vehículo del producto cultural” (Gullón, 2004:15). ¿Todo ello pone en riesgo la existencia de la Literatura? Pozuelo Yvancos (2011) señala que la literatura como tal es insustituible y esto ocurre porque es el “Acceso a la imaginación por vía de la palabra”. Así la define y es su argumento para aseverar su permanencia. Podrá cambiar el soporte, tendrán menos importancia las librerías y las editoriales por los costos que genera el formato papel y el espacio físico que requiere, pero la Literatura seguirá *per se* existiendo, retroalimentándose, reinventándose. En su discurso de recibimiento del Premio Nobel en Estocolmo, en diciembre de 2010, Mario Vargas Llosa realiza una extensa defensa del valor de la Literatura teniendo en cuenta los cambios producidos en esta nueva era. En dicho discurso retoma ideas ya manejadas en sus artículos, sobre todo en “La verdad de las mentiras” (1990) y en “La Literatura y la vida” (2001). Señala los beneficios que

Andrea Aquino Suárez

Docente de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Participó como ponente en dos Congresos organizados por la APLU; en el año 2007 con un trabajo titulado: “Mi pasado no me condena... me define. Mario Delgado Aparain entre realidad y ficción; y en el 2012 con: “Ética y realidad virtual en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Propuesta de *transversalidad* para tercer año de bachillerato”. En 2010 presentó una charla en la Cátedra Alicia Goyena sobre el lugar de Proust en la narrativa de comienzos de siglo XX. Actualmente se desempeña como docente en el Liceo N° 1 de la ciudad de Florida, en el Ce.R.P. del Centro y en el I.F.D

se observan en quien lee y, además, dedica extensos párrafos a explicar por qué considera peligroso no leer o leer “basura”. En concordancia con dicho planteo, disentimos con el planteamiento de Germán Gullón al referirse a la pérdida de la dignidad del libro.¹ Vargas Llosa defiende sin concesiones a la literatura y con ella al libro como objeto estético. Nos detendremos apenas para señalar dos aspectos que aparecen en forma reiterada en los postulados *vargallosianos*; por un lado la convicción del poder enriquecedor, de la construcción de un “conocimiento totalizador” que para Vargas Llosa “(...) hoy, solo se encuentra en la literatura”. (1990:432-433). Y, por otro lado, el peligro que significa la Literatura –específicamente las ficciones– para aquellos que pretenden someter a los demás, embanderados en falacias. Es decir, reitera con énfasis la férrea defensa del poder liberador de la Literatura. El escritor ha declarado en más de una ocasión su postura al respecto. Sus ensayos abordan una y otra vez el tema de la Libertad. “Organizar la memoria colectiva; trocar la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías, es una tentación congénita a todo poder. Los Estados totalitarios pueden hacerla realidad. En el pasado, innumerables civilizaciones la pusieron en práctica”. (Vargas Llosa, 1990:3)²

Su crítica al despotismo, sin importar si su ideología es de derecha o de izquierda, lo convirtió en varias oportunidades en el asa caliente que pocos se atreven a sostener. Pero también le valió reproches. Así, pueden comprenderse las palabras del escritor español J.J. Armas Marcelo, quien pondera como de alto riesgo la decisión tomada por Vargas Llosa de adoptar una postura libre de ataduras ideológicas.

Colocarse, pues, tan estrambóticamente, tan traicioneramente, en las filas de los adversarios, era –en muchos casos– y sigue siendo un pecado que implica el anatema del pensamiento mágico-ideológico. Vargas Llosa dio ese paso peligroso, con todas las consecuencias, como lo dieron Ernesto Sábato, Octavio Paz, Semprún y tantos otros escritores y seres anónimos que huyeron de las ideologías eclesiásticas para ampararse en sus

propios criterios, aunque quedaran fuera de las casas comunes, “a la intemperie”, corriendo el riesgo, además, de que no solo sus antiguos correligionarios los satanizaran definitivamente, sino que sus antiguos adversarios (...) creyeran que habían ganado para su causa, incondicionalmente además, los prestigios de los que gozaban determinadas experiencias y determinados nombres. (2002:230)³

La periodista Ximena Marín, por ejemplo, comienza su entrevista en junio de 2000 diciendo: “Con la valentía que le caracteriza para decir lo que piensa, Mario Vargas Llosa acaba de publicar su última novela, *La fiesta del Chivo*”.(2000:19-21)⁴ Por todo ello, sabemos de antemano que cualquier declaración, por inofensiva que parezca, será vinculada con su trayectoria y, por ende, podrá ser aplaudida con fervor y, también, criticada con agudeza y hasta sin piedad.

Volviendo al primer aspecto señalado –el poder enriquecedor de la Literatura–, el escritor defiende pues lo que genera en el Hombre la lectura de las ficciones. La toma de conciencia de ser “humano”, eso es lo que la Literatura permite. Porque los lectores toman para sí la experiencia vivida por otro, más allá de la veracidad, no importa. La conmiseración, la empatía con los personajes, los vuelve parte de una comunidad que trasciende fronteras, idiomas, religiones. Vargas Llosa apunta al respecto, y se vale para ello principalmente de su experiencia como lector. Se reconoce un deudor de los grandes maestros de la Literatura –Balzac, Flaubert, Faulkner, entre otros–, quienes además de inspirarlo constituyeron una guía en su formación en ese vicio de escribir.

Leer buena literatura es divertirse, sí; pero, también, aprender, de esa manera directa e intensa que es la experiencia vivida a través de las ficciones, qué y cómo somos, en nuestra integridad humana, con nuestros actos y sueños y fantasmas, a solas y en el entramado de las relaciones

que nos vinculan a los otros, en nuestra presencia pública y en el secreto de nuestra conciencia. (Vargas Llosa, 1990: 432).

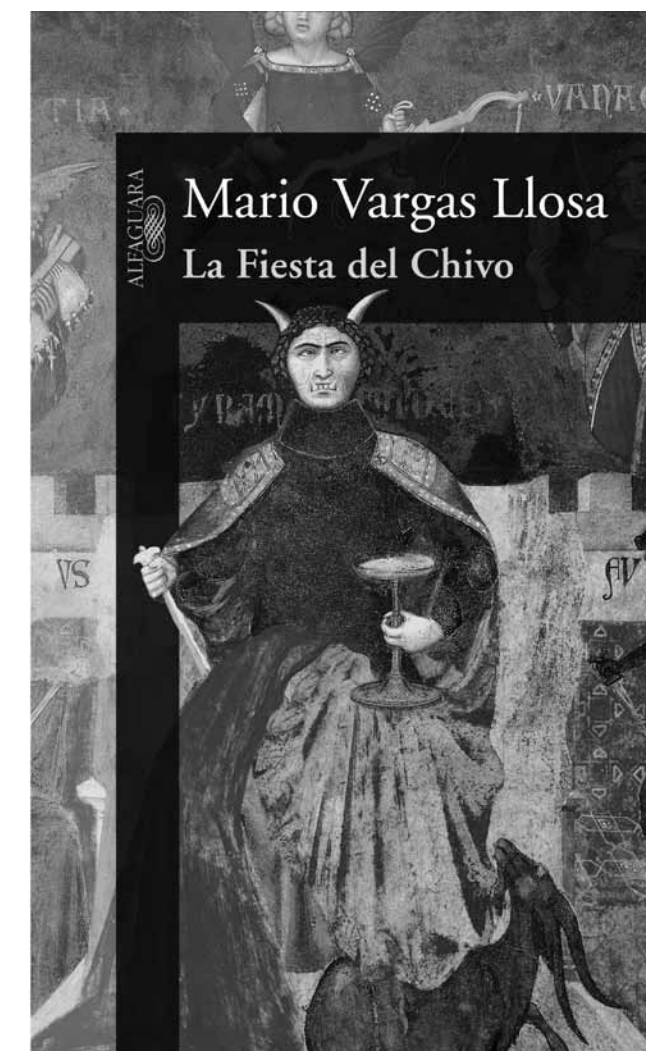
Leer para sí, pero también para escribir, crear para otros. El vicio de escribir, como lo llama Armas Marcelo, es también un acto que nos involucra a todos. En cuanto a Vargas Llosa, admite que tres factores colaboraron para su conversión de lector en escritor: fe –la suya y la de su entorno cuando dudaba–, terquedad y “algo de suerte”. Ello le permitió dedicar, como afirma en su discurso de recibimiento del Nobel, su tiempo a esa “pasión, vicio y maravilla que es escribir. Crear una vida paralela donde refugiarnos contra la adversidad, que vuelve natural lo extraordinario y extraordinario lo natural, disipa el caos, embellece lo feo, eterniza el instante y torna la muerte un espectáculo pasajero”.

Del Chivo al Celta

El retorno de Mario Vargas Llosa a la Literatura en el año 2000, como autor, como novelista activo, puesto que no se había alejado totalmente de ella, produjo en colegas y críticos una sensación que oscilaba entre el regocijo y la reticencia. El escritor, y amigo, el español J. J. Armas Marcelo agrega a su libro sobre Vargas Llosa –*El vicio de escribir*– un capítulo dedicado a dicho retorno. Ocurre que desde hace décadas, despierta aplausos y abucheos con el mismo fervor. Es que su figura se ha vuelto una verdadera piedra de toque. Sus vínculos con la política, el hecho de que cuando le preguntan contesta sin tapujos lo que piensa, aunque le traiga consecuencias impensadas, como tener que irse antes de tiempo del lugar o que haya dificultades para que ingrese, revela que es un intelectual polifacético y polémico. Pero compartimos la visión del crítico Germán Gullón quien plantea que “La casa de la literatura debe tener varias puertas” y en el acierto o en el error, no hay dudas del valor de su figura como “novelista innovador” y “un clásico de nuestro tiempo”.⁵

“El efecto 2000” –como lo denomina Armas Marcelo– se da con la publicación de *La fiesta del Chivo*, luego vendrían tres novelas más: *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del Celta* (2010). En declaraciones públicas y entrevistas, una y otra vez se le pregunta al autor si los hechos presentados en sus novelas son “ciertos”. Una y otra vez, el autor que se destacó ya en sus treinta años con *La ciudad y los perros* o *Conversaciones en la catedral*, responde que no, que sus novelas no son históricas. Más de cuarenta años después sus ficciones logran dejar borrosos los límites

entre realidad y ficción. ¿Qué es lo que provoca esa fascinación? ¿Por qué el lector duda, aún sabiendo que es parte de un pacto ficcional? ¿Acaso su esmero en lograr la verosimilitud le ha valido el contrapeso de la veracidad malinterpretada? Para Vargas Llosa ha sido desde siempre una preocupación el dedicarle tiempo a informarse y documentarse cuando la materia prima de su ficción tiene como protagonista a un personaje histórico. Pero, con el tiempo, podemos observar que esa preocupación se ha acentuado, se ve con mayor presencia en la novela. Aparece en el personaje del Chivo, que parte de la figura del dominicano Rafael Leonidas Trujillo –el jefe, el generalísimo–; en forma gradual, vemos que aparecen más datos históricos de Flora Tristán y Paul Gauguin en *El paraíso en la otra esquina*; pero en *El sueño del Celta* el despliegue de datos y documentos que refieren a Roger Casement es significativamente abundante.⁶ Por momentos, la lectura de dicha novela se vuelve morosa en los extensos catálogos y descripciones de personajes fustigados por la barbarie de otro tiempo. No negamos en absoluto la precisión y la riqueza en las descripciones de esos infiernos paradisiacos. La elección de este personaje histórico quizá genere desconcierto en el lector



ingenuo, pero no en quienes han leído a Vargas Llosa en otras ocasiones. Su experiencia vital es recogida en la novela en forma *críteriosa* y hasta podríamos agregar que goza de pasajes sumamente interesantes. Como ejemplo de ello consideremos que la siguiente cita condensa –como los círculos dantescos del Infierno– la precisión con que el autor pretende evidenciar lo inconmensurable del dolor que es capaz de generar el Hombre. Roger Casement recorre, observa, discute –con los Minos y Carones de ese brutal Congo de comienzos de siglo XX– y anota para su informe. Al llegar a Coquilhatville pretende conocer el estado de los rehenes en una tierra “donde Belcebú parece estar ganándole la batalla al Señor.”(Vargas Llosa, 2010:96)

–Puede visitar usted todo lo que quiera –asintió el oficial–. Está en su casa. Eso sí, permítame recordarle una vez más lo que le dije. No somos nosotros los que inventamos el Estado Independiente del Congo. Sólo lo hacemos funcionar. Es decir, también somos sus víctimas.

La cárcel era un galpón de madera y ladrillo, sin ventanas, con una sola entrada, custodiada por dos soldados nativos con escopetas. Había una docena de hombres, algunos ancianos, semidesnudos, tumbados en el suelo, y dos de ellos amarrados a unos anillos sujetos a las paredes. No fueron las caras abatidas o inexpresivas de esos esqueletos silenciosos cuyos ojos los siguieron de un lado a otro mientras recorría el recinto lo que más le chocó, sino el olor a orines y excrementos.

–Hemos tratado de inculcarles que hagan sus necesidades en esos baldes –le advinó el pensamiento el capitán, señalando un recipiente–. Pero no están acostumbrados. Prefieren el suelo. Allá ellos. No les importa el olor. Tal vez ni lo sienten. (Ib.:102)

La deshumanización presentada en la secuencia de imágenes sinestésicas perturba tanto por la semejanza con el poema de Dante como por la idea de que precisamente no es el inframundo lo que se describe. La constatación del oprobio que padecen esos ya cadáveres vivientes vuelve al lector en un incómodo testigo. El realismo se funde con patéticas visiones de un averno permitido por una sociedad negligente. Y a ello se le suma que en la secuencia narrativa de ese pasaje, Casement avanza o desciende un paso más. Ese Infierno siempre estuvo aquí, el Hombre lo ha creado y los hombres lo han ocultado por vergüenza, por miedo o por conveniencia.

La *maison d'otages* era un recinto más pequeño, pero el espectáculo resultaba más dramático porque estaba atestado, al extremo de que Roger apenas pudo circular entre esos cuerpos apiñados y semidesnudos. El espacio era tan estrecho que muchas mujeres no podían sentarse ni echarse, debían permanecer de pie.

–Esto es excepcional –explicó el capitán Junieux, señalando–. Nunca hay tantas. Esta noche, para que puedan dormir, trasladaremos a la mitad de ellas a una de las cuadras de soldados.

Aquí también el olor a orines y a excrementos era irresistible. Algunas mujeres eran muy jóvenes, casi niñas. Todas tenían la misma mirada perdida, sonámbula, más allá de la vida, que Roger vería en tantas congoleas a lo largo de este viaje. Una de las rehenes tenía un recién nacido en brazos, tan quieto que parecía muerto (...) (Ib.:102-103)

Es significativo cómo presenta a los rehenes de la aldea congolea en un in crescendo de desánimo, desesperanza, deshonra. Al final de la secuencia descriptiva, el niño que podría sugerir la esperanza es, sin embargo, quien está tan quieto como muerto. No hay esperanza. La esclavitud que se muestra sin reticencias, con crueldad, es una constante en la novela y ya había aparecido, con igual fuerza, en *El paraíso en la*

otra esquina. Las imágenes, que se tornan pesadillescas, cobran vigor y se vuelven verosímiles al hurgar en documentos que refieren a la época. Dicho cotejo no las vuelve veraces, siguen siendo ficción. ¿Una muestra de erudición que exige a los lectores del siglo XXI adaptarse a épocas pasadas? El propio autor señala en uno de sus discursos en Monterrey que apunta a lo trascendente, porque eso es Literatura.

La Literatura no puede estar en ningún caso confinada dentro de la actualidad. Una literatura que depende del presente, del ahora, del aquí, es una literatura efímera que perece con lo veloz y transitorio de la actualidad. La Literatura tiene que trascenderla, tiene que poder hablar de la misma manera, persuasiva, emocionante, *d e s l u m b r a n t e*, sorprendente, al lector de hoy y al de mañana (...) La literatura no puede tener esa dependencia de lo práctico que tiene inevitablemente la política. (Vargas Llosa, 2000)

No hay dudas de que el autor debió trabajar mucho, casi con obsesión, sus materiales. Es notoria la documentación previa que se ratifica con los agradecimientos a numerosos colaboradores desde lugares tan distantes del planeta –Congo, Irlanda, Nueva York, España, Amazonía, Bélgica, Londres– y con las noticias de los viajes realizados por el autor a algunos de los países referidos. No obstante, aunque aplaudimos el virtuosismo evidente en la técnica, la extensión de algunos pasajes nos resulta excesiva y hasta extenuante.

¿Qué conexión o conexiones pueden tener personajes tan disímiles como los de estas novelas para que la misma pluma los retome? El propio escritor declara: “Como todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que reflejaba de manera muy infiel esos materiales de trabajo.” (Vargas Llosa, 1990)

El Chivo, Flora Tristán y Roger Casement fueron materia de estudio de Vargas Llosa. Los conoció siendo estudiante universitario. Las peripecias de esos

personajes históricos de fines de siglo XIX y comienzos del XX fueron cobrando espacio en la imaginación del estudiante primero, y del escritor después. Décadas de espera, fantaseando, garabateando. Antes de tener un borrador siquiera, antes del proceso de elaboración de su conocido magma, hubo años de búsqueda y regodeo con los documentos a los que accedía. Las dificultades, no obstante, se dieron antes y después. Baste recordar aquí que para la difusión de la *Fiesta del Chivo* tuvo que lidiar con trujillistas y anti-trujillistas y hasta con una amenaza de muerte en su gira de promoción del libro. ¿No alcanzaron las reiteradas declaraciones del autor con respecto a que sus novelas “no son históricas”? Más allá de la ficción, los lectores identifican o al menos relacionan al personaje de ficción con el histórico. El cotejo entre uno y otro genera discrepancias y hasta decepciones. Vargas Llosa aclara –nuevamente– cuando se lo interroga sobre la veracidad de los hechos narrados en *La fiesta del Chivo*: “No creo que la novela sea un género que tenga la obligación de decir la verdad; los historiadores sí la tienen. En mi libro hay mucha más invención que datos históricos, y la única imposición que hice es no inventar nada que hubiera podido ocurrir”.

Mentira o ficción no son equivalentes pues pertenecen a diferentes planos, sin embargo, Vargas Llosa recurre a dichas expresiones para problematizar un tema arduamente discutido durante décadas en el ámbito literario. Ocurre que los lectores que consumen las ficciones no tienen por qué manejar aspectos teóricos, allí es donde vuelven a confundirse los límites entre “realidad” y “ficción”. El español Armas Marcelo alude con perspicacia al efecto 2000 de Vargas Llosa presentando esa serie de acontecimientos que evidencian lo irritable que se vuelven las personas vinculadas a los hechos cuando se sienten aludidas por las ficciones.

Si *La fiesta del Chivo* resultó una intrusión de ribetes intolerables para determinadas autoridades académicas de la historia dominicana, no otra cosa sucedió en los predios políticos de República Dominicana que siguen hasta el día de hoy, enmascarados o no, adscritos y vivos a los ámbitos del trujillismo. La presentación de la novela y la presencia de Vargas Llosa en Santo Domingo fue todo

un acontecimiento literario y editorial. Y también, por la naturaleza del asunto tratado en el texto novelesco, se tiñó de ínfulas políticas que llegaron a amenazar de muerte al escritor visitante a la isla (...) Sucedió que en la isla la novela no había dejado a nadie indiferente. (Armas Marcelo, 2002:441)⁷



lectores. ¿Puede el escritor jugar ese papel de creador cuando ya existió una persona? El personaje creado es una recreación. Y esa recreación se contamina de elementos que provienen de la historia, la experiencia vital del personaje histórico, por un lado, y de la Historia oficial que se construyó sobre la “real”. Pero el personaje de ficción es fundamentalmente una construcción, es invención, puesto que la combinación de elementos lo hace diferente del original, del que existió. El escritor completa los vacíos de los documentos con lo que él cree que pudo haber pensado, creído, sentido. Precisamente esto es lo que no le perdonan a Vargas Llosa: entrometerse en lo íntimo del personaje histórico para crear su personaje de ficción. El Chivo, Leonidas Trujillo personaje, es mostrado por la voz narrativa en planos dicotómicos: La fuerza del Dictador, de su presencia en público, que connota seguridad para quienes son tenidos en cuenta por él, y la vulnerabilidad del hombre, que queda al descubierto en los pasajes en los que el generalísimo está solo y no es capaz, en ocasiones, de dominar su miembro siquiera. Pero dicha decrepitud queda en el espacio íntimo y, por lo tanto, no afecta a su imagen en quienes le siguen por convicción u obligación. Por eso, Agustín Cabral se desespera por recuperar su imagen ante el General, y hará todo lo posible, hasta el sacrificio de su propia hija, para conquistar su empresa.

Caer en desgracia es una enfermedad contagiosa. En qué puedo servirlo. (Le dice el coronel Johnny Abbes).

—Decirme de qué se me acusa, coronel —hizo una pausa para tomar aliento y parecer más sereno—. Tengo mi conciencia limpia. Desde mis veinte años

dedico mi vida a Trujillo y al país. Ha habido alguna equivocación, se lo juro.

El coronel lo calló, con un movimiento de la mano fofa, que tenía el pañuelo colorado. Apagó el cigarrillo en un cenicero de latón:

—No pierda su tiempo dándome explicaciones, doctor Cabral. La política no es mi campo, yo me ocupo de la seguridad. Si el jefe no quiere recibirlo, porque está dolido con usted, escríbale.

—Ya lo he hecho, coronel. Ni siquiera sé si le han entregado mis cartas. Las llevé personalmente al Palacio. (...)

—Estoy muerto de miedo —respondió en el acto Cabral—. Desde hace días, sus hombres me siguen sin parar. Dígame, al menos, si me van a detener. (Vargas Llosa, 2000:300-301)

La nota que se repite en toda la novela es el temor-terror que infunde el generalísimo. Todo lo que lo rodea está cargado de la mística de un personaje que inspira admiración de patriarca, porque su séquito se encarga de que la maquinaria se ajuste constantemente a los designios “del Señor”. El desdichado ministro, Cerebritito Cabral, es puesto —cual Job en otros tiempos— a prueba. Se le “pone en desgracia” para comprobar su fidelidad, su entrega incondicional. ¿En qué consiste la desgracia? Sospechas sobre él y el consiguiente silencio de Trujillo, silencio que es peor que una acusación formal. Ahora bien, cuando los lectores de *La fiesta del Chivo* se asoman al espacio íntimo del Dictador personaje se encuentran con el otro Trujillo, el creado por el autor, quien partió de lecturas y entrevistas, conversaciones y fantasías. Ese es el que no aceptaron muchos dominicanos de comienzos de siglo XXI. ¿Cuánto hay de “verdad” en la recreación de la atmósfera de Ciudad Trujillo —hoy Santo Domingo— en la República Dominicana de mediados de siglo XX? Más allá del pacto ficcional, treinta años de dictadura dejan llagas, imperceptibles unas, profundas otras; el solo hecho de referirlas provocó una corrosiva erosión en la epidermis dominicana.

En las novelas referidas anteriormente, el autor aborda los *tres espacios*: El *público*, que no le generaría mayores inconvenientes puesto que los documentos ratificarían lo presentado. El *privado*, quizás con mayor esfuerzo en el cotejo de cartas y opiniones de otros personajes históricos podría llegarse a planteos convergentes con los presentados en el relato. Pero cuando aborda el espacio *íntimo*, el escritor irrumpe, se entromete, inventa. Inventa para el personaje de ficción, no obstante, los lectores perciben que esa acción puede alterar —y a la postre lo hace— la identidad del personaje histórico. A quienes les importa la figura del personaje histórico, lo que piensa el personaje creado por Vargas Llosa constituye todo un riesgo. La figura del personaje de ficción se *resignifica* con cada lectura y relectura de la novela. Progresivamente —y en paralelo—, la percepción que se tiene del personaje histórico también se *resignifica*. Así planteado el tema, vuelven a cobrar importancia las palabras del autor cuando declara que las ficciones se vuelven “sediciosas” cuando uno lee solo, conversando consigo mismo, debatiendo. Las ficciones se vuelven un peligro para quienes pretenden manejar conciencias. Aún cuando se invente uno o varios personajes, o se les invente nombre y biografía a los que existieron, los lectores escudriñan e interpretan. Consideran ignominiosas las palabras del narrador y, por supuesto, asocian a este con la mano que escribió el relato. Culpable, responsable directo de la deformación de la historia por mentir, por *ficcionar*. Pero eso es la literatura que este autor defiende, la de “la verdad de las mentiras”, porque son mentiras verdaderas y ellas permiten sobrellevar y trascender la vida.

“Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no suelen cumplir servicio alguno”. (Vargas Llosa, 1990:23)

El Paraíso no está aquí

Como ya se señaló, los personajes elegidos para las recientes creaciones de Vargas Llosa nacieron con la fascinación del estudiante, del universitario que gozaba con la lectura de textos de Historia Nacional. Así conoció *Peregrinaciones de una paria*. Así comenzó a gestarse *El paraíso en la otra esquina*. Dos historias unidas por la sangre, por el deseo de alcanzar un paraíso particular.

Como señala Stella Fiorentino (2009): “En esta novela abundan referencias intertextuales de origen literario, histórico, mitológico, político, social, artístico y de cultura popular y se asiste a un intercambio continuo entre textos a través del uso explícito, implícito

o irónico de citas que revelan la orientación ideológica de los protagonistas y sobre todo las líneas de 'filiación cultural' del autor".

Los guiños que el autor hace, a través de los comentarios y secreteos de la voz del narrador a los protagonistas, son reveladores. Solo hace falta no descuidar la lectura. Es una propuesta exigente en ese sentido. El narrador es testigo, pero un testigo privilegiado. Es externo a la historia pero focalizado en Flora y Paul, de modo que, en ocasiones, aparece como una divinidad que se permite charlar con su criatura y le recuerda a cada paso hechos, decisiones, pensamientos. Los protagonistas preferirían olvidar todo eso, pero esa voz, con toda confianza, se los recuerda: "De esas ocho semanas inmovilizado en cama, recordaría el resto de tu vida los dolores, Paul." (Vargas Llosa, 2003:131) o cuando le habla a Flora Tristán: "Si no fueras como eres, Florita, hubieras podido convertirte en una gran dama, gracias a Peregrinaciones de una paria y a la tentativa de asesinato" (Ib.:392).

Esa voz del narrador que escudriña en lo íntimo del personaje es la que nos revela lo que los libros de Historia no dicen. Pero su verosimilitud, la posibilidad de que ello —que es invención, especulación del autor— pudiera haber ocurrido, es lo que nos interpela como lectores. Hipnotizados por el embeleso que logra la maestría del narrador, ¿somos capaces de discernir entre realidad y ficción? ¿Acaso no es capaz de volver difusos los límites, contaminando así la imagen del personaje histórico? Como en un carnaval de disfraces, la vida nos exige no pocas veces recurrir a la máscara para protegernos. Este aspecto del disfraz es analizado por Stella Fiorentino aludiendo a la función de hiperbolizar la realidad. Koke y Madame la Colère son la máscara de Paul y de su abuela Flora. Máscara que les permite movilizarse en ese mundo hostil que han elegido como camino hacia su paraíso —esquivo.

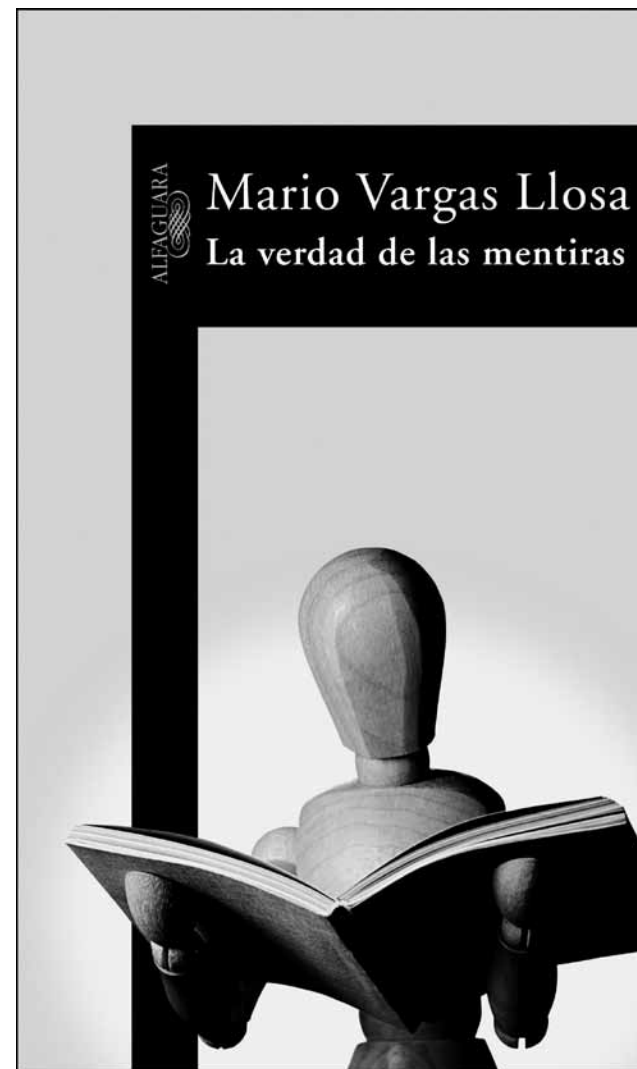
Para Flora Tristán, su paraíso consistía en una sociedad más justa, igualitaria y solidaria. Para Paul Gauguin, el paraíso lo constituía una vida vibrante y prolifera, salvaje y pura, libre de las ataduras, tabúes y cercenamientos del mundo occidental. Una vida que le permitiría crear, gozar del vicio que conoció siendo un hombre: la pintura. Lograr el éxtasis, el nirvana, "Solo las obras maestras las habías pintado en ese estado de incandescencia, Koke", le dice el narrador a Paul Gauguin en forma confesional.

Como en novelas anteriores, el autor recurre a una estructura que revela un minucioso y metódico trabajo con la forma. Los capítulos impares siguen la historia de Flora y los pares la de su nieto Paul. Los primeros capítulos aluden a las peripecias de los personajes como si fueran dos novelas diferentes. En el sexto capítulo se alude por primera vez al vínculo

filial entre Paul y Flora. En la novela *La fiesta del chivo* también aparece esta técnica pero el relato va avanzando por la historia cada tres capítulos. Si bien el autor reconoce que se preocupa mucho en que la técnica no sea la protagonista de la ficción, en que elabora y reelabora sus materiales para que todo eso sea lo menos visible posible, consideramos que *El paraíso en la otra esquina* es una novela que presenta un significativo despliegue técnico. Por otro lado, no concordamos con afirmaciones como la de René Flores Agreda en su artículo "*El paraíso en la otra esquina* y el amor en ninguna parte".

Analistas especializados independientes, que no se encuentran fácilmente, han observado desde el ángulo de la crítica literaria que en la novela *El Paraíso en la otra esquina*, motivo de este comentario y en el cual por razones obvias no incursionamos, parecen haberse perdido las habilidades narratorias del escritor y que resulta algo forzado encontrar vínculos reales entre las dos historias paralelas de Tristán y Gauguin, amén de un "exceso de didactismo" con "desmedro de la tensión dramática. (Flores Agreda, 2006)

En algún punto podemos discutir lo de "exceso de didactismo", pero consideramos que la tensión dramática no fue descuidada en absoluto. Sobre todo al final de los capítulos que corresponden a la historia de Flora, la tensión es manejada en un perfecto *in crescendo*, dejando una situación inconclusa que se retomará dos capítulos más adelante. Ahora bien, si dicho recurso demuestra que el autor estuvo pendiente de la forma en toda la extensión del relato, también podría ser considerado como una debilidad el hecho de volverse previsible el juego del tiempo y la alternancia de las historias. Lo que mantiene al lector atrapado es constatar que se mantuvo el juego hasta el final y, por otro lado, la curiosidad de encontrar el momento en que las dos historias se vinculan. En realidad, en una y otra secuencia se hacen breves referencias recíprocas pero no se da una fusión de ambas en un capítulo, por ejemplo. Entonces, podemos plantear como un punto de llegada el hecho de que las dos secuencias podrían leerse perfectamente en forma independiente, puesto



que aunque una refiere a la otra, no es una lectura imprescindible para su comprensión. En otras palabras, se puede leer solamente los capítulos pares desde el dos hasta el veintidós y prescindir de los pares sin que ello afecte a la novela ni estructural ni semánticamente, o viceversa.

Un interesante acierto es el manejo de las historias desde lo que propone el título de la novela. La alusión al juego⁸ —y las posibilidades de trampa que permite— invita a la reflexión sobre cuánto depende de los hombres encontrar el paraíso terrenal. La vida, desde esta perspectiva, es la búsqueda constante de ese paraíso esquivo. El juego implica el riesgo, pero también la idea de aventura que se torna excitante. La posibilidad de ganar y el riesgo de perder. El juego elegido —que la niña Flora jugaba en Francia y lo reconoce en su viaje al Perú siendo una prófuga por haber abandonado a su marido— tiene esa particularidad de que quien busca el paraíso, lo hace a tientas confiando en los demás. "—¿Es aquí el Paraíso? — No, señorita, en la otra esquina. Y, mientras la niña, de esquina en esquina, preguntaba por el esquivo paraíso, los demás

se divertían cambiando a sus espaldas de lugar." ¿Cómo lograr el objetivo si corremos tras él prácticamente a ciegas? La referencia a ese juego pone en un lugar vulnerable a los personajes que sistemáticamente son burlados por el destino. El paso del tiempo torna en desengaño y frustración las ilusiones que crecieron con los pequeños logros. Mientras, el verdadero objetivo se aleja constituyéndose en una utopía. Precisamente, el manejo del tiempo que hace Vargas Llosa apunta al constante cotejo del presente —generalmente plagado de dificultades— con el pasado, no porque haya sido mejor sino porque estaba cargado de esperanza. Un recurso utilizado frecuentemente por el escritor desde sus primeras ficciones es la presencia de vasos comunicantes. En cada capítulo, el tiempo está trabajado en forma de péndulo, el elemento que los vincula y se convierte en vaso comunicante puede ser desde el parecido físico entre dos personajes o paisajes, una sensación o un sentimiento —preferentemente el rencor o la pena. Esa oscilación se da a lo largo del capítulo y en cada uno de los veintidós capítulos. En la historia de Flora, parte de ese recorrido por la campaña francesa en 1844, preparando lo que ella consideraba una verdadera revolución pacífica para la reivindicación de la mujer y los obreros —todos ellos explotados por una burguesía exasperante y egoísta según ella. Desde ese presente piensa en su infancia —con el brusco cambio del lujo a la miseria por la temprana muerte de su padre—, su adolescencia, su patético matrimonio y lo que le costó su libertad, puesto que el marido abandonado se convirtió en una bestia de caza, sedienta de venganza y dispuesta a todo; y lo que es aún peor, amparado por la sociedad.

La historia de Paul comienza en el relato con su llegada a Tahití en 1891 en busca del ambiente puro, libre de los convencionalismos europeos. Desde allí recuerda su pasado de burgués, casado, con muchos hijos, atado a horarios de trabajo y con una sexualidad pacata y esporádica. Ya había intentado un escape viviendo en Bretaña pero no resultó como esperaba. Menos agradable fue su experiencia conviviendo con los familiares de su mujer. La inminente separación, lejos de tomarla como un fracaso, fue el sinónimo de libertad. La llegada a la isla lo conecta con su pasión por pintar y descubre que el sexo es una fuerza vital, generadora y que en él revitaliza su arte, por lo que se convierte en una doble necesidad: física y estética. Y, a su vez, recíproca. Varias son las experiencias con nativas en busca de su *vahine*. Pero, en ningún momento hace referencia al amor; lo que buscaba era estabilidad. En su libro *Cartografía personal*, Jorge Lafforgue retoma una entrevista que había sido publicada anteriormente en *El País Cultural*, donde interroga a Mario sobre este aspecto:

–Yo añadiría que el tema (del sexo) no está solo en la historia de Paul Gauguin sino que aparece a contraluz en la otra historia, la de Flora Tristán. (Jorge Lafforgue, 2003)

Mario responde revelando algunos hilos de la urdimbre de su ficción:

Sí, aunque en ella es más una ausencia que una presencia, una ausencia en razón del trauma matrimonial, que evidentemente debió ser un trauma tremendo (...) Te repito que el caso de Gauguin me fascinó. Porque no solamente desde que descubre su vocación lleva una vida épica, sino que además detrás de ese frenesí sexual hay una convicción: el artista es más libre mientras más pueda dar rienda suelta a sus instintos y a sus pasiones, es más creativo, tiene mayor energía a la hora de crear.⁹ (Mario Vargas Llosa, 2003)

Para terminar este acercamiento, pretendemos señalar apenas cómo en ambos relatos se presenta un dato escondido. Este recurso es utilizado frecuentemente por el autor. A través de la novela, ese dato es aludido en forma dosificada y es manejado con astucia para mantener la tensión. En la historia de Flora, el dato es su relación con Olympia; en la historia de Paul, la enfermedad impronunciable y sus efectos progresivos. Ambos datos constituyeron en las biografías de dichos personajes históricos un misterio y como tal lo utiliza el autor en su relato.

En síntesis, *El paraíso en la otra esquina* es una apuesta más del escritor en fusionar sus vicios y pasiones. En este caso puntual, Historia y Pintura en la Literatura.

Notas

(Endnotes)

1 Gullón analiza en forma precisa el anverso y

el reverso de la “vida del libro” en nuestros tiempos. Señala que: “El libro, por desgracia, ha perdido dignidad. Los volúmenes en los estantes son distintos: nada de Aguilares de piel; apreciamos volúmenes baratos, de los que se adquieren con el periódico. Estos libros, la literatura a granel, se venden como literatura de consumo, para disfrutar de ellos en los medios de transporte público, en la playa, cuando falta otra diversión.” (2004:49)

2 En *La verdad de las mentiras*, Vargas Llosa aborda la polémica del uso de las Historias oficiales para legitimar el poder que no es otra cosa que el despotismo. Apunta al “perfeccionamiento” al que se ha llegado (lamentablemente) en los totalitarismos modernos y posmodernos; agrega, además, que desde tiempos inmemoriales se aplica.

3 En este capítulo, el 17: “Mario Vargas Llosa y el discurso de la libertad”, el autor analiza las repercusiones de las polémicas afirmaciones de Vargas Llosa en cuanto a los medios y los fines del despotismo de izquierda y de derecha. Se recomienda la lectura del mencionado capítulo cruzándola con el capítulo 7: “El turco y el indio o García Márquez y Vargas Llosa -1967/1976”.

4 El artículo aborda el impacto de la publicación de la novela *La fiesta del chivo*. Es interesante, a su vez, la presentación de la siguiente etiqueta en dicho artículo: “Polifacético. Periodista, escritor, académico...¿Nobel? (...) Ganador de innumerables premios, incluidos el Cervantes y el Príncipe de Asturias, es miembro de la Real Academia Española de la Lengua y se perfila como uno de los candidatos con más probabilidades para ganar el Premio Nobel este año.” Faltarían aún diez años para que dicho augurio se concretara.

5 Nota a: “La dicotomía comercialismo versus buena literatura está siendo funesta, y aún poluciona nuestro entorno cultural más que el propio comercialismo”. Plantea Gullón: “Nada me ha puesto más contento que encontrar en la Real Academia Española escritores tan diferentes como el gran novelista Francisco Ayala, heredero de Valle-Inclán a la hora de mirar el entorno con una profunda ironía; el novelista innovador, un clásico de nuestro tiempo, Mario Vargas Llosa; la mirada implacable sobre la realidad de Antonio Muñoz Molina; el talento verbal y la búsqueda de lo humano entre lo apenas reconocible de Luis Mateo Díez, y la experta mano de narrador nato de Arturo Pérez-Reverte. Todos son muy distintos, con diversas fases en su obra, pero en cada uno lo literario se define de diferente manera”.

6 Precisamente, esta última novela nos hace pensar que su autor había hecho méritos suficientes mucho antes como para ser distinguido con el Premio

Nobel. Se perciben debilidades en *El sueño del Celta* que empañan el reconocimiento por haber coincidido con la publicación de dicha novela.

7 Este capítulo, el 32, “Del Chino al Chivo. El efecto 2000”, aparece en la edición corregida y aumentada de *Vargas Llosa. El vicio de escribir*.

8 Luis Quintana, 2008.

9 Puede observarse que en la entrevista que Lafforgue le hace al autor (Buenos Aires, 2003), las evasivas son una nota recurrente. Nos preguntamos: ¿el silencio del escritor con respecto al tema del sexo es una cuestión de pudor? Solo dice que prefiere no hablar. Sin embargo, en las novelas vargallosianas del siglo XXI –que son las abordadas aquí– el sexo es un tópico.

Bibliografía

- ARMAS MARCELO, J. J. (2002): *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- BARRERA, Trinidad y otros (2008): *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Ed. Cátedra. Tomo III: Siglo XX.
- FIORINTINO, Stella (2009): “Carnavalización y proceso creativo en *El Paraíso en la otra esquina*”, en revista *Espéculo*, UCM. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/paraiso.html>
- FLORES AGREDA, René (2006): “El paraíso en la otra esquina y el amor en ninguna parte”, en *Letralia. Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos*. Año X, N° 140, Cagua, Venezuela.
- GULLÓN, Germán (2004): *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Ed. Caballo de Troya.
- LAFORGUE, Jorge (2003): “Con Mario Vargas Llosa, *De pintores, sexo y utopías*”. Entrevista en *El País Cultural*, N° 722, Montevideo, viernes 5 de setiembre de 2003.
- (2005): *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Ed. Taurus, Alfaguara.
- MARÍN, Ximena (2000): “La bandera de la humanidad es el despotismo”. Entrevista a Mario Vargas Llosa en revista *Perfiles*. De la Organización Nacional de Ciegos Españoles, N° 156. Madrid.
- POZUELO YVANCOS, José María (2011): “Autobiografía y configuraciones del yo en el marco de la Teoría”. Seminario de Especialización. Instituto de Profesores Artigas. Montevideo.
- QUINTANA TEJERA, Luis (2008): “*El paraíso en la otra esquina*. Mario Vargas Llosa: Concepción del Paraíso y el recurso axiológico de la temeridad”, en revista *Espéculo*, UCM. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/paraiso.html>
- RAMA, Ángel (1984): “EL Boom en perspectiva”. *Signos Literarios* (2005). Originariamente

publicado en: *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

ROSSIELLO, Leonardo (2010): “Retórica de la liminariedad. Un estudio de los personajes fronterizos en *Hijo de Hombre* y en *El Paraíso en la otra esquina*”, trabajo presentado en Congreso Nacional & V Internacional, “Fronteras en cuestión”, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo.

Fuentes

- VARGAS LLOSA, Mario (1990): *La verdad de las mentiras*. Madrid: Ed. Punto de Lectura, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario (2000): “Literatura y política: Dos visiones del mundo”. Conferencia en Instituto Tecnológico de Monterrey, México.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010): Discurso de recibimiento del premio Nobel de Literatura. Estocolmo.
- VARGAS LLOSA, Mario (2000): *La fiesta del Chivo*. Madrid: Ed. Grupo Santillana, Punto de Lectura. 2ª edición 2001.
- VARGAS LLOSA, Mario (2003): *El paraíso en la otra esquina*. Montevideo: Ed. Grupo Santillana, Punto de Lectura. 1ª edición 2011.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010): *El sueño del Celta*. Montevideo: Alfaguara, Santillana Ediciones.

Joyce y Kafka: pesadillas y laberintos de la modernidad

Mariana Pérez Balocchi

La pesadilla

El tema de los sueños, y en especial el de las pesadillas, por su naturaleza misteriosa y compleja, ha propiciado significativos aportes tanto desde el ámbito de la psicología, a través de las investigaciones de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan, así como también ha sido uno de los focos de interés reflexivo más notables en la literatura del siglo XX. Por su parte, el psicoanalista Daniel Gerber intenta dar respuesta a esta vocación considerando la naturaleza de los sueños a partir de la célebre frase de Shakespeare: “Estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños”, y señala que:

Estamos hechos de ese modo pero sin saberlo, porque los sueños son el tejido que da consistencia a nuestro existir que es un ex-sistir, un estar fuera (...). La pesadilla puede ser una de las formas radicales de confrontarnos con la certeza de que todo eso que creemos ser no está hecho más que de sueños, y que ‘los sueños, sueños son’; es pues la puesta en acto brutal de que todo cuanto somos es una materia etérea y sutil, espumosa y vana como un sueño, siempre

presta a desvanecerse y colocarnos en el límite con la muerte. (Marín Calderón, 2009:209)

Por esta razón, muchas veces el sueño se encuentra hermanado con la disconformidad, transformándose así en una posibilidad brumosa de trascender, a través de la fantasía o de la evasión, la esterilidad de un entorno desapacible, sin que implique la esperanza de un cambio real sobre el mismo. Esto explicaría, entre otras cosas, la presencia de lo onírico como punto de encuentro entre el *Ulises* de Joyce y *El proceso* de Kafka, pero a la vez de desencuentro, en la medida en que sus autores apelan de manera diferente al mismo para la construcción de sus relatos, como forma de expresar la alteración de lo cotidiano y rutinario de la vida que envuelve a sus protagonistas.

En ambas novelas, los elementos que conforman el universo de la cotidianidad sirven para exhibir la particular situación de antinomia entre el individuo y la sociedad propia del siglo XX. Así, respectivamente, Leopold Bloom es presentado como un hombre de origen judío, de mediana edad, que, fracasado como poeta, ocupa un cargo de publicista en el periódico dublínense *The Freeman's Journal*, y que en su vida privada es engañado por su sensual esposa, Molly; mientras tanto, Joseph K... aparece como un funcionario de banco, de temperamento solitario, que acaba de cumplir los treinta años. Como puede advertirse, las características de estos personajes constituyen la esencia de dos verdaderos antihéroes, situados en la mediocridad y en el hastío propios de la etapa sistemática del capitalismo de las primeras décadas de dicho siglo.

Con respecto al *Ulises*, es precisamente en el capítulo XV donde la presencia de lo onírico-pesadillesco se distingue con mayor evidencia dentro de la obra. Este comienza con la entrada de Leopold a la zona de los burdeles y, simbólicamente, a la del conflictivo mundo de su inconsciente. En tal sentido, no es un hecho menor la elección por parte del autor de que ese movimiento se propicie gracias a la inmersión del protagonista en ese espacio sórdido que conforma el erotismo, ya que viene a representar el vaciadero de los impulsos reprimidos, producto de la presión moral que ejerce la sociedad capitalista y sus valores dominantes sobre los individuos.

En el esquema interpretativo que Joyce entregó a su traductor Carlo Linati en 1920, le adjudicó al mencionado capítulo el título de “Circe”, como modo de sugerir la correspondencia con el pasaje de la *Odisea* referido a la llegada del héroe a la isla de Eolia y a su experiencia relativa con la deidad. Recordando la

genealogía mitológica, Circe es hija de Helios y Hécate, de quienes hereda tanto el don de agasajar con placeres, como el dominio de la hechicería para conquistar sus ambiciones, aspectos que la convierten en un símbolo convencional del erotismo.

Evocando el referido episodio, cuando la tripulación de Odiseo desembarca en la isla, Circe, “la conocedora de muchas drogas”, tal como su epíteto lo indica, convidándolos con un banquete emponzoñado, los convierte en puercos. Frente a la angustia que experimenta Odiseo ante esta situación, Hermes se le presenta para impedir que corra con la misma suerte que sus hombres y le entrega una hierba llamada “moly”, la que tiene el poder de evitar que los hechizos de la diosa surtan efecto: “(...) me dio el remedio, arrancando de la tierra una planta cuya naturaleza me enseñó. Tenía negra la raíz y era blanca como la leche su flor; llámanla *moly* los dioses, y es muy difícil de arrancar para un mortal; pero las deidades lo pueden todo.” (Homero, 1999:130)

Al hacer coincidir el nombre de esta hierba mágica con el de “Molly” Bloom, esposa de Leopold, Joyce abre una correspondencia más sutil y profunda entre el *Ulises* y la *Odisea*. Este dato tal vez sea orientador para comprender la relación entre la alucinación, la pesadilla, el erotismo y el deseo reprimido en este capítulo que pasará a desarrollar.

Leopold ingresa a un infierno simbólico, a una pesadilla de su inconsciente que deforma el espacio del mundo del erotismo, propio de los burdeles. Todos los elementos alucinatorios y, por consiguiente, pesadillescos, que aparecen en este episodio son propiciados y justificados por la ingesta de ajeno o absenta, hecho mencionado en el capítulo anterior. Si en la *Odisea* el ingreso a los confines del erotismo de Circe es posible gracias a la magia de la hierba moly, entregada en manos de Odiseo por un dios; aquí, en cambio, es por el efecto alucinógeno del ajeno, bebido en una taberna y servido por un hostelero. La ironía del autor es más que elocuente y da cuenta de la intención última de su obra que, tal como lo señala Terry Eagleton, consiste en abrir una distancia más bien cómica –o tragicómica, diría yo– entre el mundo de la épica homérica y el degradado mundo moderno. Sin embargo, no deja de ser destacable que, moralmente, el ingreso de este personaje al mundo de la libido esté enmarcado dentro de una alucinación provocada por esta sustancia alcohólica, también como una forma de evasión de la conciencia típicamente irlandesa.

Al introducirse en esas fronteras, Leopold no reconoce el entorno, y su extrañamiento da lugar al desarrollo de una experiencia semejante a la de una pesadilla: “¿Eso qué es? ¿Un faro de destellos? Un proyector” (Joyce, 1995: 506). Este capítulo, en

Mariana Pérez Balocchi

Diseñadora gráfica y estudiante de Literatura del Instituto de Profesores “Artigas”. Se ha desempeñado como docente en Enseñanza Secundaria, así como en talleres de literatura en diversas ONG. Ha participado en distintos eventos y jornadas académicas. Entre otras actividades, publicó un trabajo sobre *Martín Fierro* y llevó a cabo una investigación documental sobre las publicaciones del escritor español Álvaro Fernández Suárez en el semanario *Marcha*.



James Joyce

cuanto construcción literaria, está marcado por la teatralidad; da cuenta de ello la utilización de diversos recursos propios del género dramático, tales como la adopción de la forma de un guión de teatro, que estructura los parlamentos de los distintos personajes que intervienen, así como también por la presencia de indicaciones referidas al escenario y al vestuario. Semejante alternancia de género dentro de la novela es uno de los tantos significantes de su complejidad formal. Esto exige un cambio de posicionamiento en los lectores, quienes a partir de aquí van a asistir a un nuevo espacio ficcional: el de la teatralidad.

Tal como se ha venido puntualizando, el ingreso de Leopold es preparado por la puesta en escena de una multiplicidad de elementos visuales y sonoros dispuestos a provocar en el lector la apertura de los sentidos necesaria para adentrarse a su universo de fantasía onírica: “La entrada al barrio de los burdeles, por la calle Mabbot, ante la cual hay una extensión desamparada de agujas de carriles de tranvías, con esqueletos de vías, fuegos fatuos rojos y verdes y señales de peligro” (1995: 503). “Se rompe un plato; chilla una mujer; gime un niño. Los juramentos de un hombre rugen, murmuran, cesan.” (1995: 504). Dichos componentes no verbales que organizan esta entrada, sumados a la deformación alucinógena, grotesca y

pesadillesca que constituyen parte de su interioridad, se emparentan estéticamente con las características propias del teatro expresionista.

Ubicado dentro de estos parámetros, el protagonista dialogará con distintos personajes que, al mismo tiempo, configuran verdaderas emisiones de su propio yo, tales como su padre, Molly, la señora Breen, dos guardias, su amigo O’ Molloy, etc. También en esta lógica representativa de la pesadilla, el lector se enfrentará con la metamorfosis de un perro que lo ha venido siguiendo en su deambular por esta zona y con la aparición de su hijo muerto, Rudy, con la que cierra el capítulo.

Ahora bien, volviendo al tema del erotismo, se puede decir que, representado bajo el mundo de lo onírico, revela el deseo sexual reprimido del protagonista, quien, por sentimiento de culpa desde la muerte de su hijo ocurrida hace diez años, no ha vuelto a mantener relaciones sexuales con Molly, ni con ninguna otra mujer. En tal sentido, es determinante que, una vez franqueado el umbral de la conciencia para acceder al ámbito de la libido, representado simbólicamente por la zona de los burdeles, se encuentre, tal como ya mencioné, con su esposa, transfigurada en odalisca, que responde a Marion, su nombre verdadero:

UNA VOZ: *(Agudamente)*
¡Poldy!

BLOOM: ¿Quién? *(Se agacha y esquiva torpemente un golpe)* A sus órdenes. *(Levanta los ojos. Al lado de un espejismo de palmeras datileras, está delante de él una bella mujer de traje turco. Opulentas curvas llenan sus pantalones escarlata y su chaquetilla con lamé de oro. Una ancha faja amarilla la ciñe. Un yashmak blanco, violeta en la noche, le cubre el rostro, dejando al descubierto sólo sus grandes ojos oscuros y su pelo corvino.)*

BLOOM: ¡Molly!
MARION: ¿Qué hay? A partir de ahora, buen hombre, será Mrs. Marion cuando me hables. (1995:509)

Como puede advertirse, hay dentro de esta alucinación, y en su representación simbólica, un mecanismo de inversión que alude al conflicto de la identidad de Molly expresado en dos sentidos, uno referido a su mestizaje y otro a su nombre. El primero

queda expuesto a través de la descripción de un vestuario típico de odalisca y de la metamorfosis del espacio físico en desierto, que sugieren una velada asociación con su origen étnico andaluz y, en consecuencia, con un vestigio cultural islámico. En cuanto al segundo, se da mediante un juego de oposición entre los nombres y los apodos, tal como si se tratase de un espejo en que se refleja y separa a la vez su identidad de la de Leopold. En este sentido, mientras Molly le exige ser llamada por su nombre de soltera, se dirige a él llamándolo “Poldy”, que es su apodo habitual. Es decir, dentro de la alucinación Leopold se encuentra con el origen de su esposa, la mestiza Marion, como una imagen invertida que se proyecta y se disocia del plano de la vida real, representado por la cotidianidad implicada en el uso afectivo del apodo.

A partir del encuentro, se van a revelar dos conflictivas reprimidas por parte del protagonista. En primer lugar, al ser Molly una parte fundamental de su problemática sexual y existencial, la visión va a funcionar al revés que la hierba moly que aseguraba a Odiseo contrarrestar el hechizo para entrar sano y salvo al erotismo de Circe, porque Molly es el hechizo o la hierba propiamente dicha y, por consiguiente, la llave que abre paso al mundo censurado de la libido en la conciencia de Leopold. En segundo lugar, y relacionada con la anterior, está la conflictiva del deseo frustrado, de la fantasía de la infidelidad que se cierne sobre ella y su amante Boylan, y a la vez la posibilidad de quedar bajo la misma sospecha, como una proyección del problema real en la dimensión del delirio: “Respira con profunda agitación, tragando sorbos de aire, preguntas, esperanzas, pies de cerdo para la cena de ella, cosas que contarle, excusas, deseo, hechizo.” (1995:509)

Como se ha venido observando a través del tratamiento de este capítulo, en el *Ulises* la transformación fantástica de lo cotidiano se produce exclusivamente en el ambiente de la nocturnidad, y más precisamente dentro de un plano onírico. En mi concepto, uno de los puntos de encuentro y desencuentro entre las dos novelas radica en que en *El proceso*, contrariamente, la misma tiene lugar en un espacio familiar y diurno, en que lo fantástico se gesta y comienza a crecer de un modo desmesurado hasta volverse una realidad superior, superpuesta a la realidad cotidiana.

En el primer capítulo de *El proceso*, Joseph K... se ve inmerso en un proceso legal sin causa aparente, el cual le es comunicado en el instante inmediato al despertar, tras la irrupción sorpresiva en su habitación de dos funcionarios subalternos del aparato de justicia. Por lo tanto, gracias a este inicio, que rompe con el universo cotidiano, queda instalada la duda y con ella la posibilidad de considerar la peripecia del protagonista en términos de una pesadilla que se extiende en el

estado de la vigilia:

Seguramente se había calumniado a Joseph K..., pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana. La cocinera de su patrona, la señora Grubach, que le llevaba todos los días su desayuno a las ocho, no se presentó aquella mañana. Nunca había sucedido eso. K... aguardó todavía un instante, contempló desde su almohada a la anciana que habitaba frente a él y que le observaba con una curiosidad sorprendente, y después hambriento y sorprendido a la vez, reclamó a la criada. En ese momento llamaron a la puerta y entró un hombre que él nunca había visto en la casa. (Kafka, 1961:7)

Este mecanismo adoptado por el autor para la construcción del relato se traduce en la superposición del plano onírico con el de la vigilia, dando lugar a una serie de discordancias, perturbaciones e incongruencias que terminan falseando el curso ordinario de las cosas. Al respecto, Marthe Robert señala lo siguiente:

Con la ciencia del fenómeno que sólo puede poseer el soñador inveterado, y familiarizado por fuerza con sus propias tinieblas, Kafka, a sabiendas, sólo toma del sueño los mecanismos psíquicos que contribuyen a su elaboración, y los deja actuar sobre la organización de sus relatos a modo de que la frontera convencional entre el sueño y la realidad, así fuese en el sueño literario más descabellado, aparezca en ellos continuamente confusa. (Robert, 1985:266)

Esta confusión de planos a la que apela la crítica se debe a que su escritura se materializa mediante la utilización de nexos de contigüidad que emulan a los del sueño, logrando sustituir la imagen por el discurso. Esta técnica se evidencia en la creación de personajes

extraños, que actúan por sí mismos, distanciados del autor, sin que medie e interfiera entre ellos una explicación psicológica sobre sus rarezas. La primacía de la imagen es, por excelencia, un sello propio del auge de un nuevo arte que emerge en el siglo XX, el cine. Aunque no entraré ahora en mayores detalles, quiero señalar que este factor debería ser tenido en cuenta, de alguna manera, como motivo de influencia semiótica en la producción de estas narrativas en el contexto de las vanguardias históricas. No en vano, varias décadas más tarde, Orson Welles adaptó al cine de manera magnífica *El proceso* (1962), lo que también significó una lectura de la potencia cinematográfica de dicha novela. Por su parte, el propio Joyce era un aficionado al cine, e incluso mantenía un vínculo con el cineasta Eisenstein, quien pretendía filmar *El capital* de Karl Marx utilizando la misma técnica de composición del *Ulises*.

Una de las manifestaciones más evidentes del tema de la pesadilla dentro de *El proceso* es la presencia de los dobles que, al mismo tiempo, da cuenta del sentimiento escindido del autor como judío. Dentro de esta clasificación entrarían los dos funcionarios antes mencionados. En la presentación de ambos es patente el uso de un artificio basado en un juego confuso con los nombres. Siguiendo esta lógica, Raúl Blengio Brito lo interpreta destacando que uno de los funcionarios responde al nombre de “Franz”, el cual alude evidentemente al del propio autor; pero, al mismo tiempo, al quedar adicionado en el relato al de “Joseph”, el protagonista, hace referencia al del emperador Francisco José, de quien Kafka recibe en conmemoración su nombre de pila; mientras, finalmente, “Willem” es el nombre del otro funcionario, el cual revela un rasgo amenazador en su raíz germánica.

La emergencia de esta primera pareja de dobles, con su particular interacción sobre el protagonista, representa al individuo disociado. Además manifiesta el deseo ambiguo y confuso de restitución psicológica de unidad, que estará marcada, tal como observa Marthe Robert, por cierta promiscuidad física, consistente en la invasión y usurpación progresiva de su intimidad, que desembocará en una serie de imposiciones absurdas sobre su persona, tales como la ropa con la que debería presentarse ante el aparato de justicia:

—¿Qué idea tiene usted? —le gritaron—. ¿Quiere presentarse en camisa ante el oficial? Le va a castigar, y también a nosotros, por el mismo motivo (...)
— ¡ C e r e m o n i a s

ridículas! —gritó K... todavía, pero tomaba ya un traje del respaldo de su silla. Lo mantuvo un instante suspendido en sus manos, como para someterlo a juicio de los inspectores. Éstos sacudieron la cabeza.

—Es preciso un traje negro —dijeron. (1961:14)

La otra pareja de dobles, paralela a la primera, es la que aparece en el capítulo final, siendo la encargada de su ejecución: “Vestían de levita, pálidos y gordos y con altas chisteras que parecían atornilladas en su cráneo. Queriendo cada uno de ellos dejar pasar al otro primero, cambiaron en la puerta del departamento algunas menudas cortesías, que repitieron, ampliándolas, ante la habitación de K...” (1961:192). La descripción con la que es presentada la vuelve un tanto caricaturesca y por lo tanto funcional al efecto de pesadilla con el que cierra la obra. Con gestos parsimoniosos y casi sin pronunciar palabra, lo conducen a las afueras de la ciudad para dar fin al proceso, a través de una sentencia indigna que responde a la lógica insólita de la construcción del relato, darse muerte él mismo con un cuchillo de carnicero:

Uno de los señores abrió a continuación su levita y sacó de una vaina colgada de un cinturón que llevaba alrededor del chaleco un cuchillo largo y delgado de carnicero, de doble filo, lo blandió en el aire y examinó los dos filos a la luz. Entonces se repitieron las mismas horribles cortesías de antes. Uno de ellos, alargando la mano por encima de K..., le tendió al otro el cuchillo y el otro se lo devolvió de la misma manera. K... sabía muy bien ahora que su deber hubiera sido tomar él el instrumento mientras pasaba sobre él de mano en mano y hundírselo en el cuerpo. (1961:196)

Frente a la inminencia de su muerte, y sin saber aún la causa de su acusación, el protagonista no es capaz de quitarse la vida y en su lugar asume la fatalidad de

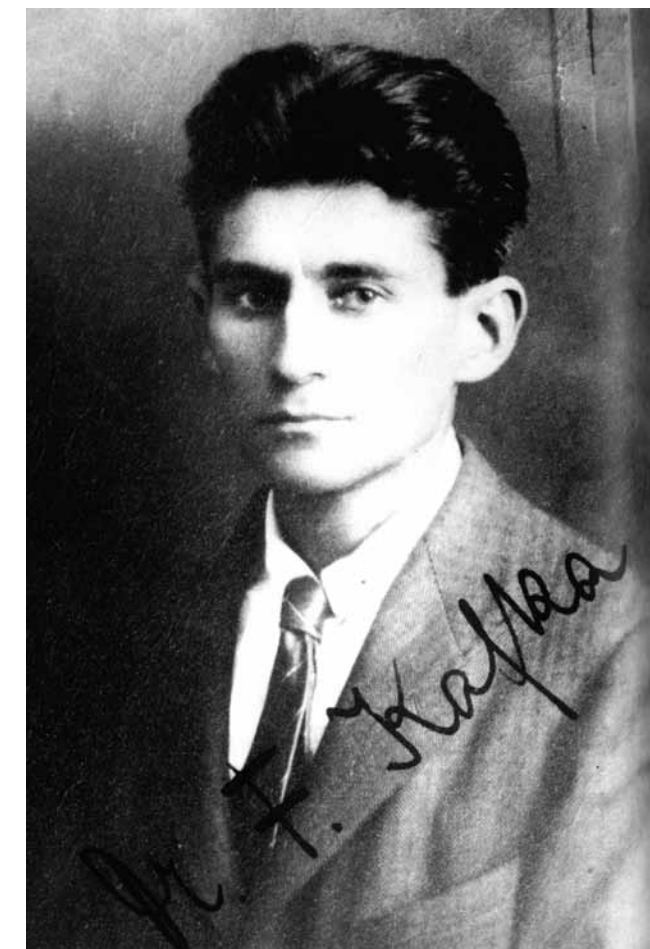
dejarse asesinar por estos hombres: “—¡Como un perro —dijo; y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle.” (1961:196)

Esta pareja, al igual que la primera, responde a la idea kafkiana de unificar lo disociado. Pero en este caso va más allá, pues la reintegración queda sugerida por la presión física que ejercen estos hombres sobre el cuerpo de Joseph K... al conducirlo hasta el lugar de la sentencia, formando un todo disforme y grotesco, casi como un monstruo.

Gracias a estas consideraciones se puede afirmar que en Kafka la presencia de lo onírico en la construcción del relato asume el intento de condensar diferentes aspectos propios de su persona en un único personaje, donde los dobles cumplen la función de reintegrar aquellas naturalezas desdobladas y rechazadas por el “yo”, las cuales dan cuenta del sentimiento de angustia propio de su espíritu dividido:

Así, a la enfermedad del instinto cuyos testigos son sus “dobles”, Kafka sobrepone la enfermedad social que afecta a todo el organismo judío en la Diáspora histórica; en la pantalla de una apariencia fantástica, lo que él evoca por medio de sus ayudantes, sus guardianes y todas aquellas parejas intempestivas con que puebla sus relatos es al mismo tiempo la impotencia psíquica de un neurótico, y la conciencia social de judío disperso: dos cosas que nunca separa y que ocupan un lugar obsesivo en sus libros, precisamente porque la vida no le permite ni resignarse a ellas, ni curarse de ellas, ni cargar plenamente con la responsabilidad por ellas. (Robert, 1985:282)

La cita de Robert permite pensar que el empleo de su escritura evidencia un importante grado de interacción entre vida y obra, plasmada en la construcción, tanto del personaje central como de los personajes secundarios. De alguna manera, esto también explicaría la elección del nombre del protagonista, “Joseph K...”, ya que la inicial “K” evidencia la supresión de su apellido, aludiendo inevitablemente a “Kafka”. Es decir, el hecho de truncarlo corroboraría



Franz Kafka

la idea de que se trataría entonces de su propio apellido judío, que lo condena a la clandestinidad y a la censura que conlleva el pronunciamiento a medias de una identidad escindida. De ahí que la doble culpabilidad que aqueja a Kafka —hacia cristianos y judíos— se convierta en la fuente principal y paradójica de la culpabilidad sin delito que arrastra al protagonista a una irrevocable ejecución sin juicio.

Ahora bien, si hay algo que, muy llamativamente, el capítulo XV del *Ulises* tiene en común con *El Proceso*, es el complejo episodio en que Leopold es perseguido, acusado y condenado a muerte después de un extraño juicio.

Del mismo modo que sucede con Joseph K..., a Leopold lo detiene una pareja de guardias, pero en este caso, a diferencia del primero, lo conducen a un juicio. En una primera instancia es acusado por arrojar desperdicios a la calle, pero de inmediato la acusación pasa a tener un carácter moral: seducir mujeres, tales como el personaje de Martha que lo increpa de la siguiente manera: “Quebrantamiento de promesa. Mi verdadero nombre es Peggy Griffin. Me escribió que era muy desgraciado. Ya le contaré de ti a mi hermano, el defensa del equipo Bective de rugby, ya verás, seductor sin entrañas.” (1995:520). A ella posteriormente se le

suman la señora Yelverton Barry, la señora Bellingham y la honorable señora Mervyn Talboys. El consecuente resultado moral que implica un juicio sobre su persona lo informa el Ujier, para luego dar el veredicto, ser colgado: “Resultando que Leopold Bloom sin domicilio fijo es un conocido dinamitero, falsificador, bígamo, alcahuete y cornudo y una molestia pública para los ciudadanos de Dublín” (1995:529).

Si bien puede sostenerse que este episodio se rige por el absurdo, al igual que sucede con *El proceso*, sin embargo, cabe aclarar que responden a posicionamientos diferentes. De manera que en el convenido capítulo del *Ulises* aunque se expliciten los motivos de la acusación y el acusado sea sometido a juicio, el absurdo radica en que forman parte de una alucinación, mientras que en *El proceso* el absurdo está conformado por la ausencia de respuesta y por el avasallamiento de ese otro plano que convive y perturba al real.

Por otro lado, con respecto al sentimiento de culpa, que es justamente otro de los temas que ambas obras tienen en común, se puede distinguir su particular manifestación en una y otra gracias al específico uso que cada autor hace de los procedimientos literarios sobre lo onírico. De hecho, el sentimiento de culpa que experimenta Leopold por la muerte de Rudy bajo la investidura del deseo erótico reprimido, y el fantasma siempre presente de la infidelidad de Molly, hacen que, por su naturaleza inconsciente, sea expresado en la obra bajo la ambigüedad de este juicio, producto del delirio pesadillesco. Mientras que los conflictos del antihéroe de Kafka, en tanto proyección autoral de su condición de judío escindido, se objetivan en la forma de un delito y de una condena sin causa. En suma, el efecto pesadillesco impone las leyes de una naturaleza absurda que sirve de restitución a ese sujeto dividido y disgregado.

En los protagonistas de ambas novelas existe una suerte de búsqueda de sí mismo, de unión de lo conflictivo fragmentario, o de enfrentamiento de lo inconsciente con lo consciente. En el *Ulises*, la misma tiene un movimiento centrífugo de transformación, que va desde el interior del personaje hacia el exterior, adoptando la forma de la emanación alucinatoria. Por su parte y contrariamente, en *El proceso* el movimiento es centrípeto, o sea, desde el exterior hacia el interior del sujeto. Por ello, la realidad convertida en pesadilla se integra al espacio de su individualidad.

El laberinto

Tal como es de suponer, el tema del laberinto es muy antiguo, extendido y posee, por consiguiente, un valor universal. En tanto símbolo, en su evolución

histórica ha servido para representar distintas cuestiones. De este modo, se lo ha considerado cristianamente como símbolo del camino de la salvación, pero también en el siglo XX se lo ha utilizado para referirse a la ficción moderna, en tanto “laberinto de la obra”.

En cuanto a la dimensión material o psicológica de su construcción, el laberinto es el producto de un trabajo de artificio que monta una estructura compleja, compuesta por la multiplicidad de partes relacionadas entre sí, de manera no lineal, que pone en conflicto la consabida dinámica entre el interior y el exterior. Por este motivo se puede sostener que dicha complejidad reside más que nada en su naturaleza fundamentalmente ambigua, pues si bien por un lado niega la unidad, al mismo tiempo implica la aspiración a alcanzar un orden nuevo. Perderse y reencontrarse en el laberinto devienen en acciones que se realizan como un placer inquietante.

Se puede afirmar –y la tradición crítica coincide en este aspecto– que el *Ulises* en tanto novela moderna es en sí misma un laberinto que pone en jaque permanentemente las competencias del lector. Pero más allá de esta generalidad, en el espacio físico del recorrido que Leopold emprende por Dublín se traza un mapa típicamente laberíntico, para volver nuevamente al punto de partida, su casa, en la noche, donde el sueño se despliega como un mar tibio primigenio. Sin embargo, a modo de cajas chinas, enfocándonos dentro de este laberinto, el capítulo XV es, por su parte, otro laberinto donde el personaje se adentra, como una forma de indagar en su conciencia sublimada.

Su recorrido por este infierno simbólico desemboca en una suerte de conexión entre la salida y el origen del conflicto que es la muerte de Rudy. La aparición fantasmal de su hijo dentro del viaje alucinatorio de Leopold revela una suerte de laberintos de espejos en torno a la paternidad, donde entran en relación la aparición de su padre muerto, el propio Leopold, Stephen Dedalus y Rudy.

En esta dinámica, al encontrarse con su padre revive la experiencia de ser hijo, al tiempo que es reprendido y reprochado por este por alejarse del judaísmo: “¿Qué haces ahí en ese sitio? ¿No tienes alma? (Con débiles alas de buitre palpa la cara de silenciosa de Bloom) ¿No eres tú mi hijo Leopold, el nieto de Leopold? ¿No eres mi querido hijo Leopold que dejó la casa de su padre y dejó al Dios de sus padres Abraham y Jacob? (1995:508)

Luego, hacia el final del capítulo, e inmediatamente anterior a la aparición de Rudy, encuentra una compensación que consiste en proyectarse como una figura paterna hacia Stephen: “Poesía. Bien instruido. Lástima. (Se vuelve a inclinar y le desabrocha a Stephen los botones del chaleco) Que respire.

(Le quita las virutas del traje a Stephen con manos y dedos ligeros) (...) (Extiende los brazos, vuelve a respirar y encoge el cuerpo. Bloom sigue erguido sosteniéndole el sombrero y el bastón) (1995:611)

Al respecto es importante señalar la reminiscencia mitológica del nombre de Stephen a partir de su apellido: “Dedalus”. Dédalo era el arquitecto griego que construyó el laberinto para encerrar al minotauro, pero, paradójicamente, él mismo quedó encerrado en la propia trampa de su estructura. Siguiendo este razonamiento, se podría decir entonces que el personaje de Stephen representa el laberinto de la obra y el laberinto personal de Leopold, en tanto *alter ego* y en tanto proyección de Rudy, resultando una pieza fundamental del acertijo. En esta medida, se explicaría por qué en el momento en que Leopold lo contempla, se superpone la aparición casi angélica de su hijo, que contrasta con el escenario inicial de pesadilla infernal y grotesca con el que abre el capítulo:

Contra la pared oscura aparece lentamente una figura, un niño de once años, marcado por las hadas, cambiado por otro, raptando, vestido con traje Eton con zapatos de cristal y un pequeño casco de bronce, llevando un libro en la mano. Lee de derecha a izquierda inaudiblemente, sonriendo, besando la página (...) Tiene una delicada cara malva. En el traje lleva botones de diamante y de rubí. En su mano izquierda, libre, tiene un fino bastón de marfil con un lazo violeta. Un borreguito blanco le asoma por el bolsillo del chaleco. (1995:612)

Por otra parte, es preciso abordar a continuación cómo el tema del laberinto es plasmado en *El proceso* para poder entablar la debida comparación entre las obras en cuestión.

En la novela de Kafka hay un tratamiento particular de la relación entre el espacio y el tiempo en torno al protagonista, que vincula recíprocamente el tema del laberinto y el de la pesadilla. Viviendo por y para el proceso, Joseph K... transita por diferentes espacios físicos, tales como la habitación de su casa, los exteriores, el banco donde trabaja, la sala de interrogatorios, las oficinas, la catedral, etc. En alguna

de las descripciones referidas a los mismos, como en el caso de las oficinas, predomina la uniformidad, generando una sensación opresiva de extravío:

Era un largo corredor en el que algunas puertas groseramente construidas se abrían sobre las diversas secciones del granero. Aunque la luz no daba allí directamente, no estaba completamente a oscuras, pues en lugar de estar separadas del corredor por una pared hermética, muchas de las oficinas no presentaban por este lado más que una especie de enrejado de madera que dejaba pasar un poco de luz y por el cual se podía ver a los empleados en actitud de escribir en sus pupitres o de pie contra el tragaluz y ocupados en observar a la gente que pasaba. (1961:58)

Este efecto, tal como se ha venido precisando, es generado por la singular relación del espacio y del tiempo, de manera que el hecho de perderse en el espacio significa también perderse en el tiempo. Siguiendo la línea de J. Chair-Ruy, Hopenhayn advierte que el mismo se da gracias a una aceleración del tiempo psicológico que redimensiona el espacio, volviéndolo desmesurado, enorme. Es justamente esta disolución de las coordenadas lo que provoca la pérdida de los puntos de referencia familiares, al mismo tiempo que conducen a la dispersión topográfica y temporal en una atmósfera laberíntica y pesadillesca: “Las atmósferas kafkianas llevan en sí la paradoja de los espacios inconmensurables donde no hay sitio para nosotros. La contradicción consiste en la idea de que esto es tan grande, que no cabemos.” (Hopenhayn, 2000:70)

La permanente transición que Joseph K... inicia por la maquinaria de la ley altera la naturaleza lineal de dichas coordenadas para convertirlas, muy probablemente, en circular. Dicha circularidad responde, como es evidente, a la idea de infinito que suscita el indefinido aplazamiento del proceso y que se concreta en la configuración espacial a través de su recorrido por las distintas oficinas del juzgado. Estas oficinas, como era de esperarse, tampoco responden a una disposición convencional, sino que se encuentran conectadas arbitrariamente a la casa de un personaje

llamado Titorelli, pintor de la corte, encargado de retratar a los jueces, a quien el protagonista acude para que interceda por él. Al mismo tiempo, la descripción de dicho espacio la sitúa como una de las más extravagantes y pesadillescas imágenes de la novela. Pequeña, mal ventilada, calurosa, asfixiante, con una ventana falsa y con la cama ubicada frente a la puerta, de tal manera que para salir de ella es necesario atravesarla, son los detalles que conforman esta antesala que comunica con las oficinas del aparato de justicia. Una vez sorteada la cama, Joseph K... observa la peculiaridad de dicha estructura:

Un largo corredor se extendía ante él, por el cual venía un aire comparado con el cual el del estudio, parecía refrescante. A cada uno de los lados había bancos (...) La instalación de aquellas oficinas parecía hallarse reglamentada en todas partes por prescripciones minuciosas. Por el momento, no había en ellas gran afluencia de público. Un hombre se hallaba en pie, o mejor medio acostado sobre uno de los bancos, con el rostro oculto entre los brazos y de cara a la pared (1961:141)

Los espacios inacabables de la burocracia y la homogeneización del sistema de control devienen en esta suerte de circularidad que permite pensar en el mito. Más precisamente en el mito del minotauro en el laberinto, al que también se remite el *Ulises*. Por lo tanto, el texto revela una resignificación del mito clásico en mito moderno, en cuanto refleja la angustia del hombre del siglo XX que no reconoce su espacio vital y necesita sumergirse entre los intersticios de su propio laberinto en busca de la restitución de su unidad perdida. Sin embargo, en esta resignificación, Kafka no recurre a un empleo planeado de los paralelismos con los mitos clásicos, como en el caso de la escritura de Joyce, o del propio Eliot, quien reconoce en el anterior la presencia de lo que define como “método mítico”. No obstante, lo que ambos tienen en común es que sus narrativas lo resignifican eludiendo el pasado clásico, y en su lugar colocan el presente cotidiano y “profano”, tal como lo denomina Eleazar Meletinski.

Esta reaparición del mito en las narrativas modernas constituye un hecho curioso que responde

al avance del capitalismo, descubriendo una nueva pasividad del hombre de esa época, quien ocupa un lugar menos relevante en cuanto a la posibilidad de actuar. Terry Eagleton la vincula con el antiguo mundo de la mitología donde los hombres eran moldeados por fuerzas anónimas. Esta pasividad la podemos ver tanto en la aceptación de Joseph K... de un universo legal e incuestionable creado por el hombre, que por su enormidad termina por sustituir la función que cumplían las leyes divinas, como en el universo reprimido de Leopold Bloom. De esta manera, el mito como forma ordenadora intenta conferir, en su uso moderno, crítico y melancólico a la vez, la unidad y la coherencia perdidas de la existencia del hombre del siglo XX.

Bibliografía

- BLENGIO BRITO, Raúl (1969): *Aproximación a Kafka*. Montevideo: Letras.
- EAGLETON, Terry (2009): *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- HOMERO (1999): *Odisea*. Barcelona: Juventud.
- HOPENHAYN, Martín (2000): *¿Por qué leer a Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Santiago de Chile: LOM.
- JOYCE, James (1995): *Ulises*. Barcelona: Tusquets.
- KAFKA, Franz (1961): *El proceso*. Bs. As.: Losada.
- MARIN CALDERÓN, Norman (2009): *Borges, Freud, Lacan: los senderos trifurcados del deseo*. Indiana: Eón.
- MELETINSKI, Eleazar (2001): *El mito*. Madrid: Akal.
- ROBERT, Marthe (1985): *Franz Kafka o la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ray Bradbury: al margen del canon

Jorge Presa Loustau

I never wrote science fiction ever in my life, except for “Fahrenheit 451”, “The Martian Chronicles” is fantasy. Most of my short stories are fantasy. Science fiction is the art of the possible. Fantasy is the art of the impossible.

R. Bradbury (*New York Times Magazine*, noviembre 2000)

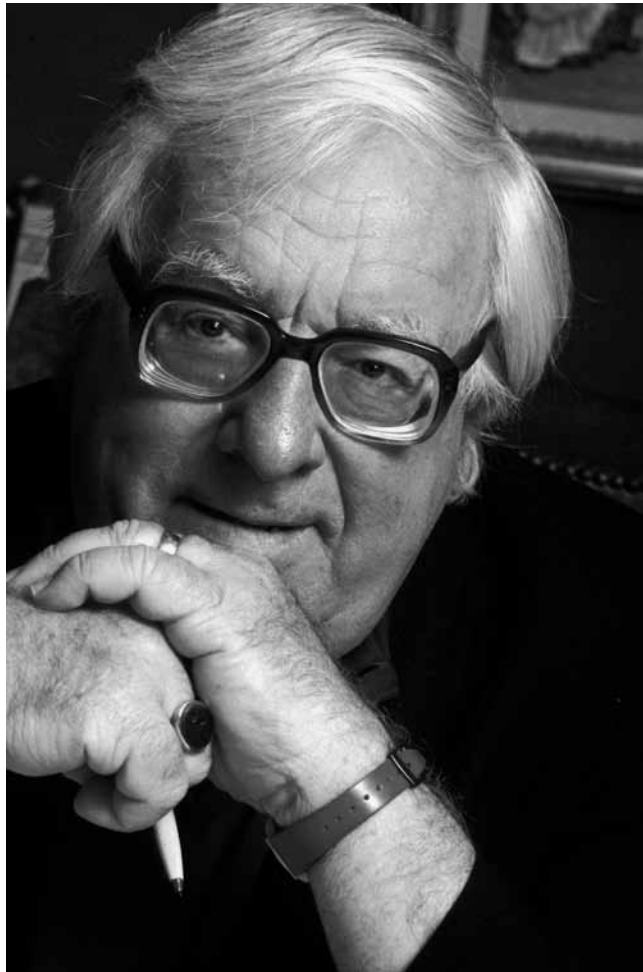
Rescatar a Bradbury de las discusiones sobre su pertenencia al canon y llevarlo a clase¹ es la mejor defensa que podemos hacer del autor y sus obras. La temática, las historias y los personajes que crea asombran a los lectores, pero no solo conmueve por sus imágenes poéticas, por sus historias fantásticas, por el desarrollo de la narración, sino que, además, promueve la crítica y el pensamiento reflexivo. Podríamos suponer que esta respuesta nace naturalmente de la lectura de cualquier texto de ficción científica, en el sentido de que estos *asombran* por las creaciones fantásticas o los mundos imaginarios; sin embargo, la literatura de Bradbury deambula sobre cuestiones tan cotidianas y humanas que el lector se siente identificado con sus personajes y situaciones. En “El contribuyente”,² por ejemplo, nos identificamos con Pritchard en su afán de ir a Marte, porque él debería tener los mismos derechos que los otros, él representa a todos los que se quedan en la Tierra y se ilusionan con el viaje interplanetario. Estos relatos, los de *Crónicas Marcianas*, son espejo de situaciones diarias que el ser humano transita, por eso el asombro proviene de *verse* identificado en el mundo marciano.

Bordeando el *mainstream*

En el devenir histórico de las literaturas nacionales emergen obras que, de acuerdo al valor dado por las instituciones y las academias, pasan a formar parte del canon. Según Bloom (1994: 30): “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten

Jorge Presa Loustau

Estudiante avanzado del Instituto de Profesores “Artigas”. Se ha desempeñado como profesor de literatura en Educación Secundaria. Participa de la *Revista Once*. Alimenta el blog *Versos Óseos* donde se muestran algunas de sus producciones literarias. En el año 2012 publicó *Desde el fondo* (Melón Editora), su primer poemario. Ha recibido el 2do. lugar en el concurso de poesías de la UFVJM de Minas Gerais.



Ray Bradbury

para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas (...). Siguiendo esta aproximación, el canon sería el constructo que contiene a las mejores obras literarias de cada época, con lo cual estaríamos reconociendo solo un criterio estético.

La literatura norteamericana ha presenciado una batalla entre sus teóricos sobre la inclusión de autores al canon literario; en tal sentido existieron dos corrientes principales que se fueron gestando a lo largo de los años pero con la preeminencia de una de ellas. La corriente principal o *mainstream* es la que incluye a autores como Franklin, Cooper, Poe, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Longfellow, O'Neill, Fitzgerald, Hemingway, Eliot y Faulkner, entre otros; es la que se ha construido en base a una idealización y canonización de un tipo en particular: hombre blanco, anglosajón, protestante y problemáticamente heterosexual, tal como plantea Gabriel Matelo (2011: 6). Esta corriente, que se quiso erigir como la única y principal, empezó a ser cuestionada en las últimas décadas del siglo XX. Al respecto dice Matelo: “Desde entonces, esa hegemonía ha sido cuestionada desde múltiples teorías, como el multiculturalismo, las literaturas comparadas, y el postcolonialismo, etc., ubicando al conjunto de autores

blancos canonizados como uno más de los grupos productores de literatura en los Estados Unidos.” (2011: 3)

Tras la inclusión de estas nuevas teorías en la discusión sobre qué obras deberían formar parte del canon literario empezó a cobrar mayor importancia la literatura masiva. La cultura liberal norteamericana propicia este tipo de producción, donde predomina el entretenimiento, la producción industrial y comercial. Por otro lado, la hegemonía blanca no representa a todos los integrantes de la heterogénea cultura estadounidense que cada vez se torna más amplia, y es así que comienza a tomarse conciencia de que no existe solamente una única literatura capaz de representarlos a todos sino que conviven diferentes discursos en la misma sociedad.

En *Literaturas estadounidenses. Canon nacional anglo, multiculturalismos y géneros masivos*, Gabriel Matelo expresa que:

Sólo la visión de la producción literaria nacional como un conjunto de tradiciones culturales y literarias diferentes, con tiempos e imaginarios desiguales, tratando de expresar experiencias distintas, dialogando e interactuando complejamente entre sí, puede remplazar al paradigma del *mainstream* que dominó la teoría de la literatura nacional desde mediados del siglo XX. (2011: 8)

Es así que, luego de la incorporación de esas nuevas teorías, la literatura masiva ha alcanzado mayor difusión e importancia; sin embargo, la Academia sigue dejándola fuera de la *literatura*, pero de todas formas esa *no-literatura* se va constituyendo dentro del canon. El proceso es muy complejo y de él forman parte diferentes actores. Cuando en el 2003 se le adjudicó el premio de la *National Book Foundation* a Stephen King, Harold Bloom publicó un artículo titulado “Estupidizando al lector estadounidense”³ en *Los Angeles Times* y el *The Boston Globe*, donde dejaba en evidencia que cierta literatura masiva no forma parte del canon. De todas formas, este mismo teórico acepta a Bradbury porque lo considera un “gran entretenedor”.

En tal sentido, se plantean diferentes límites que determinan la inclusión o no al canon literario; a Bradbury no se lo menciona específicamente dentro de él, pero tampoco se lo excluye totalmente. La definición del autor como un “gran entretenedor” lo deja a mitad

de camino entre ser un gran escritor canonizado y ser un mero entretenedor de las literaturas de masas.

Jaime Rest afirma que la literatura masiva o *literaturas marginales* constituyen un “típico producto de la civilización urbana e industrialista”, y expresa también que:

El desarrollo de un mercado de consumidores potenciales y la vigorización de la industria cultural, ligados a las innovaciones aportadas por la tecnología, son fenómenos que responden –especialmente en el caso típico de Estado Unidos– a la expansión de nuevas y complejas relaciones económicas, sociales y culturales de índole estructural. Este fenómeno origina, en un segundo momento, que tiene sus comienzos en los primeros tramos del siglo XX, la aparición de los productos más característicos de la llamada cultura de masas, como el periodismo sensacionalista, la historieta, las revistas y colecciones de tiraje masivo, la radio, el cine, la televisión más tarde, algunos de los cuales pasarán a integrar legítimamente el patrimonio de las literaturas marginales. (1970: 1)

Bradbury, autor de ciencia ficción, es parte de esta literatura marginal que prorrumpo con ímpetu en el siglo XX y se alía a otros medios, tales como el cine, la radio o la televisión. Es representante de una literatura marginal a la vez que retoma temas universales que provocan gran tensión en los lectores y tienden a la reflexión y al pensamiento crítico, sobre todo cuando trabajamos *Crónicas Marcianas* en la clase. Cuando tomamos conciencia de que esta obra fue escrita en 1950, redescubrimos todo el potencial visionario que posee como texto de ficción científica, a la vez que plantea una analogía en la retórica con el *descubrimiento* de América. Ya en 1950 hablaba sobre la posibilidad de viajes interplanetarios, y con ello reescribía al mismo tiempo la conquista padecida en nuestro continente. *Crónicas Marcianas* nos sitúa, entonces, frente a dos tipos de conquistas: la sufrida por los nativos de América y la que soportan los marcianos; y analógicamente

se presentan los dos tipos de avasallamiento, que connotan, al mismo tiempo, la destrucción de los mundos que habita el ser humano.

Para Alonso Rocafort *Crónicas Marcianas* “otorga a Bradbury la posibilidad de avanzar algunos de los grandes temas que la literatura poscolonial de fines del siglo XX desarrollará con más detalle, como será el caso de la violencia colonial, la resistencia o las relaciones de alteridad.” (2007: 1)

En clave de Ficción Científica

En las “*Crónicas*” de Bradbury, los protagonistas son gente humilde, con sus pequeñas historias individuales. Ángel Mateos-Aparicio⁴

Bradbury se ubica en una línea de escritores referentes de la ficción científica. Según Jean Gattégno, los comienzos de esta literatura en Norteamérica estarían determinados por la aparición de *Bajo las lunas de Marte* (1912) de Edgar Rice Burroughs. Más tarde encontramos los trabajos de H. P. Lovecraft (*Weird Tales*, 1923) y de Hugo Gernsback (*Amazing Stories*, 1926). Al respecto este autor señala que:

El temor a la guerra ligado a las investigaciones febriles que ella entrañaba en el campo técnico y científico, hicieron que esta literatura, a la vez especulativa y de evasión, prosperara. (...) En 1944 una novela de ciencia ficción anticipó con precisión la bomba atómica, se hizo una investigación para saber cómo habían llegado esos datos al autor y quedó claro que fue un acierto del autor. Esto concluyó en un rasgo de seriedad ya que después, un año más tarde se utilizó esta bomba. (Gattégno, 1973: 70)

La ficción científica es una herramienta para enfrentarnos a los problemas de la humanidad. La sensación de evasión que puede proporcionar leer *Crónicas Marcianas* es directamente proporcional al sentimiento de asombro frente a las situaciones que se recrean. Esta obra, siguiendo el planteo de Gattégno, es representativa de la segunda generación de escritores de ficción científica; la primera se caracterizó por la narración de aventuras en un marco

extraterrestre y extra humano, mientras que la segunda se focalizó principalmente en el planteo de problemas concernientes al hombre.

Expresa Ángel Mateos-Aparicio:

En dos capítulos de *The Martian Chronicles*, “Ylla” y “The Summer Night”, Bradbury retrata con su habitual tono entre poético y mágico escenas de la vida cotidiana de los marcianos que pronto será destruida por la invasión terrícola. Nada se nos dice de su forma de gobierno, de su ejército, o de sus armas, como suele suceder en otros relatos sobre alienígenas. La técnica de las pequeñas instantáneas es también la misma que se aplica a la vida de los colonos. (2006: 248)

Bradbury expone problemas humanos en los marcianos y estos provienen de situaciones ya vividas históricamente por el hombre. Para Arregui, “los personajes y situaciones se inscriben como símbolos en los que distintos tipos humanos en situaciones de ficción simbólica refieren a realidades concretas.” (1992: 10) Muchos personajes, entonces, se construyen como arquetipos,⁵ viven problemáticas que nos hacen reflexionar sobre lo que hicimos y lo que haremos. “¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de terror y de soledad?”⁶

En el capítulo “Noche de verano”, una canción simboliza las aspiraciones colonialistas de los conquistadores (Mateos-Aparicio, 2006: 249):

La cantante se tapó la boca con las manos, y así permaneció unos instantes, inmóvil, perpleja.

—¿Qué significan esas palabras? —preguntaron los músicos.

—¿De dónde viene esa canción?

—¿Qué idioma es ese?

Y cuando los músicos soplaron en los cuernos dorados, la extraña melodía pasó otra vez lentamente por encima del público que ahora estaba de pie

y hablaba en voz alta.

—¿Qué te pasa? —se preguntaron los músicos.

—¿Por qué tocabas esa música?

—Y tú, ¿qué tocabas?

La mujer se echó a llorar y huyó del escenario. El público abandonó el anfiteatro. Y en todos los trastornados pueblos marcianos ocurrió algo semejante. Una ola de frío cayó sobre ellos, como una nieve blanca.⁷

Es una simple canción lo que provoca el miedo y el terror de los habitantes. No hay en *Crónicas Marcianas* sino pequeñas referencias a la guerra, no hay batallas, no hay ejércitos; los acontecimientos son individuales, es esta la narración de la vida cotidiana de los marcianos.

Si bien *Crónicas Marcianas* pertenece a lo que denominamos ficción científica, Miranda (1994) explica que:

El mundo de este escritor es más amplio y encaja perfectamente en la descripción “literatura fantástica”. En sus narraciones breves trasciende la ciencia ficción y nos presenta un universo fantástico donde lo extraño, lo mágico, lo inverosímil, lo desconocido, lo asombroso, lo sobrenatural, lo inquietante, la fantasía y la imaginación (...) adquieren una relevancia tal que caracteriza su literatura.

Crónicas Marcianas es representante de la *soft science fiction*, porque lo predominante son las situaciones narradas y no las nuevas tecnologías o aparatos que desconciertan al lector; no aparecen grandes invenciones científicas sino situaciones donde se refleja al ser humano.

“Aunque siga brillando la luna”

Cuando seleccionamos contenidos y planificamos el abordaje para una clase de bachillerato debemos hacer una buena elección de textos, que deben ser atractivos para que el estudiante se mantenga interesado.

La crónica de junio de 2001 plantea muchas

posibilidades de abordaje. Una de ellas puede ser el trabajo a partir del tema de la memoria.

En cuanto al esquema narrativo, el relato plantea el estallido entre dos fuerzas en conflicto, que en definitiva son dos respuestas ante el detonante común de una nueva situación: Marte. Estas fuerzas están representadas en Spender, por un lado, y en Biggs por el otro. Un personaje, a lo largo del relato, ha ido creciendo en profundidad de mirada. De algún modo el autor estampa su propio sentir: “Spender ha muerto pero otro ha surgido.” El hombre camina a ciegas pero no está imposibilitado de ver por sí mismo, de sí depende que su mirada abarque algo más que lo que ve. Este planteo de Vanina Arregui (1992: 39-40) nos sirve para enfocar el trabajo en clase a partir de una disyuntiva con respecto al nuevo planeta. Marte simboliza lo ajeno que hay que colonizar, es imperioso apoderarse de ese planeta. Los colonizadores de esta expedición se dividen en tres grupos: uno que intenta defender al territorio y su memoria (Spender), otro que se quiere apoderar de él y cambiarlo (Biggs, Parkhill, etc.) y, por último, el que media entre ellos (Wilder).

Dice Alonso Rocafort que: “Es a partir de las injusticias pasadas, surgidas y aún presentes a través de la memoria de las experiencias narradas, como se va gestando la resistencia de Spender frente a la dominación colonial terrestre; una empresa de la que, recordemos, él mismo forma parte.” (2007: 4) Spender representa la defensa de la memoria del pueblo nativo, del que ya no está físicamente pero sobrevive en los objetos, en los nombres originales de las cosas, en el territorio devastado por la colonización. Se erige en la visión del otro como un ser al que hay que respetar y conocer. La memoria de esos otros yace en sus obras —arquitectónicas, musicales, literarias, etc.— y es en ellas donde Spender reconoce a la civilización marciana. Mientras que Biggs, como dice Alonso Rocafort, “no lo reconoce y participa entusiasmado en la proliferación de quioscos de salchichas, arroja sin pudor las botellas a los ríos y emite el eructo que anuncia la colonización (...)” (2007: 4)

La memoria de la civilización marciana destruida queda flotando en el planeta hasta que llega esta cuarta expedición: hay dos vertientes que se enfrentan y dan como resultado el pleno asentamiento del humano en Marte, porque la que triunfa es la encabezada por Biggs. La memoria del planeta queda reducida a los cambios que los nuevos habitantes dispondrán. Biggs rechaza la posibilidad de respetar la memoria del antiguo colectivo y se embarca en el proceso de borrar los rastros anteriores para hacer de este su lugar. Así comienza nuevamente el proceso de destrucción de un planeta, lo mismo que ocurrió con la Tierra.

En tal sentido creemos importante transcribir los

conceptos de Arregui: “Por un lado la conciencia ética del no olvido en Spender; por otro el olvido total sin ni siquiera sensibilidad para la conciencia del mismo en Biggs; y Wilder, sin lo uno ni lo otro, acotado por Bradbury en las «entretelas del corazón» (...)”. (1992: 50) El análisis de Spender no proviene únicamente del análisis de la realidad en perspectiva histórica, sino del conocimiento de los motores que respaldan los movimientos de la historia, de la cual este viaje a Marte es una página más y él un instrumento.

La memoria y el olvido, dos ejes importantes dentro de la narración. Spender y Biggs, los dos representantes, pero es el segundo el que triunfa y con él una ideología y un accionar en el territorio marciano que admitirá que no hay memoria, que no existe el pasado.

Una propuesta interesante para el trabajo en el aula puede ser la de relacionar este texto con la película *Avatar*.⁸ La interdiscursividad es útil a los fines de promover un pensamiento asociativo y reflexivo en los estudiantes, que servirá para ver una nueva versión de los mismos conceptos, en el sentido de que los hombres llegan a un nuevo planeta y se presenta el conflicto entre respetar o destruir esa civilización.

En la película es Jake Sully uno de los representantes humanos que opta por la defensa de esa civilización, al igual que Spender en *Crónicas Marcianas*. Se podría trabajar en clase con el libro y la película⁹ para encontrar similitudes y diferencias. Seguramente este abordaje de dos tipos de producción artística ayudará a que los estudiantes comprendan mejor la temática presentada.

Proponemos trabajar en base a un cuestionario a partir del cual los alumnos puedan visualizar las similitudes y diferencias entre el libro y la película, para arribar finalmente a una conclusión. A modo de ejemplo exponemos algunas preguntas guía:

—¿Quiénes son los personajes que se oponen a la destrucción del planeta al que llegan? ¿Por qué consideras que lo defienden?

—¿Qué medidas adoptan para defender la memoria y los emblemas del planeta en cuestión? (Marte en *Crónicas Marcianas* y Pandora en *Avatar*).

—¿Qué acciones realizan los otros personajes que no respetan al nuevo planeta?

—¿Qué características comparten Spender y J. Sully?

—¿Quiénes triunfan en la colonización: los que respetan o avasallan a los nativos de cada planeta?

—¿Qué tan importantes son la memoria y el respeto hacia los nuevos territorios?

Las preguntas pueden servir de guía para promover la reflexión acerca de las posturas de los personajes y entender el eje construido a partir de la memoria-olvido. La memoria: símbolo del respeto hacia los pueblos originales, hacia las producciones intelectuales y artesanales de los nativos que ya no están, o que luchan por sobrevivir (en el caso de la película). El olvido: símbolo de la destrucción de esas representaciones originales, plasmado en la acción de Biggs cuando arroja desperdicios al río marciano o cuando destruyen el árbol Madre en *Avatar*.

Para procesar mejor el análisis acerca de cómo se produce la interconexión entre los personajes y su similitud con el otro tipo de producción podríamos hacer un esquema a partir del expuesto por Vanina Arregui (1992: 40) en base a la crónica “Aunque siga brillando la luna”, a lo que agregamos el siguiente cuadro:

<i>Crónicas Marcianas</i>	Relativo al pensamiento filosófico	En lo metafórico de la obra total	<i>Avatar</i>
Biggs	Pragmatismo	Pensamiento sin cuestionamiento	Miles Quaritch
Spender	Humanismo	Pensamiento en proyección	Jake Sully
Wilder	Idealismo	Pensamiento en evolución	Grace Augustin

Este cuadro puede ser útil para formular un acercamiento cognoscitivo entre las dos obras, basado en las características generales de estos personajes que se construyen como arquetipos: Biggs y Quaritch desprecian el territorio extraterrestre y lo demuestran destruyéndolo, no se cuestionan el accionar; Spender y Jake Sully se presentan como defensores, representan un pensamiento tendiente al humanismo, se preocupan por los extraterrestres, por sus productos culturales y su memoria (es interesante percibir que para defender al otro deben cambiar ellos mismos y convertirse en el otro); y por último encontramos a Wilder y Grace, quienes en un idealismo total desean la convivencia entre los humanos y los extraterrestres, estos personajes presenciarán la destrucción de lo que ellos pretendían proteger.

Es interesante que los estudiantes puedan reflexionar sobre las actitudes de los personajes y estimen las consecuencias de cada acción, para deliberar sobre los procesos histórico-políticos que devienen en una región y cómo la memoria o el olvido son factores decisivos para el futuro.

A modo de conclusión: Bradbury merece el

lugar que ocupa dentro del canon literario porque dentro de la institución educativa funciona, atrae al (joven) lector. Su literatura posee muchas cualidades que hacen de estos textos puntos de partida para el trabajo de reflexión sobre nuestra cotidianidad y las problemáticas actuales.

Notas

(Endnotes)

- 1 La obra de Bradbury forma parte del Programa de 3° año de Bachillerato – Reformulación 2006.
- 2 *Crónicas Marcianas*, págs. 60-61.
- 3 H. Bloom: “Dumbing down American readers”, en *The Boston Globe* 24/9/2003. Visto el 10/7/2012.
- 4 2006: 248.
- 5 “Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad./ Punto de partida de una tradición textual”. Diccionario de la Lengua Española: <http://buscon.rae.es/drae/>
- 6 J. L. Borges: Prólogo a *Crónicas Marcianas*, pág. 9.
- 7 *Crónicas Marcianas*, págs. 36-37.
- 8 Película de ciencia ficción dirigida por James Cameron. Estados Unidos, 2009.
- 9 Debemos aclarar que para la presentación de la película tendremos que elegir un fragmento que se adecue mejor al objetivo del trabajo; a estos efectos podríamos mostrar la presentación y la parte final cuando acontece la destrucción de los principales emblemas del planeta y de sus habitantes.

Bibliografía

- ALONSO ROCAFORT, Víctor (2007): “Crónicas políticas desde Marte: Una lectura teórico política de «Crónicas Marcianas», en *Revista Alpha*. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo>
- ARREGUI, Vanina (1992): *En torno a Crónicas Marcianas*. Montevideo: E.B.O.
- (2004): *Interdiscursividad de historia y ficción: La retórica de la conquista en Crónicas Marcianas*. Montevideo: Boletín n.º 40 de APLU.
- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, J. L. (1967): *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- BRADBURY, Ray (2002): *Crónicas Marcianas*. Buenos Aires: Minotauro.
- (2002): *El Hombre Ilustrado*. Buenos Aires: Minotauro.
- GATTÉGNO, Jean (1985): *La ciencia ficción*. México:

Fondo de Cultura Económica.

LYNCH, Eugenio (1970): *La ficción científica*. Buenos Aires: Capítulo Universal, CEDAL.

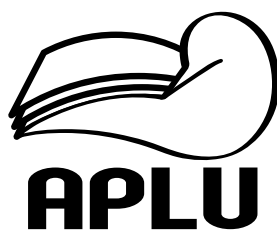
MATELO, Gabriel (2011): *Literaturas estadounidenses. Canon nacional anglo, multiculturalismo y géneros masivos*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

MATEOS-APARICIO, Á. (2006): *Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de*

posguerra: W. Golding, K. Vonnegut, R. Bradbury, J. G. Ballard. España: Cuenca.

MIRANDA, Álvaro (1994): *La poética del espacio*. Montevideo: Editores Asociados.

REST, Jaime (1970): *El apogeo de la narrativa norteamericana*. Buenos Aires: Capítulo Universal, CEDAL.



Pautas para la presentación de artículos

.....

- 01.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 02.** Deberá adjuntarse al trabajo un breve currículum del autor.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** [*sic*] publicará trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por al menos uno de los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [*sic*] como primera edición.
- 11.** Las pautas formales para presentar artículos serán las siguientes:
 - a.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - b.** En la bibliografía se citarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido, nombre (o inicial del nombre), año de publicación entre paréntesis, título de la obra en cursiva, ciudad, editorial y número de páginas si correspondiera. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010): *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009): "Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo", en Mirza, Roger (ed.) (2009): *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 147-154.
 - c.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.