

Paleografías, una arqueología de la memoria

Paleografías, or Memory Racking

Adelso Yánez – University of Otago

Resumen: Este ensayo se centra en un acercamiento al estudio de la novela *Paleografías*, un texto de la reconocida escritora venezolana Victoria de Stefano. El análisis se ocupa del diálogo que el narrador culto establece con un número significativo de referentes intertextuales de la literatura europea. El examen recurre, en particular, al pensamiento benjaminiano, al método de excavación, a la memoria y noción del lazo semántico entre las palabras y las emociones. La reflexión pone de relieve que la memoria no es un simple cúmulo de recuerdos sino un trabajo riguroso y metódico que el individuo lleva a cabo para descubrir lo más profundo de su ser. El acto de rememoración suele estar unido al recuerdo vívido en un presente que aborda los más mínimos detalles de la historia del personaje Augusto.

Palabras clave: heterodiégesis, excavación, memoria, depresión, emoción, monólogo

Abstract: This essay focuses on the study of the narrative structure of the novel *Paleografías*, written by Victoria de Stefano, the famous Venezuelan writer. The analysis deals with the dialogue that the narrator establishes with a significant number of intertextual references to European literature. The article is based, in particular, on the analysis of Benjamin's thought as well as the excavation method, memory and the notion of the semantic link between words and emotions. The reflection highlights that memory is not a simple accumulation of memories but a rigorous and methodical work that the individual carries out to discover the depths of his being. The act of remembrance is usually linked to the vivid memory in a present which addresses the smallest details of August, the fictional main character.

Keywords: heterodiegetic, excavation, memory, depression, emotion, monologue

Fecha de recepción: 13 de diciembre de 2021

Fecha de aceptación: 4 de julio de 2022

Este artículo consagra un espacio al estudio de la estructura narrativa de la novela *Paleografías*, de la escritora venezolana Victoria de Stefano. Se efectúa, en particular, una aproximación al diálogo del narrador con referentes intertextuales de la literatura europea. Se trata de una reflexión que apunta a avivar el tardío reconocimiento de la crítica académica sobre la exquisita calidad estético-literaria de la novela. Por otra parte, este trabajo pone de relieve la función heterodiegética manifiesta en su contenido y esboza algunos presupuestos teóricos tomados del pensamiento benjaminiano, tales como a) el método de excavación, b) la memoria y c) la noción del lazo semántico entre palabras y emociones. Se alude asimismo al soliloquio como discurso en voz alta que emana del eje narrador y al concepto de la citación presente en el relato. Todo lo cual pretende servir para tratar el tema de la poética del recuerdo, el cual, pensamos, provee al lector la elaboración de una retrospectiva literaria en la novela. En cuanto al lector ideal, este no tardará en distinguir en las líneas siguientes el arte de contar a través del verbo y la destreza de describir trama, sentimientos e imágenes que sin duda siguen una particular secuencia narrativa. Más allá de estos elementos tradicionales que recordaremos más adelante, un interés genuino invita a proponer una lectura de *Paleografías* inspirada en el sentido vital que poseen la autorreflexión y la memoria como tropos y piezas que ensamblan el aparato del *art of narrative* empleada por de Stefano. Así, el acto de rememoración suele estar unido al recuerdo vívido en un presente que aborda los más mínimos detalles de la historia de un personaje: Augusto. Aunque el recorrido de este narrador-personaje parte de la infancia, el relato altera la temporalidad e inicia en un presente refiriéndose a la memoria como el escenario de los hechos.

Para lograr ciertos hallazgos que podrían inventariar con detalle el paso y las acciones de la vida de este narrador-personaje, debemos inicialmente acudir a una revisión de la estructura textual; ello en aras de desglosar la argamasa del discurso literario, lo cual implica, sin duda, detenerse en el procedimiento que ha privilegiado el enunciador, esto es, a saber, explicar cómo este último ha construido el *locus* y desde dónde enuncia, siendo estas etapas ineludibles del análisis textual. Efectivamente, hacer notar cómo se posiciona la voz con respecto al objeto permite al lector ideal (Eco 77) medir la destreza con la cual el tema ha sido abordado. Acercarse al texto es también tomar en cuenta la evaluación de la recepción que hasta hoy no es acorde con la envergadura de la obra. De esta manera, al indagar sobre elementos dominantes de la polémica —presente o ausente en *Paleografías*— que marcó su aparición y relativa receptividad crítica, se revela un avance importante a la hora de producir aportes. En el caso de Victoria de Stefano, resulta sorprendente ver los pocos debates que existen sobre el modelo estético que plantea en *Paleografías* y sobre su obra en general dado el recurrente uso de temas

universales, así como la riqueza del lenguaje y vínculos particulares con culturas europeas y en particular con la tradición diarista europea (Cavallín). Esto último es un asunto que la escritora confiesa en una entrevista a Carmen de Eusebio al contarle que ha leído a “casi todos los filósofos y pensadores de la Ilustración, Rousseau, Voltaire, Diderot, D’Alembert, los hermanos Grimm, también alemanes, por supuesto, Goethe, Schiller, sobre todo por el tema de la estética” (De Eusebio).

Efectivamente, el protagonismo solitario y aislado del personaje central en su intento de identificar el sentido que tiene su vida está estrechamente ligado al estilo de la novela confesional que Victoria de Stefano privilegia en su producción. Sobre este particular, el narrador refiere a las discontinuidades y accidentes de la vida de un sujeto cuya memoria simboliza la unidad del argumento. La escritura de sí mismo destinada a reflejar el hecho íntimo se desarrolla desde el Renacimiento y continúa caracterizando la obra de escritores posteriores que inspiraron a la escritora italo-venezolana. Así lo arguye la crítica Helena Santos al decir que de Stefano:

Dirige su mirada con especial reverencia, por tanto, hacia una tradición concreta donde imperan determinados íconos europeos, tanto contemporáneos —sobre todo W. G. Sebald— como otros representantes de un pasado que le fascina —desde los clásicos hasta Proust, Virginia Woolf, Pavese o Thomas Bernhard— y que le ha abierto el fluctuante camino de la ficción confesional y autorreflexiva, entroncando su búsqueda con la de poetas o filósofos que trabajaron en ese sentido. (Santos 179)

Se trata de una obra sólida que, al compararla con lo que denominamos, en términos generales, literatura y narrativa venezolanas, dista en estilo, referentes culturales y procedimientos. Incluso, quienes la han estudiado, han cuestionado —con asombro— la ausencia de un mayor reconocimiento académico. Se trata, según el crítico Antonio López Ortega, de una “obra singular en el contexto de la literatura venezolana y de amplios alcances en otras regiones de la lengua”. De hecho, al analizarla se constata su valor sustantivo, pues su contenido reúne elementos que reconstruyen una memoria aparentemente insignificante. En cierto modo, su descubrimiento invita incluso a cavilar y a reflexionar en el silencio y tiempo que ha tardado en cobrar la notoriedad más que merecida. En este sentido, el poeta y ensayista Arturo Gutiérrez Plaza afirma que,

Aun cuando la obra de Victoria de Stefano [...] configura un sólido y pausado testimonio de su talla artística e intelectual forjada durante más de 35 años, no es, verdaderamente, sino en los albores del presente siglo que esta empieza a ser leída, valorada y meditada con la atención que se merece, tanto en Venezuela como en el resto de Hispanoamérica. (Gutiérrez Plaza, *La refiguración del viaje* 118)

El apego extraordinario por una lengua que no aprendió en casa durante su niñez sino que, gracias a las circunstancias de unos padres transeúntes del mundo, descubrió al llegar a Caracas y luego, sin alejarse de una profunda admiración por el Viejo Continente y por sus escritores más relevantes, construyó, con el pasar del tiempo, una magnífica obra que resulta inusual dentro del canon literario venezolano:

Su obra nace, apuesta, se constituye, padece y rescata ese único espacio cuyo nombre genérico cede en préstamo a una de sus novelas, como signo definitorio de su tentativa literaria: “el lugar del escritor”. Pues si hay una frase que baste para englobar y reordenar la ya extensa obra de Stefano (8 novelas, 3 libros de ensayos y un diario, desde 1970 hasta el presente), no atendiendo a cronologías sino a la preponderancia de ciertos signos dentro del sistema literario establecido por las relaciones existentes entre los libros que conforman esa obra, sin duda, en el caso de la de Victoria de Stefano, esta sería. Desde ese, su permanente lugar, el del escritor y el de la escritura, transcurrido ya casi medio siglo, esta novelista y ensayista venezolana nacida en Rimini, Italia, en 1940, no ha hecho otra cosa sino reiterar con rigor y solvencia su pasión por explorar las posibilidades expresivas de esa lengua que le obsequiaran sus padres al sembrarla entre nosotros, para crear una obra de carácter excepcional, única y extraña en Venezuela, singular y entrañable en la literatura escrita en castellano. (Gutiérrez Plaza, *El afuera que se adentra*)

Aunque en estas líneas no atañe rastrear la razón del porqué la obra ha sido desatendida por la academia, argumentamos a su favor, en primer lugar, dado el registro exquisito de la palabra dirigida a un receptor refinado y poseedor de un bagaje amplísimo, así como por el hecho de no haber sido producida con fines comerciales. Al respecto es importante matizar el asunto; es cierto que la obra ha sido objeto de cierta valoración, y prueba de ello es el haber obtenido el Premio Municipal de Ensayo (1984), también el hecho de haber sido finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (1999) y, asimismo, obtener el Premio Municipal de Novela (2006). Su magnífica producción literaria ha sido de igual forma tema de artículos y noticias de prensa. Por otra parte, recibió la *Orden de Cavaliere della Repubblica Italiana* durante el período presidencial de Sergio Mattarella en 2018. No obstante, consideramos que la estimación no es sustancial al menos en el ámbito exclusivo de las investigaciones universitarias, cuya evidencia puede observarse en una base de datos de ineludible consulta como lo es la de la Modern Language Association (MLA). En efecto, esta registra muy pocos trabajos críticos con relación a la dimensión y calidad de la obra. Tampoco abundan las tesis doctorales ni los ensayos críticos. Resta decir que Victoria de Stefano ha sido laureada como una de las escritoras vivas y mayores junto a Rafael Cadenas,

Juan Calzadilla y Yolanda Pantin. Son, en efecto, un equipo de lujo que brilla en el escenario de las letras hispanoamericanas. La contribución de Victoria de Stefano existe a contramano del canon nacional contemporáneo que, sin embargo, se ha visto representado por un auge de impresión en la década de la publicación de *Paleografías*, según la opinión de la crítica académica. Ahora bien, al trazar un marco de inserción de su obra en la narrativa de la pasada década hecha en Venezuela, juega un especial interés lo señalado por el académico Luis Mora-Ballesteros:

Es posible considerar que estas dos circunstancias (auge y crítica) integran la ecuación, al tiempo que también condensan con exactitud los conflictos de un campo impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica de la década 2001-2010 ... Debido a que, en el caso venezolano, por los altísimos niveles de polarización y crisis política, todo cuanto acontece en el país tiene probablemente una expresión en el campo artístico; todo lo cual se constituye en un elemento inflamable y en un carburante capaz de dar origen a otras representaciones que relaten esa conflictividad social y política en las obras literarias. De allí que sea importante evaluar el balance de las prácticas escriturales y determinar el modo en el que los agentes y actores del campo literario se posicionan y representan estos conflictos, para analizar, desde la literatura, las claves de lectura del período 2001-2010. (Mora-Ballesteros 21-22)

Paleografías es la continuación de una trayectoria escritural de la autora, muy particular, que la sitúa fuera de la narrativa más local de los escritores venezolanos contemporáneos. De allí que se proponga, entonces, ocuparnos de algunos otros asuntos sustanciales e ineludibles que también podrían estar al margen, tales como estructura, instancias enunciativas y funcionamiento textual perentorios en todo estudio novelesco.

Rasgos narratológicos

La elaboración del espacio enunciativo propone variadas complejidades relacionadas no solo con maneras de configurar hechos del relato sino también con el proceso de subjetivación que escapa al saber inteligible de la obra en general. De este modo, el discurso literario articula, en esta diégesis, problemáticas de orden psicológico que le asignan atributos sensibles al narrador puesto que se detiene en detallar el padecer del personaje. Pero, esto es solo un aspecto determinante que no soslaya la conjunción de otras lecturas posibles según el parecer de cada lector.

A manera de ilustración, el narrador identifica algunos elementos semióticos que hablan del lado oscuro de la historia. Su punto de vista presenta la opinión de quien relata los hechos. Por consiguiente, quien enuncia se refiere siempre al otro y nunca hace alusión a sí mismo en ningún lugar del cauce narrativo. He allí la

razón por la cual hablamos de la presencia de una voz *heterodiegética* que conoce muy de cerca el personaje que describe. Se trata de un sujeto que lleva a cabo una autorreflexión en una especie de soliloquio asociado con la incapacidad de comunicarse afectiva y socialmente. La falta de necesidad de vínculos sociales lo condenan a una especie de reclusión mental. Al respecto, Luis Yslas se refiere a *Paleografías* como una de las novelas “que explora con mayor profundidad y espesura en la mente del artista depresivo”. Ahora bien, el uso del procedimiento narrativo no excluye la citación (Reyes 42) de voces que dialogan entre sí y con el sujeto-personaje. Se basa también en digresiones del narrador que entretienen al lector, así como en la inclusión de citas de pintores, cuadros, escritores, libros, cuadernos, libretas, objetos, espacios, ciudades y paisajes.

Un aspecto no menos novedoso es la instancia del autor implícito cuya función es diferente al rol creativo del narrador. Ciertamente, es una instancia menos elocuente y difícil de identificar, porque no se manifiesta de forma ostensible (Garrido Domínguez 116). En efecto, para comprender mejor los hilos que construyen el objeto textual y explorar su potencial, es decir, analizar de qué trata la naturaleza del producto literario, recurriremos a algunas nociones teóricas del gran pensador alemán Walter Benjamin (*Obras completas* v. 7; *Imágenes que piensan*). En correspondencia con la manera en que este concibe el sentido del lenguaje narrativo, presumimos, según la propuesta estética elaborada en *Paleografías*, la existencia de un discurso literario sobre un sujeto que manifiesta un padecer psicológico producto de carencias afectivas. Esto no significa que no haya duda al respecto de la panoplia de tópicos que podrían ser abordados en este análisis, sin embargo, la depresión y la enfermedad son temas preponderantes y recurrentes que interesan al autor de este ensayo.

Benjamin consagra en el ensayo “El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia” (141-144) un espacio a la averiguación de lo que él llama el lazo entre emociones y el contenido semántico de ciertas palabras. Con base en este postulado, proponemos como hipótesis que el *locus* enunciativo presente en *Paleografías* representa la ausencia de un nexo filial y sus consecuencias psicológicas. Es decir, la depresión de un sujeto que excava en su pasado a través de la memoria con el fin de dilucidar las causas de su decaimiento. Ahora bien, el argumento retarda el desenlace gracias a una serie de episodios que desembocan en un acercamiento amoroso, el cual articula el discurso de la cura emocional. La argumentación discursiva se basa, pues, en el amor como la solución del malestar. En efecto, el narrador ilustra cómo el encuentro con una mujer tiende a reparar el déficit afectivo del protagonista, no obstante, no lo cura completamente. En este proceso de *narrativización*, la experiencia trágica abre la posibilidad de conocer y reconstruir la historia ficticia según el relato emotivo del personaje en la voz del

narrador. Podemos entonces hablar de la depresión bajo el prisma de la literatura y de la premisa de la sanación que toma como base al beneficio psicológico del afecto. Puesto que Benjamin propone una teoría alusiva a uno de los temas del relato, es decir, la relación entre lenguaje y sentimientos, intentaremos elucidar cómo dicho postulado sirve al propósito del análisis.

En este binomio, el lector identifica la melancolía y experiencia del duelo directamente de la voz del personaje citado por el narrador. Se trata, en principio, de un relato contado en tercera persona que aborda el padecer anímico de un artista. En otros términos, la voz del sujeto excava en heridas, repara en memorias e historias personales llenas de infortunios que funcionan como enclave de controversias. Nos referimos aquí al concepto “memoria” entendido no como “un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio”, tal como lo elabora Benjamin (*Imágenes que piensan* 350). Ahora bien, esta noción funciona como canal de acceso al pasado, a diferencia del sentido estrictamente literario que asocia “la memoria con formas literarias que evocan” un tiempo pretérito (Kohut 9); matiz este último que no es excluyente en este análisis. Puesto a recordar así, en el relato del narrador traslucen estados anímicos del sujeto descritos como “asiduos raptos de melancolía y abatimiento, que mucho le recordaban las horas más oscuras de su adolescencia” (De Stefano 10). Además, es probable que el lector capte la historia del personaje y se suscriba a la problemática que el narrador pone en escena sobre la sensibilidad particular de un ser humano. Ante este hecho constatable, los vacíos afectivos y antagonismos en el núcleo familiar marcan, pues, una diferencia con respecto a otras obras literarias de otros autores. En todo caso, el eje escritural se encarga de la excavación del sujeto según arguye el crítico Diómedes Cordero, es decir, la voz se centra en ahondar en su más íntimo sentir para lograr elaborar una retrospectiva de su vida al tiempo que lo conduce por el camino de la cura mental.

Con excesivos detalles, en procura de crear una disposición cronológica del relato, la voz elabora una cartografía histórico-afectiva en la cual describe al depresivo en edad adulta como un caso de estudio y, por cuyos síntomas, el lector deduce que el sujeto anda a la búsqueda del origen de su padecer. Al mismo tiempo, sin embargo, quien narra interrumpe el relato para preguntarse a sí mismo como ocurre con la sujeción. La voz recrea tanto un ambiente físico plagado de objetos, como un clima íntimo relacionado con problemas psíquicos que se manifiestan en la propia incomodidad de su cuerpo. A tal punto que los temas aparecen impregnados de ambientes melancólicos donde el enfermo camina e intenta recordar cómo fue su pasado. Quien narra, además, se traza como objetivo indagar sobre el ayer del personaje: su dolor, pena, cansancio y tedio; enfermedad demencial, indiferencia y destrucción de toda dignidad (De Stefano 41). Estos son, quizá, síntomas y posibles consecuencias de una crisis basada en ideas inter-

relacionadas, pero, al mismo tiempo, alejadas de la salida definitiva que, al entender del narrador, podría ser el suicidio. En tal sentido, observamos cómo se interroga el personaje —citado por la voz narrativa— acerca de sus dudas sobre la razón de vivir. Con las siguientes preguntas legitimamos esta idea: “¿Cómo era que vivía la gente? ¿Cómo era que insistían en seguir viviendo? ¿Por qué ese necio profanar y porfiar por una vida que no habían pedido? ¿Cómo era posible vivir sin desear para sí la muerte?” (11 y 12). La manera en cómo cuestiona corresponde a un rasgo de la novelística de Stefano, pues consideramos que hay en ellos “una secreta proclividad autocuestionadora en la conciencia monologante de sus personajes” (Gotera 89). La vivencia depresiva es, en particular, inherente a la condición humana, en especial en un mundo en el que todo parece avanzar de manera vertiginosa, mientras que los sujetos continúan adoleciendo de los mismos desórdenes afectivos que ya sufrían desde siglos atrás. Aunque el tópico ha sido siempre relevante, lo es aún más en la medida en que el “realismo afectivo”¹ sustenta las líneas de un imaginario literario que trasciende las fronteras de lo ya conocido. De hecho, el crítico Diómedes Cordero, al referirse a *Paleografías* y a la obra de la autora, comenta sus rasgos distintivos, calificándola, entre otras cosas, de discrepante. Para él, la producción de De Stefano “alcanza la más alta representación del modelo de realismo literario de su escritura discreta, lateral, en tono menor, deceptiva, moderna, y confirma, una vez más, el lugar moral que ha elegido, quizás de forma involuntaria, como escritora y figura singular, excéntrica, en el espacio institucional de la literatura venezolana”.

El personaje que perfila el narrador corrobora con perplejidad que la mente del sujeto no reacciona con la agilidad ni la precisión que poseía para seguir realizando su trabajo creativo. Para adentrarse en el perfil, la voz relatora proporciona excesivos datos que ayudan al lector a comprender tanto el estado psicológico como la actitud anticonvencional a la hora de defender su oficio de pintor, incluso en contra de sus ascendientes; padres conservadores que renegaban de su talento como pintor (De Stefano 222). El cometido de hacer sentir a “los espectadores los infortunios del abandono” (14) que el sujeto ha atravesado significa una invitación a la solidaridad por parte de los lectores de la novela. Este respaldo del receptor es una respuesta a la llamada a cooperar de manera activa en la interpretación del sentido. De esta forma, el relato de las expresiones afectivas, así como el de los gestos que expone el personaje producen un impacto que lo involucran en la experiencia narrativa. En otras palabras, la sugestión va encaminada a pedirle a los lectores implícitos simpatía por la catástrofe personal a partir de la idea de que “No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica”

¹ Una manera de designar propia del ensayista a un estilo literario muy particular que se ocupa de describir y referirse a emociones y sentimientos.

(Pozuelo Yvancos 228). En este caso, hablamos de un discurso que vehicula un estado de depresión marcado por un notable ensimismamiento y cuya recepción no ha provocado hasta ahora grandes debates entre expertos de literatura venezolana.

Huellas en el recuerdo

Si bien el cometido del sujeto consiste en recordar su infancia y convivencia con sus progenitores, dicho ejercicio de memoria se revela casi imposible puesto que estos murieron cuando apenas tenía “seis años y medio” y “los potenciales informantes” “ya no son de este mundo” (De Stefano 101). En contraposición, la mezcla de rememoraciones difusas y su menester de comprenderse a sí mismo lo animan a rastrear en su otrora vida. Se trata, pues, de una lectura *benjaminiana* en el sentido de que esta apuesta a la búsqueda en su memoria, al uso de la palabra cargada de sentimientos y emociones varias con el fin de redimirse de sus penas. Aunque la experiencia de vida resume el testimonio del paso del tiempo, la búsqueda en su lejana memoria se ve obstaculizada. Al respecto, entendemos aquí a “La memoria [...] como el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (Benjamin, *Imágenes que piensan*, 350). Sin embargo, la afectación se manifiesta por la incapacidad de tomar decisiones en su cotidianidad y recordar vivencias personales de su entorno familiar. Esto se debe al padecimiento de bloqueos mentales, absoluto desánimo, tristezas fundadas en vacíos afectivos, despistes y falta de habilidades para planificar, incluso, las tareas más sencillas propias de su cotidianidad:

El proceso había sido lento pero firme y constante. Al principio, breves, inoportunos y cada vez más asiduos raptos de melancolía y abatimiento, que mucho le recordaban las horas más oscuras de su atribulada adolescencia, cuando, para consternación de su tío, el tiempo se le iba de las manos en un festín de lágrimas sin consuelo ni esperanzas. (De Stefano 10)

Pese al tono negativo, es decir, al estado de permanencia en una tiniebla lánguida, tal como percibe el lector al personaje, el asunto del malestar psíquico siempre ha sido germen de obras literarias de indudable calidad. Lo que es lo mismo, la relación de la literatura con la medicina no es una novedad y ha sido incluso vista como una asociación que estimula la producción ficcional. No en vano apela a sentimientos universales inherentes al género humano y combina problemas existenciales de los que no escapa ningún sujeto. La ponderación que hace el personaje central sobre la medianía humana, a entender de la voz narrativa, tasa la sobreestimación del común de los mortales. En este relato el narrador repite, constantemente, lo que piensa su personaje de sí mismo y de otros: “Y él mismo,

pensó, uno más entre los cientos de miles de mediocridades pagadas de sí mismas de las que estaba lleno a reventar el mundo” (De Stefano 46).

A esa mediocridad que refiere el personaje se opone la narración de una voz culta que inunda de referencias textuales el relato, al tiempo que provee al lector de interminables listas de nombres propios y demás sustantivos con los que hace alarde de su enciclopedia. En este caso específico, la historia pone en diálogo a una serie de intertextos que reinsertan en la narración alusiones a suicidios y asesinatos como corolario de accidentes y enfermedades mentales. Entre estos sobresale el discurso científico que trae a colación temas sobre diferentes afecciones. El narrador saca provecho de la excusa narrativa para hacer gala de un dominio profuso y universal de variadas culturas sin establecer distinguos ni comparaciones entre diversas áreas. En otras palabras, narra y cita haciendo largas disertaciones sobre cada tema. Nótese, por ejemplo, las interminables alusiones de tipo pictórico, geográfico e histórico-literarias, en su mayoría de origen clásico, que denotan la polifonía textual y el vasto bagaje del narrador. Algunas refieren a la muerte como tópico universal y como uno de los grandes temas, contextualizado en sus diversas circunstancias:

El suicidio frustrado del conde Claude Henri de Saint-Simon, quien al colocar mal el cañón en la sien solo había conseguido saltarse un ojo, [...] la muerte de Antoine-Jean Gros quien se lanzó al mar desde la roca del Leúcade, inmolado en las aguas del Sena o la muerte de van Gogh quien se disparó al estómago con el revólver [...] tratando de ahuyentar a los cuervos. (De Stefano 28, 29, 30)

Hay, pues, en el argumento, un intenso juego intertextual (Genette, *Figuras III* 10) al tiempo en que el narrador describe lo que su personaje ve, siente, oye y piensa. La voz se expresa en un tiempo pretérito que intenta descifrar la trayectoria del personaje como lo hace cualquier paleógrafo en su rol de detective del pasado. Del mismo modo se ocupa del paisaje natural y físico en el argumento de *Paleografías*, el cual surge de una experiencia subjetiva y se convierte en una experiencia objetiva al descombrar, desmontar y excavar en su historia. Lo que es lo mismo, en términos benjaminianos, “quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” (Benjamin, *Imágenes que piensan* 350). Así, en el rastreo que hace la voz en el pasado del personaje principal, el lector descubrirá heridas del abandono: una especie de ausencia emocional precursora de un trauma marcado por el desgano y el desasosiego. Se trata de un intento de limpieza profunda e inventario de reminiscencias y rencores, es decir, de una operación en la que la atención y los detalles de una inteligencia particular —extraña a los sentimentalismos— propician un tipo de reflexión lúcida que alumbra uno de los embrollos más complejos de la condición humana. ¿Qué tipo de relaciones le hicieron falta en su primera infancia?

El narrador relata sin obviar dolor y carencia de amor en el sujeto como asuntos que lo han amilanado y también decepcionado y que a la vez han sido determinantes para la redención. Ahora bien, la profusión intertextual y excesivas listas de variados léxicos persiguen, igualmente, producir el shock que el lector ideal podría llamar un arte narrativo, aniquilador del tedio; estrategia que el narrador implementa luego de indagar hondo en las voces de los familiares muertos, sin obtener siempre la información requerida del espacio hogareño en que tuvo lugar la convivencia. Al entender de la voz, en su entorno familiar hubo un pasado opulento, pero también años lóbregos marcados por la lasitud de la cotidianidad:

La casa, este cuarto que antes de mí fuera el último bastión de mi madre, y antes de ella de mi abuela, el mobiliario, que apenas ha cambiado, aparte de su indudable transición de la opulencia al deslucimiento, en más de cincuenta años, están ahítos de episodios del pasado, tan vivos como los muertos vivos que una vez la habitaron, papá de niño y de joven, mamá cuando estaba enferma, tío Fermín, el padre de mi tío Fermín, su primer dueño, mi abuelo, todos, antes o después, en algún momento de nuestras vidas, hemos venido a recalar aquí. Este ha sido nuestro fondeadero. (De Stefano 74)

La voz narradora tiene la capacidad de penetrar la mente de Augusto y de revelar lo más recóndito de su ser con descripciones explícitas y sin guardarse para sí ningún dato. Incluso conoce sus deseos más íntimos, viaja al pasado y no cesa de recurrir a recursos temporales como la retrospección para adentrarse en detalles de su infancia hasta explicar su devenir psicológico en la vejez. Según el narrador, Augusto: “Quienquiera que hubiera sido ese que una vez había sido, ya no lo era. Quienquiera que hubiera sido, había sido reemplazado ahora por la retórica de su continuo y despiadado fracaso” (De Stefano 118).

Asimismo, el narrador de Victoria de Stefano en *Paleografías* lleva a cabo desde muy cerca una exploración psicológica y física de la figura del pintor, quien es paciente del doctor Abrantes, “un discípulo de su tío Fermín” (20), a quien ve con el propósito de exponerle el balance de sus síntomas, contarle el desgano por la vida y la experiencia de cómo vive e interpreta su dolencia. Lo cierto es que el paciente depresivo se siente triste, decaído y sin fuerzas ni ganas de llevar a cabo lo que había sido su actividad más placentera: pintar. Por ello la vida instintiva, es decir, toda aquella pasión por el arte que lo hacía sentir vivo, se ha apagado. Ahora se siente inundado de pensamientos destructivos sobre sí mismo, y, en consecuencia, intenta aclarar su pasado al tiempo que teme por su futuro. No cabe duda de que la memoria funge como almacén de su historia donde aglutina anécdotas aparentemente secundarias o incidentales, y detalles de todas las experiencias que intenta recordar. Incluso provee una imagen de sí en su otrora vida,

puesto que “el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar” (Benjamin, *Imágenes que piensan* 350).

Como consecuencia del sufrimiento personal, Augusto está atrapado en la desesperanza. Manifiesta una nula consideración de sí mismo. Se siente asediado por el insomnio y la inutilidad de su vida. Frente a este cuadro sintomático lo más preocupante es, según el narrador, “la agudeza, la cronicidad, la circularidad de sus síntomas lo que servía para alertar al paciente de los peligros que, de no tomar previsiones, lo harían caer en un estado de demencia del que se haría demasiado tarde, si no imposible salir (De Stefano 22).

De hecho, entre sus pensamientos, la voz relatora alude a que el personaje confiesa que —dada la vejez— había perdido “energía y creatividad” y que la pasión que había significado “el éxtasis de su vida” (De Stefano 23) ya no lo acompañaba. Es ahora alguien sin ánimo ni opciones para avanzar debido a que “Esa pérdida de fe y estima en el propio valor personal, esa propensión a infamarse, esa repugnancia de sí mismo, esos temores sin fundamento, esa tendencia a la depreciación, era uno de los fenómenos más conspicuos de los estados depresivos” (27).

Como secuela, el perfil se aferra a su malestar, lo cual mitiga su dolorosa experiencia, ya que a través de la excavación de sí mismo y de la palabra da forma al agobio y logra mejorar la salud. El médico, por su parte, aunque escueto en su diagnóstico, asegura “... que, desde un punto de vista estrictamente clínico, estaba sano” (De Stefano 21). Por tanto, el valor del diálogo revela aquí una especie de estrategia médica que ahonda en el conocimiento personal y familiar del paciente, puesto que, en tanto mayor sea la información obtenida mayor será también la argumentación persuasiva e indagación sobre el estado depresivo que persigue la cura mental. El procedimiento es excavar en recuerdos, incluso en los más ínfimos como plantea el método *benjaminiano*, que permite reconstruir lo perdido y reevaluar la dimensión de diferentes escollos planteados. Es como un ejercicio mental al estilo de un largo peregrinaje con el fin de relatar las miserias que lo consumen. De este modo, la función predominantemente anecdótica se apodera del discurso.

La depresión melancólica

Aunque el lazo entre emociones y palabras que expresa el sujeto protagonista ensalza episodios patéticos de la existencia, también pone de relieve patrones psicoemocionales que develan el lado subconsciente de su desazón. La reflexión en tono melancólico acerca del dolor se revela en una catarsis necesaria. Así se dirige

el galeno a su paciente al explicarle las consecuencias de no expresar las razones de su postración: “Adelante, adelante, lo animó el doctor Abrantes. Hablar de las cosas le quitaba pavor a las cosas; si se guardaban, fermentaban adentro” (De Stefano 26). Aún más, el desconcierto del enfermo no tiene parangón al inferir del tono enfático del médico que la cura se basa en encontrar un “estado, como el del ave fénix, de renovación y expansión del yo naciente” (22). Vale decir que lo terapéutico es simplemente “la voluntad de sobreponerse” (22). La actitud introspectiva de Augusto consiste en recuerdos nublados; una especie de “resaca melancólica” (100) sobre los años de su infancia junto a sus padres, en sus paseos por la playa como remembranza placentera:

El mar le había gustado siempre, desde aquella memorable primera vez en que había avanzado, con su mano dentro de la de su madre, hasta superar la ola que rompía y se retiraba de la playa. Ven Augusto, respira hondo. Ven, un paso más, no temas, decía con su voz que se llevaba el viento. Aquí estoy yo para sostenerte. ¿Qué edad podía haber tenido entonces? Seis, siete, no más de siete (De Stefano 37).

En esa indagación intenta comprender los motivos que pudieron llevarlo a dicho estado depresivo por el que está recibiendo tratamiento médico. Por su parte, el narrador detalla, por ejemplo, el recorrido del personaje, su deambular por una ciudad ficticia que entra en contacto con los ojos del lector de carne y hueso gracias a las especificaciones que provee dicha voz. Describe a ese personaje testigo-visual de la movilidad de sujetos pasantes en un espacio físico; sin embargo, Augusto “ya no sabía cómo ofrecerle resistencia a ese carnavalesco magma de la inestabilidad humana” (De Stefano 13). Por otro lado, el narrador advierte al lector que el personaje padece de agotamiento físico, baja moral y niveles de estrés tanto o más que el propio paciente (56). Dicho esto, se trata de un relato pormenorizado de la voz central sobre la “síntomatología tan brutal” (14) del sujeto melancólico que camina por una urbe sin destino, cejando todo propósito de definir con antelación hacia dónde va. En su narrar, la voz relatora alude al diálogo interiorizado del paciente, a sus interrogantes, miedo, desánimo y sufrimiento en razón de su condición de huérfano; una especie de criado, un sobrino adoptado y protegido por el tío Fermín. Con todos estos elementos, el narrador hace una remembranza de la infancia cobijada por un gran “afecto recio y sereno” (19). No obstante, sin poder soportar esa “devastadora línea de separación que había trazado para él la pérdida de sus padres en el intervalo de unos pocos años” (14).

El sentimiento de orfandad y ausencia de referente emocional paterno que le producen tanto desgano se ve aminorado por la aparición del amor, el placer, el goce, lo sexual imprevisto, deseado y satisfecho en la figura de Georgina. Aunque el hilo que entrelaza el argumento es la reflexión sobre el decaimiento psicológico

de un hombre, el hallazgo de la afección de una bella mujer, de oficio traductora, viene a aliviar su aflicción al tiempo que rompe con el continuo *crescendo* narrativo que hasta ahora ha mantenido en tensión al lector. En efecto, el feliz acontecimiento ocurre durante el desplazamiento físico que suponía ser para él una especie de medicina (De Stefano 150, 151), lo cual explica que el doctor Abrantes afirmara que el viaje como evento perentorio se convertiría en un punto de inflexión en la vida de Augusto; en definitiva, el terapeuta “estaba completamente ganado por la máxima popular según la cual viajar, cambiar de ambiente y de rutinas, ayudaba a combatir las depresiones” (25).

Efectivamente, el galeno recurre al consejo que ha dejado marca en su experiencia laboral. El por lector, por su parte, comprueba que el viaje forma parte del pacto narrativo que justifica el relato (Valles y Alama 266). De hecho, esto es un proceso de apropiación de una historia común interrumpida por diversos relatos, distractora del hilo central que convierte al periplo físico y mental en la solución sanadora de un sujeto depresivo. Nótese el relato detallado del narrador sobre el sujeto flemático que conduce lentamente dados los “psicotrópicos almacenados en su sangre”. Pero esto no impide que el viaje active los registros del recuerdo. Así, el proceso que lo ha llevado a ese estado se revierte a través de una posible desprogramación insondable del trauma. Ahora bien, con su desplazamiento tiene lugar la alteración de su esquema rutinario que va a convertirse lentamente en una reparación a la falta de felicidad. Cabe decir además que la cura trasciende la ciencia al indicar cómo la naturaleza humana se repone a sí misma. De allí que la mirada crítica del narrador localice remedios efectivos para la enfermedad mental. Sustenta, por ejemplo, que sus predilecciones literarias y la pasión por el cine fungen como alicientes de su malestar (De Stefano 118). Así se posiciona la voz del personaje al informar a la criada Carmela la decisión que ha tomado con respecto a romper con su cotidianidad: “Tengo pensado salir de viaje el jueves. Me mira boquiabierta. Su voz me llega reticente: ¿Cómo, este mismo jueves, adónde? Este mismo jueves, quiero pasar unos días en la playa, necesito descansar” (De Stefano 66).

Los pasos subsecuentes a la llegada a su destino, la playa, y tomar posesión de la habitación, disfrutar del paraje, el bosque, los animales y el mar, así como también de percibir fenómenos atmosféricos, nubes, aire y lluvia con sus sentidos más expectantes, dan al entorno natural una gran cabida y lo recuerdan como escenarios de la literatura universal. Los espacios comunes del hotel se destinan al convivio constante entre huéspedes. En uno de estos tiene lugar el encuentro inesperado entre Augusto y Gina quienes luego propician un segundo acercamiento. La cita amorosa, que se concreta por la excusa de un desayuno, será el detonante de

un extenso relato compuesto de secuencias narrativas dirigidas por el narrador; rasgo que encontramos, de manera general, en la obra de Victoria de Stefano.

Se trata de una pauta retórica del narrador que consiste en un “engarce de acontecimientos [...] que [...] se admite como un eslabón de la cadena de estrategias que conforman un dispositivo” (Villamediana). En este desayuno, Augusto narra, detalladamente, su paso por Europa gracias al irrestricto apoyo financiero que su tío Fermín le confirió una vez muertos sus padres (De Stefano 180). Sobre este particular, el narrador se permite interrumpir el relato esporádicamente para informar al lector sobre sus más precisas impresiones al respecto del sentimiento de Augusto: “Se sintió un poco fatuo hablándole de sus andanzas. ¡Sin embargo, ella lo escuchaba y lo miraba con tal avidez que no podía detenerse!” (218).

En la confesión del sujeto, el lector advierte detalles de las relaciones amistosas entre este y sus amigos: Antonio (De Stefano 189), el granadino y Boghos el armenio (208) de quienes aprendió sobre música. La narración abarca, asimismo, sus amoríos y ruptura con una asiática de nombre Sue, lo cual lo lleva a pensar en el suicidio (228). El relato también incluye una autodescripción del estado anímico que lo acompañaba en su juventud. En esta relación de eventos, el lector identifica el sentimiento de pena y goce, de un lazo marcado por el estilo del diálogo, pero sobre todo de la confesión. Sin embargo, la voz no manifiesta un orden irrestricto, no atiende a una sintaxis ni a categorías lingüísticas específicas. Dicho esto, el tono de su relato invita a la formulación de hipótesis sobre la valoración que hace de sí mismo. Cabe destacar que Augusto al relatar su pasado recurre a la articulación de un lenguaje poético que busca dar sentido a su dolor. De esta suerte, la historia de su vida ya no es un simple narrar sino una cadencia en que resuenan sentimientos, se escuchan lamentos y se percibe una notable apatía que recuerda el lazo entre palabras y emociones: “Hasta más allá de los veinte años fui tardo de espíritu, un yo pasivo perdido en vacilaciones, rodeos, experimentos fallidos, altibajos, relámpagos de euforia e incontenibles bostezos de hastío. Solo en el curso de un largo y no menos penoso proceso logré salir del marasmo” (205).

Cuando el narrador cede su palabra al personaje, este reelabora acontecimientos de manera retrospectiva. Pero el espacio temporal al que remite la voz se construye mediante digresiones e interrupciones en el proceso de la rememoración. La evocación del sujeto debate para recuperar lo perdido. No obstante, va matizando juicios y sensaciones que, en el tiempo en que transcurrieron, el personaje jamás confesó. Se trata de momentos discontinuos que la memoria no logra organizar. Por ejemplo, el rechazo de su entorno familiar por su afición a artes pictóricas, el asesinato de su padre, los supuestos amoríos de su madre con su tío Fermín, la enfermedad de su madre, la dificultad de vivir con sus

abuelos en su infancia cuando su madre enferma, los celos entre su tío y su padre, por mencionar solo algunos. La retrospectiva literaria recurre a la narración contextual con la cual el personaje explica cómo fue privado de afecto y lo que significa el drama personal de la orfandad y sus consecuencias (De Stefano 253).

La memoria viene a activar la historia íntima de ese personaje atormentado que se refugia en el aislamiento de un pueblo. Por su parte, Gina, en calidad de interlocutora, intenta comprender la narración ininterrumpida que llega a su final con detalles de la muerte del tío Fermín, su velorio y el homenaje al gran hombre que lo protegió toda la vida (De Stefano 253). Para elaborar esa mirada al pasado, el narrador entreteje un dispositivo integrado por la voz central y algunas intervenciones de personajes a través de la citación. Nótese la participación de la voz que funge como recepcionista del galeno: “¿Puede venir a consulta el martes en la mañana, a las nueve?”.

El discurso del personaje enfatiza cómo el ser humano está hecho de recuerdos que lo determinan y edifican. Esto es, sus raíces, anécdotas y vivencias trazan lo que es desde una “poética del recuerdo” (Pinilla 69): un ser que experimentó, creció, maduró y aprendió en contra de circunstancias adversas. La remembranza indagatoria está hecha de imágenes del pasado que alberga en su memoria y que ha reproducido a lo largo de su relato, en una especie de *flash back*, de imágenes pretéritas que, por cierto, están todas ligadas a cargas emocionales. El tono melancólico de su relato va unido del mismo modo a recuerdos, es decir, es una reacción afectiva que evidencia el hecho de que ciertos acontecimientos vividos permanecen en la casa de la familia, así como en su propia memoria.

A pesar del largo relato en la voz del sujeto-personaje, su interlocutora alcanza a tomar la palabra para hablar brevemente de sí misma y, en particular, de su infancia. A través de señales silenciosas de la atracción física se establece una empatía que lleva a ambos personajes a recluirse en la habitación del hotel para consumir un encuentro sexual. De este modo, el ejercicio de la memoria que trasciende la remembranza y confesión va a desembocar en un romance. Fruto de la mutua seducción, viven el gran momento de su vida, del cual son testigos todos los huéspedes con quienes han compartido. El amor recíproco entre ellos deviene en una relación que va a atenuar la oquedad afectiva del sujeto, mientras Georgina se transforma en la musa de Augusto, llegando este a pintar su rostro y su cuerpo. La narración pierde su tensión discursiva al tiempo que desenfoca el relato del amorío para apuntar a conversaciones en que el resto de personajes alternan temas como religión, amor, Dios y muerte. Puestos a filosofar en medio de una lluvia, anhelan la mejoría del tiempo que los ha inmovilizado. Por su parte, los amantes que ahora simbolizan el éxtasis, aguardan el paso del diluvio en un idilio dialogado que rehabilita la salud mental del protagonista. Finalmente, en el desenlace del

relato, el lector ideal advierte cómo el discurso del narrador acalla el dilema del sujeto depresivo y la búsqueda en el trasiego de su memoria donde viven sus secretos escondidos con el fin de iluminar el tópico del enamoramiento como disolución del traumatismo psicológico; en otros términos, la diégesis de *Paleografías* expone a través del relato sobre un depresivo la metáfora del amor como cura de la enfermedad mental.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia”. *Obras. Libro II*, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Abada, 2007, pp. 140-144.
- Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan, Obras completas. Libro IV*, vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz et al., Madrid: Abada, 2010.
- Cavallín, Claudia. “Diarios 1988-1989: La insubordinación de los márgenes de Victoria de Stefano”. *Latin American Literature Today*, 2018. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/diarios-19881989-la-insubordinaci%C3%B3n-de-los-m%C3%A1rgenes-de-victoria-de-stefano>
- Cordero, Diómedes. “Excavando. El método de Stefano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2017. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/excavando-el-metodo-de-stefano/>
- De Eusebio, Carmen. “Siempre me incliné más por la autenticidad que por la sinceridad”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 17 de diciembre, 2017. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/victoria-de-stefano-2/>.
- De Stefano, Victoria. *Paleografías*. Caracas: Santillana.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Lumen, 1993.
- Garrido, Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Arco-Libros. 1996.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, 1972.
- Gotera, Johan. “Victoria de Stefano y los límites de la subversión”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 77, *Literatura venezolana del siglo XXI*, 2013, pp. 85-92.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “La refiguración del viaje by Victoria de Stefano”. *Hispanamérica* vol. 36, núm. 107, 2007, pp. 118-119.

- Gutiérrez Plaza, Arturo. "El afuera que se adentra o la escritura de Victoria de Stefano". *Latin American Literature Today*, febrero-abril, 2016.
- Kohut, Karl. "Literatura y memoria". *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 30, *Mémoire et culture en Amérique latine*, v. 1, 2003, pp. 9-18.
- López Ortega, Antonio. "La niña Victoria". *Prodavinci*, 2020.
- Mora-Ballesteros, Luis. "Tendencias de la novela urbana venezolana. Hacia un imaginario contemporáneo de ciudad infernal". *Argus-a Artes y Humanidades*, vol. IX, núm. 34, 2019, 1-31.
- Moreno Villamediana, Luis. "Los lugares superpuestos de Victoria de Stefano". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2017.
- Pinillas Burgos, Ricardo. "Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin". *Bajo Palabra, Revista de Filosofía*, segunda época, núm. 5, 2010, pp. 69-78.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría de la narración*, ed. Darío Villanueva, Taurus, 1994.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato*, Gredos, 1984.
- Valles Calatrava, José Rafael, y Francisco Álamo Felices. *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhuila S. L., 1992.
- Santos, Helena. "Lluvia de Victoria de Stefano". *Guaragua*, año 10, núm. 23, 2006, pp. 179-182.
- Yslas, Luis. "Las estrategias de la entereza". *Prodavinci*, 23 de octubre, 2010.

Ecfrasis fantástica en dos cuentos de Álvaro Uribe

Fantastic Ekphrasis in Two Stories by Álvaro Uribe

Marisol Nava Hernández – Universidad Autónoma de Tlaxcala

Olga Lidia Ayometzi Sastré – Universidad Autónoma de Tlaxcala

Resumen: Amplio es el mundo del arte, amplias sus interrelaciones. Una de ellas surge cuando encontramos objetos plásticos (pinturas, esculturas, dibujos y grabados) referidos o descritos en un texto literario. Este procedimiento retórico-discursivo se denomina ecfrasis y en este trabajo analizaremos el caso del escritor mexicano Álvaro Uribe quien en dos de sus cuentos, “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano”, recupera este procedimiento como parte del entramado estético mediante la inserción ecfrástica del cuadro de Rembrandt, “Filósofo meditando”. Dicha ecfrasis será el eje de varias estrategias discursivas que colaboran en la trama estética de los cuentos: la intratextualidad e intertextualidad, las cuales favorecen la irrupción de lo fantástico mediante la tematización de la ruptura de límites entre ficción/realidad y cuya interpretación final nos lleva al motivo del doble.

Palabras clave: Álvaro Uribe, ecfrasis, intratextualidad, intertextualidad, fantástico

Abstract: Wide is the world of art, wide its interrelationships. One of them arises when we find plastic objects (paintings, sculptures, drawings, and engravings) referred to or described in a literary text. This rhetorical-discursive procedure is called ekphrasis and in this paper we will analyze the case of the Mexican writer Álvaro Uribe who, in two of his stories, “Filósofo meditando” and “El séptimo arcano”, recovers this procedure as part of the aesthetic framework by introducing Rembrandt's painting, “Philosopher in Meditation”. This ekphrasis will be the axis of several discursive strategies that contribute to the aesthetic plot of the stories: intratextuality and intertextuality, which, in turn, favor the irruption of the fantastic by thematizing the rupture of limits between fiction/reality and whose final interpretation leads us to the motif of the double.

Keywords: Álvaro Uribe, ekphrasis, intratextuality, intertextuality, fantastic

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 14 de junio de 2022

Álvaro Uribe (1953-2022)¹ escribió novela, ensayo y cuento —género con el que inició su trayectoria escritural—. Sus libros de cuentos son *Topos* (1980), *El cuento de nunca acabar* (1981), *La audiencia de los pájaros* (1986) y *La linterna de los muertos* (1988 y, posteriormente, reeditado en el 2006, reedición que integra dos cuentos nuevos). “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando”, los cuentos de nuestro interés, se incluyen en dicho libro.

El objetivo del artículo es analizar que estos cuentos demuestran los vínculos interdisciplinarios que surgen entre la literatura y la pintura, exponiendo el potencial literario para establecer un diálogo con otra disciplina artística, mediante el procedimiento de la ecfrasis, de tal forma que nítidamente se observa cómo la literatura *pinta* con palabras e instaura una fecunda relación estética, pues da pauta para otras estrategias discursivas e incluso para la irrupción de lo fantástico, exhibiendo un panorama donde la literatura crea puentes con las artes visuales, en el caso concreto de los dos cuentos de Álvaro Uribe, con la pintura.

“Filósofo meditando” se inspira en la pintura homónima de Rembrandt y se centra en los pensamientos del filósofo que aparece en la pintura, quien opera como narrador intradieгético y personaje para describir su entorno y reflexiones. Por su parte, en “El séptimo arcano”, Juan, el narrador intradieгético, relata sus peripecias en París gracias a una beca que le ha sido otorgada para concluir sus estudios de filosofía. En ese contexto, Don Mateo, su antiguo profesor y amigo, le pide cuidar durante un mes su departamento y a su gato Dionisio; la ubicación del apartamento le permite a Juan deambular por la ciudad y, sobre todo, visitar con frecuencia el museo de El Louvre. Además de concluir sus estudios de filosofía, Juan aspira a escribir un cuento y será el afamado museo parisino quien provea su trama, en particular la pintura *Filósofo meditando*, de Rembrandt; en ese sentido, el cuento que escribe Juan es justamente “Filósofo meditando”, nuestro primer cuento. “El séptimo arcano” concluye con la irrupción de lo fantástico, mediante Dionisio, el

¹ Realizó estudios de Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor en la Universidad de Pennsylvania; agregado cultural en la embajada de México en Nicaragua y consejero cultural en la embajada de México en Francia, donde radicó por cerca de doce años y donde fundó y coeditó la revista bilingüe *Altaforte*. Realizó una ardua labor en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como editor de las colecciones Memorias Mexicanas, Práctica Mortal, Sello Bermejo, Torre Abolida y Vidas Para Leerlas. Ha colaborado en diversas revistas de México y de otros países como Francia, Alemania, Costa Rica, Perú y Nicaragua. Becario del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1975 y miembro del Sistema Nacional de Creadores de 1999 a 2005. Sus cuentos han sido traducidos al francés, al inglés y al alemán. Ha recibido importantes premios, entre los que destacan el I Premio de Narrativa Antonin Artaud por *El taller del tiempo* (2003), el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska por *Expediente del atentado* (2008) y el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores por *Autorretrato de familia con perro* (2014) (*Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/1088>). Durante la corrección de este trabajo, con profunda tristeza nos enteramos de la muerte de Álvaro Uribe, acaecida el 2 de febrero.

gato de don Mateo, pues Juan lo integra a su cuento y después, insólitamente, se plantea su posible intrusión en el cuadro de Rembrandt, quebrantando los límites entre ficción/realidad y animado/inanimado. Además, este acontecimiento fantástico pantetiza la estrecha relación que puede establecer la literatura con otras artes, en una suerte de taumaturgia estética.

Iniciemos precisando el concepto de ecfrasis a partir de las definiciones que ofrecen Leo Spitzer y James Heffernan. Para el primero se trata de “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (citado por Pimentel 308); mientras que para James Heffernan es “la representación verbal de una representación visual” (3). Generalmente, este procedimiento retórico-discursivo se ha utilizado en la creación poética y, por ende, en el estudio de este género: “Cabe agregar que la mayoría de los estudios normativos sobre la écfrasis se refieren a la poesía, en menor medida, a la crítica de arte y son escasos aquellos que tratan sobre la ficción en prosa” (Radyk 128). En este sentido, nuestro estudio se centra en una de estas rarezas ecfrásticas, es decir, en ficciones narrativas.

La ecfrasis, al recurrir a otro discurso, se convierte en un ejercicio esencialmente intertextual (Pimentel 309) e interdiscursivo, pues establece un vínculo entre distintos textos y discursos. Como mecanismo intertextual, la ecfrasis evidencia la importancia del receptor, quien se concibe como participante activo en la lectura e interpretación de los textos: “La intertextualidad implica en cierto modo un efecto calculado (o no) por el autor que requiere una capacidad de reconocimiento y comprensión del lector, es decir, una competencia lectora para entrar en el juego intertextual, un desafío hermenéutico para dilucidar el entresijo de las relaciones intertextuales y poner al descubierto —o en sentido— la red de textos” (Camarero 46). Esta connivencia del receptor es ineludible y en “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando”, fieles a la dinámica propuesta por toda ecfrasis, se plantea este desafío al lector, quien debe buscar “los indicios textuales que le permitan [...] salir del texto al encuentro del otro texto” (Pimentel 317), cuya contemplación posibilita la cabal comprensión estética de los cuentos. En este sentido, la portada de *La linterna de los muertos* es significativa, pues como elemento paratextual exhibe el cuadro de Rembrandt *Filósofo meditando*, al que aluden los dos cuentos que nos interesan, de modo que “el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (316). Así, como lectores observamos detenidamente el cuadro, e inmersos en su contemplación atenta y plácida, examinamos la composición pictórica que configura el punto de partida para la experiencia estética ecfrástica. Esta relación interdiscursiva e intertextual entre el cuadro de Rembrandt y los cuentos de Uribe evidencia uno de los objetivos de dicha estrategia: “favorecer el mutuo enriquecimiento epistemológico y

metodológico con una finalidad analítico-explicativa en el estudio de los distintos discursos y de las distintas clases de discurso” (Albaladejo 30); en el cuento de Álvaro Uribe esta riqueza cognitiva es innegable, tal como expondremos a continuación.

El manejo de la ecfrasis en “El séptimo arcano” es de tipo referencial, pues esta surge “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (Pimentel 310), es decir, cuando la obra plástica aludida existe, la identificamos plenamente y, por tanto, forma parte de nuestro acervo cultural, como es el caso del cuadro de Rembrandt. El cuento recurre, en un primer momento, a la forma más sencilla de la ecfrasis referencial: la citación, donde se incluye el nombre del cuadro y del pintor (309); al respecto, Juan comenta: “Empiezo por lo más fácil: el cuadro es de Rembrandt, mide unos 40 centímetros de lado, lleva el título de *Filósofo meditando*” (Uribe 23); en este primer momento se apela a “la forma más simple y abreviada de la écfrasis, la citación, en la que ni siquiera existe un trabajo descriptivo de transposición, selección, reorganización y transformación del objeto plástico en un objeto verbal [...] la écfrasis es un ejercicio descriptivo solo en potencia” (Alberdi Soto 29-30). Esta ecfrasis referencial mediante la citación adquiere otro relevante matiz pues, como lo indica Alberto Agudelo, es una “reproducción homónima, que se da cuando el poeta pone el mismo nombre del cuadro al poema” (Agudelo 90), situación observada en este caso, pues el nombre del cuadro de Rembrandt se traslada al cuento de Uribe. Recuperando la teoría de Robillard, “El séptimo arcano” evidencia una categoría atributiva de tipo nominal, en tanto “Los textos pueden marcarse *nombrándolos* directamente en el título o en alguna otra parte del texto (en lo que es la relación más fuerte con la fuente pictórica)” (citado por Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 66).

En “El séptimo arcano”, la citación es sólo el inicio de este significativo procedimiento ecfrástico que origina el diálogo de la literatura con la pintura; conexión enriquecida más adelante cuando el narrador recurre al principal mecanismo para realizarlo, es decir, la descripción (Pimentel 311):

La escena que representa el cuadro ocurre en el interior de una casa. Al fondo y hacia el centro de esa habitación, que abarca toda la tela, hay una escalera de caracol que asciende hasta perderse en la oscuridad. En su ascenso los peldaños postulan un segundo piso, ya fuera del cuadro. A la derecha del espectador, en el primer plano, una mujer se inclina ante la chimenea. Sobre el fuego que arde en el hogar hay un perol en el que algo indistinto se cuece y recibe los cuidados de la mujer. En el extremo opuesto y en el plano más retirado, la única ventana de la habitación deja entrar una espesa luz dorada. Antes de fundirse con la sombra la luz ilumina de lleno

a un viejo. El viejo está sentado a una mesa junto a la ventana. Sobre la mesa hay libros y el filósofo tiene otro libro sobre sus piernas. (Uribe 23)

Esta detallada descripción permite “una recontextualización, el lector reconoce, por citación y asociación, el hermoso cuadro” (Pimentel 341) y, además, tiene otras implicaciones en “El séptimo arcano”, pues le brinda a Juan la trama del cuento que desea escribir: “La idea que yo había concebido al verlo era simple: quise poner por escrito lo que pensaba el viejo de Rembrandt; quise pensar como él” (Uribe 23). Antes de abordar el desafío estético que implica “Filósofo meditando”, profundicemos en otras características de la ecfrasis citando los rasgos que Antonio Agudelo enfatiza y centrándonos en algunas características en particular:

2) la alusión a las gamas cromáticas, como evidencia de la descripción; 3) el símil que contribuye en la composición [...] 4) referencias a la mirada y aparición de verbos de visión para identificar el referente poético con la imagen pictórica, y el sujeto con la figura del artista [...] 6) la narrativización de la escena más allá de la escena, liberando la instantaneidad y estaticidad de la escena pictórica. (Agudelo 90)

El uso de las gamas cromáticas configura un rasgo importante: la ecfrasis de “El séptimo arcano”, fiel a la paleta de colores usados por Rembrandt, evidencia matices similares, es decir, los claroscuros, en tanto las tonalidades van de lo lóbrego a lo luminoso; dicha estrategia colabora en esa labor literaria de *pintar* con palabras, en ese *hacer otras cosas* además de narrar y describir. Sobre las gamas oscuras, el narrador focaliza un punto: “hay una escalera de caracol que asciende hasta perderse en la oscuridad” (Uribe 23). Posteriormente, las tonalidades esplendentes emergen apropiándose de la descripción: “En el extremo opuesto y en el plano más retirado, la única ventana de la habitación deja entrar una espesa luz dorada. Antes de fundirse con la sombra la luz ilumina de lleno a un viejo” (23). Este halo de luz que envuelve al filósofo origina una metáfora visual y textual que apela a la iluminada meditación del filósofo, la cual se extiende a todo su cuerpo: “El esfuerzo de la meditación se concentra en un rayo de luz que se demora, en forma de reflejo, sobre la frente del filósofo. Después la luz le escurre por las barbas blancas y se extravía en el reposo del cuerpo” (23). Hasta este momento, la descripción del narrador de “El séptimo arcano” se mantiene fiel al cuadro de Rembrandt, pues describe exactamente lo ahí representado, incluidas las gamas cromáticas.

Otro rasgo importante de la ecfrasis, según Agudelo, es el uso de símiles que permiten al narrador acercarse a la obra plástica para trasladar esas imágenes a las

palabras. En “El séptimo arcano” hallamos símiles vinculados con la obra de Rembrandt, aunque no apegados completamente a ella, pues el narrador los utiliza para referirse al gato, motivo relevante del cuento que anhela escribir: “Segundos antes me había parecido que Dionisio estaba fijo en un espacio semejante al mío, como una estatua; ahora me pareció que estaba suspendido en un espacio ajeno e inasequible, el espacio fingido de un cuadro. Y ese cuadro, en el que contrastaban las superficies opacas y los destellos dorados, tenía que ser de Rembrandt [...] como una esfinge que ya hubiera entregado su secreto” (Agudelo 25). Esta última comparación funciona, además, como un indicio de la trama en vínculo con el título del cuento, en tanto apela al destino insólito del gato. Este uso de símiles es fundamental, pues discursivamente posibilitan la inclusión del gato a la ecfrasis del cuadro de Rembrandt dando pauta a la irrupción fantástica, como se analizará más adelante. Asimismo, es notable el empleo de comparaciones respecto a otro personaje, Madeleine, la mujer que funge como pareja de Juan y a quien se describe con evidentes rasgos felinos: “Después regresó con pasos mullidos y rápidos a donde yo estaba. Sus movimientos eran exactos y fáciles, como los de un felino [...] Al salir a la calle, perseguido por el eco de su voz grave y pausada que parecía un ronroneo” (30). El gato, el séptimo arcano, con sus siete vidas felinas, signa la trama y a los personajes de este cuento.

Una tercera característica de la ecfrasis es la narrativización de la escena pictórica. Dicho recurso es notable en los cuadros inspirados en temas bíblicos, míticos, literarios o históricos, donde lo relevante son las acciones de los personajes enmarcadas en un espacio y un tiempo:

En tales cuadros, el origen es ya explícitamente, y desde siempre, narrativo. Pero el impulso narrativo de la ecfrasis va mucho más allá, pues es el propio texto ecfrástico el que, al dinamizar la descripción, literalmente construye un relato donde no necesariamente lo hay. En otras palabras, la pintura figurativa, por el solo hecho de representar acción humana, tiene un potencial narrativo que el texto ecfrástico tiende a realizar. (Pimentel 312)

Esta narrativización es evidente, no en “El séptimo arcano”, sino en “Filósofo meditando” pues, aunque en su trama aparentemente no sucede mucho, las palabras del filósofo respecto a su sentir y escenario se tornan acción y, en ese sentido, “modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal” (Pimentel 311) como se observa en la siguiente cita:

Sentado en un extremo de la amplia estancia parezco sostener la escalera con mi meditación. A mi derecha, los postigos abiertos de la única ventana dejan pasar una luz intensa que me ilumina solamente a mí. Sobre la mesa de anchos tablones de madera hay un libro abierto, un tintero seco, un candelabro con la vela apagada y un fajo de amarillentos folios que nadie ha tocado durante largo tiempo. Prefiero darle la espalda y dejar que mi cabeza apunte hacia el suelo. Veo a mi mujer que enciende atávica una hoguera. (Uribe 15)

“Filósofo meditando” presenta una ecfrasis narrativizada, pues observamos una clara “asignación de vida al relato, la cual acerca al lector (desde la creación de una imagen visual) a un efecto de visualización” (Agudelo 90). Por ende, corroboramos la importancia del cuadro de Rembrandt para la trama de “Filósofo meditando”, en tanto surge a partir de él, aportando lo que la pintura no puede: darle voz y pensamiento al personaje de la obra pictórica, es decir, al filósofo quien, como narrador intradieético, refiere su sentir y el espacio y ambiente que le rodea otorgando dinamicidad a su entorno y a los breves instantes en donde se ubica.

Esta ecfrasis narrativizada de “Filósofo meditando” también apela a los recursos antes mencionados: las gamas cromáticas y los símiles, características a las que se suman las referencias a la mirada mediante verbos de visión. Las tonalidades que “Filósofo meditando” presenta, al igual que “El séptimo arcano”, exhiben el claroscuro rembrandtiano; el narrador habla de “una luz inmensa que me ilumina solamente a mí” (Uribe 15), “un fajo de amarillentos folios” (15) y “un rayo de luz espesa que escurre por mis barbas” (15). Sin embargo, el narrador también patentiza el ambiente lóbrego que circunda a su espacio: “aún gira sobre sí misma y se hunde en lo negro” (15), “El camino de mi pensamiento arranca en la luz y pierde los colores en cada escalón” (15), “pongo esa luz tímida que desaparece por la ventana” (17).

El uso de símiles empleados por el narrador filósofo para describir su espacio y reflexiones también es notable: “parezco sostener la escalera con mi meditación” (Uribe 15); respecto a la escalera comenta: “La única manera de remontarla consiste en no percatarse de que uno la remonta. Como el gato y como mi mujer” (16); él mismo se considera de una manera particular: “A veces me siento como el gato” (16).

Estos símiles se complementan con las referencias a la mirada, a través del uso de verbos de percepción visual; el narrador intradieético enfatiza: “Veo a mi mujer que enciende atávica una hoguera” (Uribe 15), “ve cómo mi frente desprovista de cabellos” (15), “Tal vez ella vea también cómo de mis piernas reposadas se desprende el piso. No quiero o no puedo responder a su mirada” (15). Gamas cromáticas, símiles y verbos de visión contribuyen a la ecfrasis narrativizada

que evidencia cómo la literatura, mediante sutiles pero concretas palabras, realiza otras acciones, en este caso, dialogar con la pintura sobre la cual se construye “Filósofo meditando”.

Esta ecfrasis plantea un reto: trasladar a la literatura las meditaciones del filósofo de la pintura, complicada labor expuesta por el propio narrador personaje: “Es verdad: yo quería meditar. Pero la meditación es como una hija bastarda del pensamiento y nace sólo cuando el pensamiento consigue ejercitarse sin palabras [...] Todo mi trabajo conduce a la nada. Al silencio y a la nada luminosa de mis sueños, que son intransferibles como todas las verdades” (Uribe 16). Tanto en la pintura como en el cuento, las meditaciones del filósofo quedan soterradas y eludidas, pues se enfatiza la naturaleza ficcional de la literatura y la pintura al apelar ambas a mundos verosímiles, mas no verdaderos, ni reales: “No es cierto, me digo; no es cierta la existencia de ustedes dos. Tampoco es cierto que no sea cierto. Cómo decirlo. Cómo decir que yo pongo la mesa y el plato en que ahora me sirves, pongo en mi boca la palabra amable con que me doy por enterado de las tuyas, pongo esa luz tímida que desaparece por la ventana” (17), juego metaficcional donde el narrador, cual alter ego del creador, declara sostener su mundo, en el caso del cuento, con palabras, y en el caso del cuadro, con la luz y los colores: “Quisiera, aunque sea una falacia, soñar otra vez en la amplia estancia iluminada por la luz de la ventana y de la chimenea, en las pesadas baldosas y en la puerta cerrada” (17). Esta situación expone los vínculos interdisciplinarios literatura-pintura, los cuales devienen estrechos e imprescindibles en los cuentos que analizamos, pues solo así llegamos a su completa comprensión y disfrute estético.

Como se observa, la ecfrasis deviene eje tanto de “El séptimo arcano” como de “Filósofo meditando”. Además, su inclusión implica otros recursos discursivos: la intratextualidad establecida entre ambos cuentos y la intertextualidad en “El séptimo arcano”; ambas estrategias confirman la dependencia de dichos cuentos, pues sin “El séptimo arcano” no existiría “Filósofo meditando” y viceversa.

Para Martínez Fernández, la intratextualidad surge “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto” (151). De este modo, Álvaro Uribe establece una intratextualidad inteligente y alusiva, pues sin plantearlo de forma precisa, el lector reconoce que “Filósofo meditando” es el cuento que Juan ha escrito en “El séptimo arcano”, en donde explica el origen de su cuento:

Segundos antes me había parecido que Dionisio estaba fijo en un espacio semejante al mío, como una estatua; ahora me pareció que estaba suspendido en un espacio ajeno e inasequible, el espacio fingido de un cuadro. Y ese cuadro, en el que

contrastaban las superficies opacas y los destellos dorados, tenía que ser de Rembrandt. De ahí a mi cuento no había más que un paso. Antes de darlo agradecí a Dionisio su mensaje. (Uribe 25)

Es así como “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando” establecen un vínculo intratextual y ambos, a su vez, presentan una ecfrasis que postula un íntimo diálogo con la pintura de Rembrandt. Todo ello revela a Álvaro Uribe como un cuentista consciente de las implicaciones del arte, de los desafiantes vínculos interdisciplinarios y de las riquezas desprendidas de cada discurso inserto en otro, lo cual coadyuva en el goce estético del lector.

La habilidad literaria de Álvaro Uribe no concluye aquí, pues este mecanismo se complementa con la notoria intertextualidad que “El séptimo arcano” expone. Para analizarla recuperemos su trama: una vez que Juan ha escrito el cuento a partir del cuadro de Rembrandt, incorporándole la presencia del gato negro como un plus estético, el rumbo de la historia se altera, preparando la irrupción fantástica, pues al regreso de Don Mateo, Juan abandona su departamento y, pasados unos días, Don Mateo le informa la desaparición de Dionisio. Ambos personajes lo buscan incansablemente pero todo es inútil: el gato ha desaparecido. Posteriormente, Juan conoce a un pintor mexicano, designado con el nombre de Marcos, a quien le entrega su cuento; esta imagen del gato motiva en Marcos una serie de cuadros donde el modelo central son los felinos. A la inauguración de esa exposición asiste un afamado escritor al que Juan alude de manera indirecta, pues nunca menciona su nombre; no obstante, la descripción permite confirmar su identidad al llamarle Lucas y referirse a él como un célebre escritor sudamericano, de gran altura y con una “cabeza gigante, encumbrada en un cuerpo que nunca terminaba, con una cara eternamente infantil en la que los ojos destellaban como estrellas divergentes” (Uribe 35); menciona también que es un activo participante en congresos literarios, un generoso escritor cuya obra abarcaba varios géneros, siendo su labor como cuentista admirable y que, además, pasaba temporadas en París. Todos estos indicios apuntan incuestionablemente al escritor argentino Julio Cortázar.

Esta secuencia da pauta al surgimiento de la intertextualidad que Genette define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). En ella se encuentra la cita, el plagio y la alusión; no obstante, existe otra posibilidad propuesta por Jesús Camarero:

La referencia, como la cita, es una forma explícita de intertextualidad, pero en ella no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta [...]

puede acompañar a la cita complementándola y precisando las fuentes del texto citado. Pero en la mayoría de las ocasiones aparece sola [...] autores, como Genette, no la incluyen entre la tipología intertextual in absentia, perfecta cuando se trata de remitir al lector a otro texto sin por ello crear un vínculo directo de copresencia entre los dos textos. (Camarero 36-37)

Mediante este mecanismo, nuestro cuento establece nexos intertextuales con la obra de Julio Cortázar, pues el Lucas que aparece en “El séptimo arcano” remite a la obra cortazariana *Un tal Lucas*. Además, el narrador refiere otro título de este autor, *Rayuela*, y apunta: “Aun así quiero mencionar que el local adonde fui después de la estación de policía estaba en la Rue du Cherche-Midi. Cualquiera que haya leído *Rayuela* entenderá por qué la menciono” (Uribe 28). Asimismo, se alude a otro cuento, “Orientación de los gatos”, del que Juan proporciona al lector su resumen sin mencionar el título, mas la información aportada permite conjeturar su procedencia: “La índole del cuento es fantástica [...] hay siempre un gato. En ciertos momentos, que el hombre presencia impotente, la mujer y el gato comparten una vida arcana de la que todo lo demás está excluido” (39); estas situaciones funcionan, además, como indicios de lo que sucede en ambos cuentos de Uribe, en tanto se alude a lo fantástico y a un enigmático felino. Finalmente, las referencias intertextuales también incluyen otras menciones: Platón, Aristóteles y Paul Váler.

El personaje que enlaza estas estrategias con la ecfrasis y lo fantástico es Dionisio, el gato de don Mateo. Significativamente, este gato posee la misma gama de colores del cuadro rembrandtiano, o sea, una combinación de claroscuros: “Contemplé sus grandes ojos amarillos que devolvían ya neutra mi mirada, su pelambre negro y larguísima con vetas de formas irregulares y tonos de ocre en las que se concentraba la luz. El claroscuro que componían esos colores me hizo cambiar de punto de vista” (Uribe 25). Dionisio, el misterioso gato, surge como un destello de luz que brevemente ilumina el cuento para después desaparecer. Sin embargo, sus huellas son imprescindibles para la trama del cuento y la ecfrasis; como sucede con la exposición que realiza Marcos, donde representa una serie de gatos en múltiples poses y colores:

desemboco sorprendido en un salón en donde sólo hay cuadros que representan gatos, por ejemplo un gato echado en el piso con fondo rojo, o un gato erguido sobre sus patas traseras en un paisaje azul, aunque mirando con cuidado advertí que era más bien un solo gato en distintas circunstancias, con la pelambre siempre oscura, casi negra, constelada de manchas asimétricas en las que se reflejaba el color dominante en el cuadro, un gato que me acechaba desde todas las paredes, desde todos los cuadros. (Uribe 37)

La inclusión en un texto literario de una serie de cuadros o una exposición pictórica configura un motivo ecfrástico denominado “el museo imaginario”, una contundente manera que posee la literatura de realizar otras acciones en vínculo con las artes visuales: “La genealogía del museo imaginario se bifurca en una línea iconográfica, enriquecida a mediados del siglo pasado con los aportes inapreciables del mismo Malraux, y una línea literaria, adscripta mayormente a la clase de écfrasis que John Hollander [...] describe como ‘nocional’, equivalente a la descripción de objetos cuya existencia no es necesariamente comprobable” (Gabrieloni 161); “El séptimo arcano” integra el motivo del museo imaginario, pues los cuadros, a diferencia del multicitado de Rembrandt, no existen de forma precisa, en todo caso solo como una sutil alusión, pues Marcos funge como el *alter ego* del pintor mexicano Juan Soriano, quien entabló amistad con Julio Cortázar, en París en 1975, y a quien éste dedicó el cuento “Orientación de los gatos”; por supuesto, Juan Soriano pintó felinos: “Los gatos de Soriano no persiguen topos sino se muestran contemplativos, taciturnos, dóciles y haraganes” (Sánchez Ambriz 30). Estos guiños contextuales e intertextuales se hallan afinadamente proyectados en “El séptimo arcano”.

Tras la secuencia de la exposición, sobreviene un hecho lamentable: la muerte de Lucas-Cortázar:

Nos cayó encima un silencio inescrutable, un silencio que no hubieran podido engendrar todos los ángeles juntos, el silencio último y perfecto que sucede al paso de un dios... Mi primer pensamiento después de este vacío infinito fue para Lucas. Pensé que si es cierto que uno ve venir la muerte, Lucas debe haberla visto como un magnífico gato negro. (Uribe 40)

Una vez más, el narrador recurre a la imagen del gato para complementar la de Cortázar. Finalmente, en un conmovedor homenaje al autor argentino, Juan afirma que “Lucas, en ese momento, se llevaba consigo todas las palabras de este mundo” (41).

Como ya se expuso, la ecfrasis, la intratextualidad y la intertextualidad funcionan como soportes de ambos cuentos; ahora nos resta analizar el desafío fantástico. Precisemos: “Filósofo meditando” integra un doble entorno ficcional que parte del cuadro de Rembrandt y se concreta con su ecfrasis narrativizada donde los personajes relevantes son el filósofo con sus meditaciones y el evanescente gato; la trama de este cuento no deviene fantástica, aunque resulta imprescindible para la comprensión de “El séptimo arcano”, donde lo fantástico irrumpe de manera contundente. Partamos de un rasgo ecfrástico:

aun cuando la citación remita a un objeto plástico con nombre y apellido, el texto actuará como una especie de guía o de criba que orientará la percepción del objeto referido como tal. Es por ello que en el momento de la identificación, el lector tenderá a focalizar ese objeto-referente sólo en los términos que le propone el objeto-texto; dejará incluso de ver partes del objeto plástico que no figuren en su representación ecfrástica. (Pimentel 318)

Esto es, el texto literario puede omitir elementos del cuadro o incorporar otros inexistentes en la pintura. Irene Artigas Albarelli resume esta idea con un ejemplo: “Así, se refiere a unas ventanas (que yo no alcanzo a ver en mis reproducciones) y además, si es que las hay, están cerradas. ¿Cómo describir algo que ni siquiera se está seguro que está? Quien describe dirige la descripción y sólo enfatiza algunas cosas” (*Galería de palabras* 152). Esta capacidad literaria configura su ingente aporte, pues si bien mediante la ecfrasis se refiere, alude y describe una pintura, también puede expandir su poder creativo e imaginativo y proponer un plus, un elemento inexistente que representa una transgresión estética de profundas implicaciones, en este caso de naturaleza fantástica.

Con base en ello, identificamos que, hasta cierto punto, la ecfrasis narrativizada de “Filósofo meditando” coincide con lo presentado en la pintura de Rembrandt; sin embargo, el cuento agrega otro elemento indicado por el filósofo, es decir, el gato, un personaje inexistente en el cuadro de Rembrandt: “Atrae mi atención el silencio del gato echado en el suelo” (Uribe 15) con lo que sobreviene el aporte literario, pues en el cuadro de Rembrandt no hay ningún gato, es una contribución del texto literario. Dicha secuencia trasluce la importancia del lector-espectador, quien realiza la corroboración de lo leído respecto a lo mirado, lo cual se trasluce en la siguiente secuencia metaficcional: “Quisiera, aunque sea una falacia, soñar otra vez en la amplia estancia iluminada por la luz de la ventana y de la chimenea, en las pesadas baldosas y en la puerta cerrada; en que todo eso está ahí, firme, en silencio, *sin que nadie lo compruebe*” (17, las cursivas son nuestras). El narrador filósofo indica la compleja naturaleza ficcional de su mundo al modificar y enriquecer el inamovible escenario pictórico, y esto ha sido posible gracias a la ecfrasis literaria.

Con este antecedente arribamos a lo fantástico, lo cual irrumpe tras la muerte de Lucas que reúne a sus amigos en el cementerio. Al retirarse, Marcos le comenta a Juan que se ha acordado de él tras su última visita al museo del Louvre, particularmente al ver el cuadro de Rembrandt y le describe su apreciación de la pintura: “Es una maravilla —dijo Marcos con entusiasmo—. La escalera que sube de la luz a la oscuridad. La figura concentrada del viejo. El gato echado a sus pies” (Uribe 42). El desconcierto de Juan aflora, pues no hay gato alguno en dicha pintura.

Es así como el cuento expone una clásica estrategia del discurso fantástico: la presencia de un objeto mediador, definido por Remo Ceserani como un “objeto cuya presencia en el texto da testimonio de la veracidad de los hechos fantásticos narrados” (43) y que, en este caso, sería el gato. Sin embargo, el cuento transgrede esta certeza, pues su felino objeto mediador deviene evasivo, sin posibilidad de comprobación. En todo caso, la prueba sería el cuadro de Rembrandt, no obstante, se ha convertido en una realidad volátil porque Juan no puede volver a contemplarlo:

También parece una invención literaria declarar que volví unos días después y la sala estaba abierta, pero habían retirado al *Filósofo meditando*. Agregar que un guardia me dijo al principio que no conocía el cuadro y luego terminó por recordar que lo estaban restaurando, sería otro artificio del género fantástico para dar verosimilitud a mi relato. Igualmente discutible resultaría asegurar que ayer mismo estuve en el museo y no habían devuelto el cuadro a su lugar. (Uribe 44-45)

Los guiños metaficcionales respecto a los mecanismos del discurso fantástico son evidentes y, en esa medida, Juan intenta atar los cabos sueltos:

No puedo probar que no hay un gato en el cuadro de Rembrandt, que el gato lo inventé yo para incluirlo en mi cuento del filósofo (o que saltó desde la casa de don Mateo hasta las frases de mi cuento) y de ahí pasó a los cuadros que pintó Marcos, luego al texto que redactó Lucas para el catálogo y acaso entonces, según la versión de Marcos que no he podido desmentir, de vuelta a la tela de Rembrandt. (Uribe 45)

Desde este enfoque, adquiere sentido el título del cuento, enfatizado por el narrador: “Haga sus cuentas el lector, haga su cuento. Si las mías y el mío son correctos, suman cinco vidas de gato. La sexta es la que ahora le entrego mientras me alejo de esta página para acariciar largamente un lomo de pelo bajo el cual pulsa tibio el arcano, el séptimo” (Uribe 45).

Desde su inicio, “El séptimo arcano” expone el motivo temático del deseo cumplido, pues previamente Juan manifiesta el anhelo de que el gato se concrete en el cuadro y este deseo se complementa con su materialización en el cuento:

El filósofo había escapado a la fijeza del cuadro; era mi filósofo, ya no el de Rembrandt. Estaba, es cierto, en una habitación semejante a la que representaba la tela: con una escalera de caracol, con una sola ventana, con una mesa en la que había varios libros, con mujer atareada en el hogar. Pero en la habitación de mi cuento habría otro personaje, un mensajero. [...] el ángel de mi cuento mediaría entre la inmovilidad del viejo filósofo y el movimiento de sus ideas, entre el reposo de ese

anciano pensativo y la absorbente ocupación de la mujer, entre la consistencia luminosa de los objetos visibles en la habitación y la oscura incertidumbre del piso superior, al final de la escalera. Ese intermediario sería por supuesto un gato, un gato igual a Dionisio. (Uribe 5-26)

Como lo argumenta el narrador, la literatura le permite apropiarse del cuadro rembrandtiano, darle movimiento y voz al filósofo y, con base en ello, enriquecer la inicial experiencia estética de la pintura ampliando la vivencia visual. Así, a partir del motivo temático del deseo cumplido, “El séptimo arcano” plantea una transgresión fantástica al proponer el correlato ficción-realidad o, de acuerdo con la propuesta de Rosalba Campra, la categoría predicativa animado/inanimado en una de sus posibilidades: “a través de los motivos de la representación: imágenes creadas por el hombre, objetos inertes como estatuas o cuadros (y, más recientemente, fotografías, películas) que al animarse interfieren peligrosamente con el mundo que las ha plasmado” (Uribe 45), es decir, esta temática fantástica plantea vínculos interdisciplinarios, aunque postulando la ruptura de sus límites, en tanto la literatura insólitamente interviene y modifica la pintura de Rembrandt; por tanto, se establece a la ficción y a la realidad como dos universos que han perdido sus límites, pues la realidad puede volverse ficción y la ficción realidad, tal como sucede en las tramas de Uribe, dado que Juan incluye un elemento ficticio en su cuento (el gato) que, a su vez, ha desaparecido de ese mundo, pero después reaparece en el cuadro de Rembrandt sobreviniendo así lo fantástico.

Ecfrasis, intratextualidad, intertextualidad y lo fantástico nos conducen a la interpretación de ambos cuentos, pues finalmente:

El lector se enfrenta a una representación —el texto literario— de una representación —una pintura— y lo que devela interpretativamente no es tanto lo que el texto presenta sino la intención que subyace en él, la intención del autor y, en consecuencia, su interpretación [...] El escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual. Se trata de la interpretación del texto literario antes que del visual, pues éste cumple la función de ser pretexto: deja, entonces, de ser visual o plástico para ser lingüístico, para estar hecho de palabras. (Agudelo 79)

En el caso de los cuentos analizados, el motivo trascendente es el doble. En este sentido, corroboramos algunas situaciones que Irene Artigas Albarelli menciona, pues estamos ante dos cuentos donde se evidencia la referencia visual y un tipo de ecfrasis “que se asumen como un juego de reflejos” (*Galería de palabras* 17). “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando” proporcionan una imagen especular entre diversos personajes; es el caso del filósofo del cuadro de Rembrandt

y el del cuento de Uribe, al ser dos seres ensimismados en sus meditaciones, sin posibilidad de evidenciar nada, salvo su naturaleza ficcional.

Entre “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” se exponen otros desdoblamientos a través de las posturas y los escenarios donde se ubican los personajes, resultando un caso paradigmático el filósofo y Juan que, significativamente, también estudia filosofía:

Una tarde, cansado de encorvarme sobre el escritorio para releer mis papeles, los tomé y me eché hacia atrás en el sillón. La luz, que entraba oblicuamente por la ventana, era apenas suficiente en esa postura. Dejé los papeles sobre mis piernas y me quedé absorto. No sé cuanto tiempo estuve sin pensar en nada. Me inquietó de pronto la sensación característica de ser observado y salí de mis vacuas meditaciones. (Uribe 24)

Secuencia similar a la expuesta por el filósofo. Asimismo, surge otra imagen especular a través del gato, relacionada con la postura y el entorno del filósofo y de Juan: “Dionisio estaba echado junto a una ventana, bajo una luz casi palpable que resbalaba por su larga pelambre negra y resplandecía en las azarosas manchas doradas” (Uribe 27); en resumen, tanto el filósofo como Dionisio y Juan comparten descripciones similares centradas en la luz que les ilumina y que apelan a la poética rembrandtiana evidenciando, una vez más, el prodigio de la literatura que dialoga con la pintura, en una suerte de espléndido espejo interdisciplinario. Finalmente, destacamos el hecho de que Juan de “El séptimo arcano” posea las dos grandes pasiones de Álvaro Uribe: la filosofía y la literatura, espejo uno del otro, por gustos vitales.

“Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” ejemplifican interrelaciones artísticas impecables, sostenidas por estrategias literarias diversas: la ecfrasis, la intratextualidad y la intertextualidad que convergen en lo fantástico, conformando una sutil, pero certera imagen de un rompecabezas, pues cada una de esas estrategias configuran una pieza del entramado estético; por eso, omitir una de ellas equivale a una parcial comprensión de los cuentos, a eludir la desafiante pintura-cuento que construyen con sus tramas.

Por supuesto, resulta evidente que en ambos cuentos emergen disquisiciones sobre el arte y sus creadores, sobre la literatura que establece vínculos interdisciplinarios y crea puentes estrechos con las artes visuales, cual imágenes especulares. De este modo, “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” describen el cuadro rembrandtiano y realizan una ecfrasis, pero además, en ese reto que implica la literatura cuyo objetivo es realizar otras acciones, introduce un desafío mimético al plantear una ruptura de límites entre ficción/realidad o

animado/inanimado, centrada en un etéreo felino y agente de la provocación fantástica que ineludiblemente conlleva una inquietante reflexión estética y vital. Todo ello trasluce la habilidad y el talento de Álvaro Uribe, quien pergeñó estos seductores cuentos fantásticos sostenidos por el diálogo interdiscursivo con la pintura.

Obras citadas

- Agudelo, Pedro Antonio. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura*, núm. 60, 2011, pp. 75-92.
<https://www.redalyc.org/pdf/4765/476548731005.pdf>
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. “Retórica, Comunicación, Interdiscursividad”. *Revista de Investigación Lingüística*, vol. 8, 2005, pp. 7-33.
<https://revistas.um.es/ril/article/view/6671/6471>
- Alberdi Soto, Begoña. “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística*, núm. 33, 2016, pp. 17-38. DOI:
<https://doi.org/10.4067/s0716-58112016000100002>
<https://www.redalyc.org/pdf/352/35245697002.pdf>
- Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Bonilla Artigas Editores/ Iberoamericana, 2013.
- Artigas Albarelli, Irene. “Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad”, *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 57-69.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos Editorial, 2008.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, 2008.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, 1999.
- Gabrieloni, Ana Lía. “El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis”. *Interrelaciones entre literatura y artes América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Editorial UNRN, Viedma, 2018, pp. 9-19.
<https://books.openedition.org/eunrn/2337?lang=es>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1982.

- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, 1993.
- Hochberg, Elizabeth L. “Más que “pálidas sombras”: nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 4, enero-junio, 2013, pp. 69- 84.
<https://www.redalyc.org/pdf/4781/478148847005.pdf>
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pp. 307-360.
- Radyk, Lucrecia. “Textos e imágenes en la ficción modernista: la representación en cuestión”. *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Editorial UNRN, Viedma, 2018, pp. 127-156. <https://books.openedition.org/eunrn/2334>
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. “El arca de Juan Soriano”. *Casa del tiempo*, vol. 4, núm. 42, 2011, pp. 27-31.
https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/42_iv_abr_2011/index.php
- Uribe, Álvaro. *La linterna de los muertos (y otros cuentos fantásticos)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

En la periferia sefardí de la modernidad española: “Oh tú que lo sabías” (*Sefarad*, 2001), de Antonio Muñoz Molina

In the Sephardic Periphery of Spanish Modernity: “Oh tú que lo sabías” (*Sefarad*, 2001), by Antonio Muñoz Molina

Daniel Arroyo Rodríguez – *University of Massachusetts, Lowell*

Resumen: Desde 1492, las comunidades sefardíes se han definido sobre la base de su exclusión política, social y cultural de España. Partiendo de esta marginalidad, el capítulo “Oh tú que lo sabías”, incluido en la novela *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, traza una genealogía histórica desde la que articula las experiencias de dos supervivientes sefardíes del Holocausto, Isaac Salama y su hijo, identificado como el señor Salama. El regreso de estos personajes como refugiados al protectorado español de Marruecos durante la Segunda Guerra Mundial no implica un retorno triunfal a Sefarad, sino el inicio de un nuevo destierro que los desplaza una vez más a la periferia de la historia y del hogar soñado. Desde una perspectiva genealógica, la exclusión de estos personajes reinstaura la que tiene lugar en 1492 y que, cinco siglos después, continúa condicionando su identidad, sus experiencias y su exclusión de la modernidad.

Palabras clave: Holocausto, exilio, memoria histórica, Sefarad, duelo

Abstract: Since 1492, Sephardic communities have been excluded from Spanish culture, politics, and society. The chapter “Oh tú que lo sabías”, included in Antonio Muñoz Molina’s novel *Sefarad* (2001), recreates the experiences of two Sephardic Holocaust survivors, Isaac Salama and his son, identified in the book as Mr. Salama. These characters take refuge from Nazi persecution in Tangiers, in the Spanish Protectorate of Morocco. Their journey to a territory temporarily occupied by Spain does not imply a triumphal return to *Sepharad*. On the contrary, Isaac Salama and his son experience this displacement as a new exile that keeps them at the periphery of history and excluded once again from their longed-for home. From a genealogical perspective, this exclusion reenacts the expulsion of 1492, which reasserts, five centuries later, their identity, experiences, and exclusion from modernity.

Keywords: Holocaust, exile, historical memory, Sepharad, mourning

Fecha de recepción: 12 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 9 de agosto de 2022

Exilio, niño mío, la carta del exilio y la partida
brusca, por qué siempre te sale...
Juana Salabert

En un artículo de periódico titulado “La nacionalidad del infortunio”, Antonio Muñoz Molina relata una conversación que mantiene en 1995 en Roma con el escritor rumano de origen sefardí Alexandre Vona y que en gran medida anticipa las bases de la novela *Sefarad* (2001), del autor ubetense. En este encuentro, Vona rememora un destierro que se inicia en la península en 1492 y que se extiende durante siglos para transformarse en un modelo para la reconstrucción de las memorias de los excluidos de la historia reciente de España y de Europa. Entre estos últimos se encuentran exiliados de la Guerra Civil (1936-39), Brigadistas Internacionales y una larga lista de desterrados cuya vida queda por siempre condicionada por el nazismo, el estalinismo y otros dramas sociales y políticos del siglo XX, como la drogadicción o la inmigración. Como consecuencia, y, al igual que los condenados a los que se refiere Joseph K. en *El proceso*, de Frank Kafka — y que cita Muñoz Molina en el epígrafe de *Sefarad*— estos individuos quedan frecuentemente relegados a los márgenes del discurso histórico y de la memoria colectiva: “Sí, dijo el ujier, “Son acusados, todos los que ve aquí son acusados”. ¿De veras?, dice K. “Entonces son compañeros míos” (citado en *Sefarad*, 157). Las historias de estos ‘acusados’—o sus *novelas*, según la metáfora galdosiana que sirve como uno de los principios estéticos de *Sefarad*— quedan archivadas en el “fondo de un cajón en el que siempre hay un olor a rancio, a tiempo clausurado, el tiempo cruel y memorable de las guerras y de las desgracias del siglo” (Nacionalidad).¹

En *Sefarad*, Muñoz Molina revuelve este cajón para reconstruir la historia de aquellos individuos desterrados de la historia contemporánea y de la normalidad de la vida cotidiana. Como parte fundamental de este proceso, y frente a la indiferencia y exclusión de la memoria sefardí en la España contemporánea, el capítulo “Oh tú que lo sabías” traza una genealogía histórica desde la que articula la pérdida familiar que sufren durante el Holocausto dos judíos sefardíes de Budapest, Isaac Salama y su hijo (el señor Salama), y el posterior exilio de ambos en el protectorado español de Marruecos. Las experiencias y memorias de estos personajes ponen de relieve las exclusiones sobre las que se construyen la sociedad y la cultura españolas contemporáneas, que confrontan el final del siglo XX y el nuevo milenio sobre el olvido de unas memorias que corren el riesgo de desaparecer con el paso del tiempo. Como refleja la experiencia del señor Salama y de su padre, el destierro —el que

¹ Como indica el narrador primario de *Sefarad*, “En los viajes se cuentan y se escuchan historias de viajes. Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela, dice Galdós en *Fortunata y Jacinta*” (242).

experimentan en Tánger e, históricamente, el que lleva a sus antepasados a abandonar Sefarad en 1492— no se limita a un evento puntual sino que forma parte de un ciclo de exclusiones políticas, sociales y culturales que se repiten a lo largo de la historia. Se trata, en definitiva, de una experiencia que remite a los personajes a una consciencia permanente de extraterritorialidad y que señala la exclusión, no como accidente colateral de una historia que conduce en última instancia al progreso social, económico y político, sino como eje sobre el que se erige la modernidad española.

En las dos últimas décadas, esta novela ha generado una extensa y valiosa bibliografía crítica que se centra, entre los temas más destacados, en el Holocausto (Antonio Gómez López Quiñones, Susanne Zepp, Marije Hristova), en el desajuste entre la historia europea y española (David Herzberger, Hristova), en la digresión como estrategia narrativa (Alexis Grohmann, Samuel O'Donoghue), en la empatía (Nicola Gilmour) y en las correspondencias estilísticas entre Muñoz Molina y Marcel Proust (O'Donoghue, Jacques Soubeyroux, Daniela Omlor). A pesar del título de la novela, el tema sefardí es de los menos estudiados de esta obra. De hecho, el concepto de Sefarad actúa, más que como tema o argumento, como metáfora de todos los exilios y exclusiones de la modernidad europea, como clarifica el propio Muñoz Molina en una entrevista que concede a Ángel Vivas: “Sefarad es una metáfora. Es el país que se añora, puede ser España, la infancia, incluso la salud” (citado en Valdivia 57). Frente al carácter simbólico de esta referencia histórica y cultural, este estudio propone una reflexión sobre la representación en la novela de la exclusión que sufre específicamente la cultura sefardí en la España de finales del siglo XX como iteración de la que sufre este colectivo tras el Decreto de Expulsión de 1492 y durante los años treinta y cuarenta en Europa.

A pesar de la identidad colectiva que mantienen a lo largo de los siglos, de hablar judeoespañol como lengua de cuna y, en algunos casos, de poseer pasaporte español, la memoria de los judíos sefardíes cae de forma consistente en el cajón de los trastos rotos del discurso cultural en España. Con esta exclusión, se pasa también por alto que la comunidad sefardí constituye el grupo más cercano a la cultura y a la historia de España que resulta afectado por el antisemitismo y el exterminio nazi durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Las memorias de estos individuos constituyen por ello una valiosa perspectiva a la hora de abordar la historia de España dentro de un marco europeo contemporáneo. No obstante, y como actualización de su condición histórica y jurídica como desterrados, la experiencia y la memoria sefardí no alteran la percepción general del Holocausto y del antisemitismo europeo como eventos desvinculados de la realidad española. Así, y al margen de la ley de nacionalidad para sefardíes que aprueba el gobierno

español en 2015 y del Real Decreto de 1924 que sirve de precedente a la primera, la cultura y la sociedad españolas no reconocen a la comunidad sefardí un sentido de pertenencia equiparable al de aquellas personas con nacionalidad de origen. Como explica Alfonso Aragonese, desde la perspectiva oficial los judíos españoles no pueden aspirar a los mismos derechos y beneficios que aquellos individuos “nacidos en España, hijos de españoles y educados en el ambiente y espíritu de España” (Aragonese). Esto les impide refugiarse en este último país durante la Segunda Guerra Mundial o, en los contados casos en los que esto sucede, integrarse en una sociedad en la que, pasados los años, apenas queda constancia de su pertenencia a la misma.² De hecho, la imagen colectiva de la cultura y de la identidad sefardí continúa remitiéndose al periodo previo a la expulsión de 1492, como ponen de relieve las rutas turísticas de Sefarad y su exposición tras las vitrinas de los museos sefardíes de Toledo y Granada, y de la Casa Sefardí de Córdoba.

Partiendo de la experiencia de Isaac Salama y de su hijo, y a modo de resumen, este capítulo propone una reflexión sobre la liminalidad de estos personajes en un contexto que en ningún momento se plantea una reflexión sobre la pertenencia sefardí a la cultura española o sobre el impacto del Holocausto en una comunidad devastada por este episodio de la historia. Entretejiendo historia y ficción, estos personajes logran huir de Hungría con la ayuda del cónsul español Ángel Sanz Briz.³ Tras desempolvar el decreto de 1924, Sanz Briz concede a Isaac Salama y a su hijo pasaportes españoles que les permiten establecerse, “solos y perdidos” (336), en Tánger. El señor Salama y su padre escapan así al destino de la madre y de las dos hijas de la familia quienes, según relata el señor Salama al narrador principal de este capítulo, son capturadas por los nazis y asesinadas en la cámara de gas de un campo de concentración en Polonia. Más allá de estos datos escuetos, poco se sabe de la experiencia de la esposa y de las hijas por las que Isaac Salama guarda un luto riguroso el resto de su vida y de las que “ni siquiera guardaba una sola fotografía, un asidero para la memoria, una prueba material” (321). Antes de morir, y dejándole su duelo como herencia, Isaac Salama pide a su hijo que visite el campo de concentración donde asesinan a las mujeres de su familia. Siendo ya

² Según Jane Gerber, “the number of stateless Jews allowed refuge at any given moment in Spain never exceeded 2,000. The nation actually protected only its nationals, and even them, with some hesitations and delays [...] Scholars have estimated that the number of Jews saved through Spanish diplomatic intercession in Bulgaria, Greece, Hungary, and Romania was 3,235 out of a total Jewish population of almost two million in that region (including 160,000 Sephardim)” (264).

³ Como personaje histórico, Sanz Briz es hoy recordado en el discurso cultural como *El ángel de Budapest* y reconocido por la memoria israelí como *Justo entre las Naciones* por la labor que lleva a cabo como cónsul español en Hungría. Valiéndose de esta posición diplomática, Sanz Briz ofrece refugio, salvoconductos e incluso pasaportes a un amplio número de judíos que sufren la persecución nazi en este país.

adulto, el señor Salama conoce al narrador primario, a quien relata fragmentos de esta historia y que este último reconstruye en este capítulo de la novela.

Más allá de limitarse a rememorar la historia de estos personajes, este relato desarticula un discurso teleológico desde el que, como indica Tabea Alexa Linhard, se invoca una versión romántica de un pasado remoto para dar coherencia a una narrativa genérica de liberación del Holocausto en España (89). Así, y de acuerdo con la interpretación que plantea Linhard, la representación de la relación histórica entre España y los judíos se ajusta a una estructura narrativa que consta, como indica Dominick LaCapra, de “a beginning, a middle, and an end, whereby the end recapitulates the beginning after the trials of the middle and gives you [...] some realization of what it was all about” (156).⁴ Esta perspectiva teleológica plantea limitaciones a la hora de comprender el pasado, ya que glosa e incluso elimina del discurso histórico aquellas experiencias y eventos que no se ajustan “a ese patrón de la historia como historia-de-progreso” (Rogado 2). Frente a esta aproximación, *Sefarad* reflexiona sobre aquellos eventos y experiencias que quedan fuera de la articulación de la historia, enfatizando los prejuicios que la acompañan y la empatía hacia aquellos individuos que quedan arrollados bajo sus engranajes. Desde este enfoque, la novela aborda la experiencia sefardí —y, en particular, la de Isaac Salama y su hijo— en función de un origen excluyente, es decir, de la expulsión de la península que promulgan los Reyes Católicos en 1492, y por el deseo de volver a Sefarad, esto es, a una patria construida como un paraíso perdido y al que es imposible regresar.

Esta perspectiva cuestiona también toda certeza histórica para enfatizar, según indica Pablo Valdivia, el lazo de empatía en la lectura y la verosimilitud calculada de la novela (593). Con este propósito, *Sefarad* formula aquello que, siguiendo a Friedrich Nietzsche, Michel Foucault denomina como una genealogía histórica. A diferencia del discurso histórico, el propósito de esta genealogía no es afianzar, sino disipar las raíces identitarias del sujeto. A modo de ejemplo, la genealogía histórica desarticula el discurso del estado-nación sobre el que, desde una lógica excluyente, se afianzan las identidades europeas modernas. De acuerdo con esta línea teórica, Muñoz Molina reconstruye un relato cuyo propósito no es descubrir “esa patria primera a la que los metafísicos proponen que regresemos” (Foucault, *Genealogía* 67) y que, en el caso del destierro sefardí, se identifica con Sefarad. Por el contrario, el relato del señor Salama y de su padre revela una serie de discontinuidades que quedan excluidas del discurso histórico e incluso de una percepción teleológica del devenir de la historia.

⁴ El propio proceso de escritura de *Sefarad* se desvincula de un modelo teleológico pues, como indica Pablo Valdivia, esta novela “responde a un conjunto de claves que se apartan de un modelo cerrado articulado mediante un plan previo y una escritura sujeta a un principio, desarrollo y final preconcebido” (74).

Al confrontar estas discontinuidades, la genealogía histórica pone en tela de juicio los fines y propósitos sobre los que se asienta todo discurso teleológico —el materialismo histórico, por ejemplo— para revelar, desde el punto de vista de los excluidos, el estado de excepción permanente que se oculta tras toda concepción determinista del ideal de progreso de la modernidad. Así, y frente a un discurso histórico que se orienta hacia su propio final —hacia el final de la historia que declara Francis Fukuyama— la perspectiva genealógica desvela, según indica Walter Benjamin en su novena tesis sobre la filosofía de la historia, “una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina” (310) conforme se despliega la tormenta del progreso. Partiendo de este modelo, y liberada de todo referente metafísico y antropológico, *Sefarad* no propone un retorno mítico al hogar perdido, sino que desestabiliza este discurso desde las disrupciones espaciales, temporales e incluso ontológicas que supone el destierro como función constante de la ecuación de la modernidad.

A la hora de reconstruir esta genealogía, *Sefarad* retoma la tradición de la novela marco que caracteriza a la prosa hebrea y de Oriente Medio del periodo medieval y, por consiguiente, anterior al proyecto de modernidad que marca la expulsión de 1492.⁵ Según explica Ángeles Navarro, este modelo narrativo consiste en la agrupación de una serie de relatos que, a pesar de ser autónomos, mantienen una conexión temática y estructural. En estos relatos emerge con frecuencia la figura de un narrador autoficticio, lo que produce en lectores y críticos literarios “cierta confusión entre realidad y ficción [...] dejando en el aire la identificación del autor con alguno de sus protagonistas” (Navarro 41). Entre los ejemplos más destacados que siguen esta estructura se encuentran *El libro de los entretenimientos*, de Yosef Ben Meir Ibn Zabarra (siglo XII) —considerada como la primera novela hebrea que se escribe en la península—; el *Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres* —conocido también como *Cuentos de Sendebat*—, y *Las mil y una noches*, cuya narradora principal, Sheherezade, da nombre a uno de los capítulos de la novela de Muñoz Molina. Este modelo narrativo pone a su vez de relieve ciertas características que pueden interpretarse como posmodernas. Entre estas últimas se encuentran, por ejemplo, el uso de un ‘yo ficcionalizado’ que se construye sobre la base de elementos presumiblemente biográficos del autor y la disipación de las líneas que delimitan la ficción y el relato histórico. Se trata, en definitiva, de algunos de los elementos más sobresalientes de *Sefarad* que, partiendo del modelo de la novela hebrea medieval, hilvana distintas discontinuidades históricas con el destierro como hilo temático y estructural.

⁵ Como indica Valdivia, la expulsión de los judíos ordenada por los Reyes Católicos en 1492 fue acogida “en el resto de Europa como un signo de modernidad e incluso se conserva una felicitación de la Universidad de la Sorbona” (692).

En relación al uso del ‘yo ficcionalizado’, una de las estrategias que más ha llamado la atención entre la crítica literaria, Grohmann indica que cabe suponer “que es Antonio Muñoz Molina quien narra episodios o épocas enteras de su propia vida” (153). La “errabundia genérica” de *Sefarad* (147) que discute este crítico en su estudio homónimo surge en parte del carácter fuertemente autobiográfico de la novela, reforzando “su naturaleza de *relato real natural*” (149, énfasis en el original). Atenuando esta interpretación autobiográfica de la novela, y teniendo en cuenta capítulos como “Olympia”, “Eres”, “Dime tu nombre” y “Sefarad”, Susana Arroyo Redondo apunta que “en *Sefarad* el proceso de identificación narrador-autor resulta complicado por la fragmentación del propio discurso de la voz que guía el relato. Valdivia, por su lado, niega toda correspondencia entre la voz narrativa y la biografía de Muñoz Molina” (36). Sin embargo, y de acuerdo con Arroyo Redondo, datos vitales como los orígenes provinciales, la vida burocrática abandonada por la escritura, el primer matrimonio fracasado y la actual residencia en Nueva York coinciden puntualmente con la vida del autor (37). El propio Muñoz Molina explica que la confusión entre el yo del autor y el yo narrativo de los libros —una de las cuestiones que le reprocha Erick Hackl en el acalorado debate que ambos mantienen en *Revista de Cultura Lateral* entre junio y septiembre de 2001— es simplemente un artificio de la creación literaria (Muñoz Molina, “Caso Hackl”). Este artificio, que el autor no identifica explícitamente, consiste precisamente en la autoficción, es decir, en “hacer de la propia persona un personaje, insinuando de manera confusa y contradictoria que ese personaje *es y no es* el autor”, de forma que “lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios” (Alberca 32-33).

En cuanto a los aspectos estilísticos y técnicos de *Sefarad*, resulta notable la influencia narrativa de William Faulkner y de Marcel Proust, particularmente, a la hora de estimular, como indica Valdivia, una lectura activa y empática de la obra (78).⁶ En relación a Faulkner, este crítico destaca la influencia de la novela *Palmeras salvajes* (1939), construida sobre la base de dos relatos entrelazados que se desarrollan de forma no lineal. Valdivia subraya también la alternancia de voces y del uso del estilo directo e indirecto al que recurre el autor americano y que encontramos también en *Sefarad* (455). Más aún, este crítico destaca el perspectivismo y el fragmentarismo de las líneas narrativas que convergen tanto en *Palmeras Salvajes* como en *Sefarad*, lo que permite a los autores construir mundos

⁶ En menor medida que Faulkner y Proust, Valdivia destaca también la influencia de *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, en la narración y construcción de la temporalidad en *Sefarad*. Este crítico afirma que “Lo que manifiesta Mann sobre cómo un tema musical sujeto a diversas variaciones y constantes temporales, puede ser percibido y reconocido por nosotros es lo mismo que ocurre con las historias de *Sefarad*, ya que es el fenómeno que posibilita que todas las narraciones de la novela, a pesar de sus diferencias, orbiten en torno a un conjunto de ideas centrales” (77).

posibles “en los que el lector debe contribuir a su articulación lógica” (78). Al igual que Valdivia, Grohmann señala además la influencia de la novela de Faulkner *¡Absalón, Absalón!* (1936), como refleja el énfasis en *Sefarad* de escuchar y de ser escuchado y el intercambio de voces narradoras (Grohmann 154-55).

En lo que respecta a Proust, Soubeyroux, Valdivia y O'Donoghue destacan la influencia en *Sefarad* de la novela *En busca del tiempo perdido*, publicada en siete partes entre 1913 y 1927. Como indica Valdivia, esta influencia puede observarse en la construcción del tiempo narrativo y en la indagación y recreación de la memoria (78), cualidades que se aprecian en capítulos como “Valdemún”, “Berghof”, “Narva” y “Sefarad”. De hecho, Muñoz Molina emplea un procedimiento similar al que usa Proust a la hora de recrear el pasado sobre la base de una reacción en cadena, en la que, partiendo de una imagen o un objeto, y adoptando una voz narrativa que oscila entre la primera y la tercera persona, el relato conduce al lector o lectora entre una multiplicidad de identidades (Valdivia 78). O'Donoghue coincide en esta apreciación cuando afirma que, si la novela de Proust propone un modelo para recuperar y comprender la identidad propia, la de Muñoz Molina hace lo propio para entender al otro (“Errancy” 212). Este último crítico analiza también la relevancia de los tiempos perfectos y progresivos, el recurso a la memoria involuntaria y el uso de distintos recursos retóricos y narrativos a la hora de crear una cronología flexible en *Sefarad* en la que interactúan pasado y presente (“Errancy” 229). Más aún, y de forma similar a la novela de Proust, *Sefarad* elude toda certeza a la hora de construir la identidad individual, enfatizando, por el contrario, su alteridad en función del sufrimiento de los personajes que transitan por sus páginas (“Errancy” 230).

Profundizando en la construcción de la alteridad y la empatía, otra de las cualidades sobresalientes de *Sefarad* radica en su capacidad de implicar éticamente al lector o lectora. De hecho, el narrador invita a este último a tomar una postura en la narrativa, según indica Gómez López Quiñones, como “un sujeto ético capaz de responder a las demandas de un otro-víctima y la identificación con un otro literario” (“Holocausto Ética” 70). Esta implicación ética comienza con la propia lectura del texto como acto necesario a la hora de establecer una cadena de discontinuidades entre los relatos que componen la novela y de estimular, más allá de la empatía, una identificación heteropática con sus personajes.⁷ *Sefarad* hace así partícipe al lector o lectora en la construcción de aquello que Luisa Passerini denomina como una memoria intersubjetiva y que define como “a memory of a memory, a memory that is possible because it evokes another memory. We can

⁷ Siguiendo a Kaja Silverman, LaCapra define el concepto de identificación heteropática como “a form of virtual, not vicarious, experience [...] in which emotional response comes with respect for the other and the realization that the experience of the other is not one's own” (LaCapra 40).

remember only thanks to the fact that somebody has remembered before us, that other people in the past have challenged death and terror on the basis of their memory. Remembering has to be conceived as a highly inter-subjective relationship” (2). Esta memoria tiene la capacidad, como ejemplifica el narrador en “Oh tú que lo sabías”, de generar relatos desde los que rememorar y compartir el recuerdo de lo que fueron los campos de concentración y de exterminio una vez que desaparezcán los últimos supervivientes.

Este modelo de memoria antepone el tiempo narrativo al histórico, lo que permite al narrador presentar distintos acontecimientos como si fueran coetáneos con respecto a la lectora o al lector. De hecho, este capítulo expone la exclusión y el desarraigo como cimientos sobre los que se construye la historia para cuestionar la seguridad del presente de enunciación y de lectura del relato. Desde esta aproximación, “Oh tú que lo sabías” apela al lector a situarse, a través de un proceso de desestabilización empática —siguiendo la terminología que propone Dominick LaCapra (78)— en la posición de aquellos individuos que quedan relegados a la exclusión y a la marginalidad tras ser víctimas de las vicisitudes de la historia. De este modo, el autor enfatiza, como indica en una entrevista que concede a Radio Sefarad en el año 2013, que “la Historia sucede, parece que la historia sucede, pero la historia no sucede, la historia le sucede a alguien” (web). Muñoz Molina rechaza así una aproximación documental y transparente a la historia que ignora las pasiones, emociones y sentimientos que la acompañan, invitando a lectores y lectoras a adoptar una postura empática que les permita imaginarse en la posición de los personajes pero sin identificarse con ellos.⁸ Como indica el señor Salama al narrador y, por extensión a la lectora o lector, en relación a un accidente de tráfico que sufre durante su juventud y que lo deja discapacitado, “Qué puede entender usted, y perdóneme que se lo diga, si tiene sus dos piernas y sus dos brazos” (342).

Más aún, y con objeto de estimular una lectura ética, el autor recurre a técnicas narrativas propias de la oralidad y de la reconstrucción de la memoria. Para ello, y como indica Beatrijs de Wandel, el narrador se adhiere a la misma estructura anisocrónica a la que recurren los personajes en este capítulo, lo que permite al autor abordar la historia desde los marcos estructurales de la memoria y enfatizar el valor de la experiencia vivida sobre el propio discurso (21).⁹ En lo que respecta a la oralidad, el narrador primario relata sus memorias y reflexiones de una

⁸ Según LaCapra, “The role of empathy and empathic unsettlement in the attentive secondary witness [...] involves a kind of virtual experience through which one puts oneself in the other’s position while recognizing the different of that position and hence not taking the other’s place” (78).

⁹ De Wandel define la anisocronía como el desajuste entre la duración de los hechos narrados y la de los hechos reales, como ocurre, por ejemplo, en el caso del sumario, de la elipsis y de la pausa descriptiva o digresiva (21).

conversación que mantiene con el señor Salama en Tánger años atrás y en la que el primero ocupa la posición de receptor (a nivel intradiegético) y de narratario (en un plano extradiegético). La lectora o lector, por su parte, adoptan la misma posición receptiva como narratario que adopta inicialmente el narrador cuando conoce al señor Salama. En este segundo eslabón comunicativo, el narrador asume una función agencial sobre la memoria, tanto de aquella que guarda de su encuentro con el protagonista como de las que este último le transmite. El relato del narrador primario completa así un ciclo en la cadena de transmisión de la memoria, cediendo el testigo al lector o lectora como agente heteropático e intersubjetivo que garantiza, al menos de forma provisional, la transmisión y la pervivencia de la memoria del señor Salama y de su familia. De este modo, los eventos que narran el protagonista y posteriormente el narrador primario no quedan restringidos a una temporalidad pretérita o a una curiosidad de la historia sino que se reactualizan en el tiempo narrativo —e incluso durante la propia lectura de la novela— para abrir una vía a la memoria del Holocausto y del antisemitismo moderno europeo en un momento en el que los últimos testigos directos confrontan su final biológico. En este sentido, y evocando la fusión entre historia y ficción a la que recurre Semprún en sus testimonios novelados sobre su experiencia en Buchenwald, la ficción se plantea en *Sefarad* como una herramienta testimonial que tiene como propósito, según indica Foucault en relación a los relatos de Sheherezade, “to delay the inevitable moment when everyone must fall silent... to exclude death from the circle of existence” (*What is* 117).¹⁰

No obstante, y en lo que respecta a su contenido, la memoria intersubjetiva que reconstruye *Sefarad* se aleja progresivamente del relato que Isaac Salama transmite a su hijo, como si se tratase de una narrativa especular que, al distanciarse en el tiempo, desdibuja la historia original. De hecho, y conforme pasa de padre a hijo, del hijo al narrador y, del narrador a la lectora o lector, los detalles y certidumbres de esta memoria se diluyen gradualmente. Así, por ejemplo, el narrador no recuerda datos importantes, como los nombres del señor Salama, de su madre y de sus hermanas, o el del campo de concentración en el que estas son asesinadas. El propio señor Salama reflexiona sobre la fragilidad de la memoria tras ver en televisión “una entrevista con un hombre que se había quedado ciego a los veintitantos años: ahora tenía cerca de cincuenta, y decía que poco a poco todas las imágenes se le habían ido olvidando, se le habían borrado de la memoria, de manera que ya no sabía recordar cómo era el color azul, o cómo era una cara, y ya ni siquiera soñaba con percepciones visuales” (327). Tanto la memoria intersubjetiva como la

¹⁰ Semprún construye su memoria testimonial en las novelas *El largo viaje* (1963), *El desvanecimiento* (1967), *Aquel domingo* (1980), y *La escritura o la vida* (1994), *Viviré con su nombre y morirá con el mío* (2001).

ficción intervienen así sobre las grietas que genera el paso del tiempo sobre la memoria individual y colectiva, y como respuesta heteropática ante un olvido que, en última instancia, es inevitable. Como advierte el narrador, “Lo más firme se esfuma, lo peor y lo mejor, lo más trivial y lo que era necesario y decisivo [...] hasta algunos de los mayores infiernos sobre la tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar” (311).

El recurso a la memoria intersubjetiva permite asimismo al narrador reconstruir la anisocronía sobre la que Isaac Salama construye la historia de su familia y que le transmite a su hijo a modo de herencia. Así, y siguiendo el modelo de la memoria colectiva, el devenir histórico no se despliega siguiendo una cronología lineal sino que se ajusta a un tiempo generacional que desbarata las coordenadas del individuo en relación al espacio y a la temporalidad en los que habita. Como indica Isaac Salama a su hijo, “nuestra familia había guardado durante generaciones la llave de la casa que había sido nuestra en Toledo y todos los viajes que habían hecho desde que salieron de España, como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años” (337). A causa del destierro físico y cultural que experimentan estos personajes, su historia se proyecta sobre un pasado que, siguiendo los avatares de una historia, según indica Foucault, “sin jalones ni coordenadas originarias” (*Genealogía* 50-1), determina su expulsión de la corriente del progreso, como ponen de relieve el Decreto de Expulsión de 1492 o las Leyes de Núremberg de 1935.¹¹ Como consecuencia, y de forma similar a la imagen del *Angelus Novus* de Klee, estos personajes se desplazan hacia un futuro incierto mientras mantienen sus miradas ancladas en las ruinas de una historia de exclusiones, destierros, pogromos y exterminio sobre las que se construye la modernidad.¹²

Para garantizar la permanencia de la memoria más allá de la temporalidad histórica y de su propia muerte, Isaac Salama impone sobre su hijo la obligación de

¹¹ Las leyes de Núremberg de 1935 dan cobertura legal a la persecución del pueblo judío en Alemania. Entre otras disposiciones, estas leyes impiden los matrimonios entre la comunidad judía y aria. Asimismo, se priva a todo individuo judío de la ciudadanía alemana, pasando a ser considerados como enemigos del pueblo.

¹² Según la novena tesis sobre la filosofía de la historia de Benjamin, “Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad” (310, cursivas en el original).

recitar por él el *Kaddish* durante once meses —según prescribe la tradición hebrea— y de visitar el campo de exterminio en el que son asesinadas su madre y hermanas.¹³ No obstante, la visita a este lugar de memoria resulta infructuosa, revelando la inevitabilidad del olvido y, en el caso del señor Salama, la imposibilidad de llevar a cabo el trabajo duelo que le impone su padre. De forma paralela a como ocurre con la memoria intersubjetiva, y como si de un *memento mori* se tratase, con el paso de los años la memoria material del campo se deshace entre la maleza, hasta el punto de volverse prácticamente inapreciable. De hecho, cuando visita el campo de exterminio el señor Salama solo encuentra “un claro en el bosque. El cobertizo de una estación y un letrero oxidado” (320). El protagonista solo puede reconocer el campo vagamente gracias a las indicaciones de un superviviente que ejerce de guía para mostrar a los visitantes los raíles del tren que un día llevaron a la madre y hermanas del señor Salama hasta ese lugar, los ladrillos quemados de los crematorios o cucharas herrumbrosas que se quiebran bajo las pisadas y que en algún momento fueron “uno de los tesoros más valiosos para la vida de un hombre” (315). La memoria se disuelve así junto con los residuos materiales del campo, sin que quede ninguna evidencia perdurable más allá del testimonio, del acto de duelo y del propio texto literario.

A la hora de completar las lagunas que genera el paso del tiempo en la memoria, y desde una postura ética y estética similar a la que adopta previamente Semprún, el narrador, recurre explícitamente a la ficción.¹⁴ Así, por ejemplo, y como explora en mayor profundidad O'Donoghue, ambos escritores recurren a la imaginación empática y a la reflexión textual para desgranar hechos históricos abstractos desde la perspectiva de aquellos individuos cuya experiencia vital queda condicionada por los mismos (*Truth* 330-31) y para revestir de veracidad a la realidad. En este proceso de ficcionalización —y elaborando sobre observaciones ya comentadas por Vigdis Ahnfelt (175)— el narrador reconstruye una imagen vívida y sensorial del campo de concentración sobre el claro en el bosque que percibe el señor Salama al llegar a este lugar. El narrador transforma así una experiencia inimaginable —según la fórmula que propone Semprún en *La escritura o la vida* (280)— en un relato verosímil: “Decenas de miles de seres humanos

¹³ El *Kaddish* es un himno de alabanza a Dios que se recita durante los rituales de duelo y que en el caso de la muerte de un progenitor se extiende durante once meses judíos.

¹⁴ O'Donoghue y Omlor han estudiado la existencia de correspondencias significativas entre *Sefarad* y la narrativa de Semprún. El primero, por ejemplo, explora el viaje en tren en estas narrativas como metáfora del proceso terapéutico de narrar experiencias traumáticas (*Negotiating* 60). Omlor, por su lado, analiza cómo el viaje en tren conecta en ambos autores el deseo y la muerte, como refleja la escena final de “Oh tú que lo sabías”. En el mismo artículo, Omlor analiza cómo Semprún y Muñoz Molina conectan con un marco europeo de memoria cultural y literaria del Holocausto a través de la ficcionalización de Kafka y de Milena Jesenska, lo que les permite insertar en sus textos las marcas de una pérdida traumática (388).

hacinados allí durante cuatro o cinco años, bajando en ese andén de los vagones de ganado y alineándose en las plataformas de cemento, ladridos de órdenes en alemán o en polaco y gritos de dolor y eternidades de desesperación... de todo aquello no quedaba nada” (314). La ficción actúa en este sentido como un añadido regenerador que se sobrepone sobre un testimonio original impreciso y deteriorado pero que, como ocurre con la restauración artística, muestra los límites entre el discurso original y su reconstrucción. De este modo, el narrador reconstruye el campo de concentración sobre la “anchura del claro” (*Oh tú* 312) que ocupa el espacio del campo de concentración, restaurando, al menos en el terreno de la ficción, un lugar de memoria que permita llevar a cabo un duelo por la madre y hermanas del señor Salama.

Más allá de toda evidencia material e incluso de la propia memoria, el único rasgo identitario que permanece en el individuo es, según indica el narrador en el capítulo homónimo de *Sefarad*, “el desarraigo, la sensación de no estar del todo en ninguna parte, de no compartir las certidumbres que en otros parecen tan naturales” (609). Como consecuencia, padre e hijo se refugian en prácticas religiosas que se mantienen inmutables con el paso de los siglos, retomando una identidad que, como europeos originalmente laicos, rechazan durante su juventud. De hecho, y afectado por la tragedia y por un sentimiento indeleble de culpa por no haber podido salvar a su esposa e hijas, Isaac Salama abandona todo aquello “que no fuera el trabajo, el trabajo y el luto, la religión, la lectura de los libros sagrados que no había mirado jamás en su juventud, las visitas a las sinagogas, que yo no había pisado hasta que vinimos aquí” (328). Como si de un destierro interior se tratase, Isaac Salama se sustrae así del lugar físico (Tánger) y de la temporalidad en las que aparentemente habita para refugiarse en el espacio melancólico de la memoria, es decir, en un vacío existencial marcado por la asincronía y la culpabilidad.

En este espacio melancólico, Isaac Salama se remite a una memoria genealógica desde la que, desbordando el tiempo y el espacio, proyecta su regreso a Sefarad, es decir, a “nuestra patria verdadera, aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos” (337). En el marco de esta memoria genealógica, la expulsión de Sefarad emerge como el origen de un destierro en el que este personaje continúa viviendo cinco siglos después al margen de toda formalidad legal y del propio devenir histórico. Por su lado, 1935 (cuando se aprueban las Leyes de Núremberg) y 1942 (un momento en el que el nazismo arrasa Europa), insertan nuevas discontinuidades históricas que vuelven a marcar la condición de los personajes como desterrados. Como segundo eslabón de esta discontinuidad histórica, el Holocausto refleja el reverso de una modernidad que acaba transformándose en su propio punto de inflexión, como enfatizan, entre una amplia bibliografía, los estudios de Theodor Adorno (“Cultural Criticism and Society”),

Zygmunt Bauman (*Modernity and the Holocaust*) y LaCapra (*Writing History, Writing Trauma*). Desencantado con todo lo que representa la civilización europea —a la que “había amado sobre todas las cosas” (336)— y motivado por la fobia antimoderna que desarrolla tras la muerte de su esposa e hijas, Isaac Salama se transforma en un “judío celoso de la Ley” (337) que recuerda a su hijo a “los judíos pobres y ortodoxos de Budapest, los judíos del este que nuestros parientes sefardíes miraban por encima del hombro [...] gente atrasada, incapaz de incorporarse a la vida moderna, enferma de preceptos religiosos” (332-33).

Lejos de constituir un refugio definitivo, la estabilidad y la pertenencia que los personajes encuentran en Tánger se hallan sujetas a una serie de vicisitudes históricas y políticas que afectan a este territorio y a su condición como sujetos liminales. Inicialmente, Isaac Salama interpreta su refugio en un territorio técnicamente español, aunque fuera de la península, como un regreso a Sefarad, es decir, a una patria que se mantiene inalterable ante los desastres de la modernidad y al margen de la Europa del progreso y de la ilustración. De hecho, padre e hijo llegan a Tánger “con nuestro pasaporte español, con nuestra nueva identidad española que nos había salvado la vida, que nos había permitido escaparnos de Europa” (336). No obstante, esta identidad, junto con el nuevo exilio que experimentan los personajes, no supone un regreso mítico y teleológico a Sefarad, como anticipa erradamente Isaac Salama. Por el contrario, esta identidad —junto con el espejismo de haber llegado a un hogar que pueden ver y casi tocar desde las playas de Tánger— se disuelve gradualmente como manifestación sutil y ralentizada de un destierro histórico que vuelve a subrayar la condición de los personajes como excluidos. Así, el protagonista discierne desde Tánger las luces de la costa andaluza, lo que subraya paradójicamente, no la cercanía, sino la distancia de la tierra prometida: “España está a un paso, a una hora y media en barco. Son esas luces que se ven desde la terraza del hotel [...] España es un sitio casi inexistente, de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad” (339-40).

Más aún, poco después de llegar a Tánger, este espacio deja de formar parte del protectorado español. A partir de este momento, los personajes pasan a habitar en la línea de incertidumbre que rige las relaciones entre España y Marruecos, es decir, entre dos espacios políticos que, como indica Isaac Salama, no quieren saber nada de “las cosas españolas de Tánger ni de los españoles que todavía quedamos aquí” (341). Llegado a este punto, Isaac Salama admite que Sefarad no es España, sino un espacio de exclusión permanente. Como afirma este personaje una vez que España abandona el protectorado en 1945, “Sólo espero que nos echen con mejores modales que los húngaros, o que los españoles en 1492” (340). Desde la perspectiva del hijo, no pasa desapercibida la referencia de Isaac Salama a los españoles “en

tercera persona” (341), como si su padre “no se considerase ya uno de ellos” (341). Alienado de una patria en la que inicialmente cree encontrar refugio —y de forma similar a como reniega anteriormente de su condición como europeo— Isaac Salama acaba también rechazando su identidad española, “aunque tuviera la nacionalidad y durante una parte de su vida hubiera sentido tanto orgullo de pertenecer a un linaje sefardí” (341).

En un intento por superar la parálisis existencial que le impone este nuevo destierro y de marcar distancias con respecto a su padre, el señor Salama trata infructuosamente de iniciar una nueva historia, memoria e identidad que lo desvincule de su pasado. Para ello, el protagonista se integra en el mundo universitario de Madrid de mediados de los años cincuenta, es decir, en una realidad aparentemente libre de “la fuerza de gravedad del pasado [...] de su familia, de su ciudad y su linaje” (326). De hecho, el protagonista abandona Tánger con el propósito de vivir libre “de la presencia y la rememoración obsesiva de los muertos” (326) que le impone su padre. Como reconoce años después ante el narrador, “En Madrid, los años de la universidad, yo me olvidé de mi infancia y de las caras de mi madre y de mis hermanas” (328). No obstante, el señor Salama sufre un accidente de tráfico que desbarata sus planes y que le revela la imposibilidad, como indica Herzberger, “of establishing an identity unfettered by time, space, and tradition” (*Representing* 91). Este accidente obliga al personaje a abandonar la península como proyección mítica de un hogar que, como indica Linhard, “is not only meandering and often misleading, it is never to be realized” (64). Como consecuencia, y cuando prácticamente ha conseguido empezar de cero, el señor Salama debe resignarse a cumplir con los deseos de su padre, a ocuparse del negocio familiar y a retomar la identidad y la memoria que rechaza durante su juventud. El señor Salama pasa así, de ser “el único de todo su linaje que cumplió el sueño heredado del progreso” (340) a ser “expulsado otra vez y ya definitivamente, por culpa de un infortunio que él, con los años, ya no consideraba obra injusta del azar, sino consecuencia y castigo de su propia soberbia” (340).

La discapacidad del señor Salama emerge también como un nuevo destierro interior que se suma al que sufre durante su infancia cuando otros niños lo insultan por la calle y que lo lleva a renegar de su identidad judía. El antisemitismo que experimenta el señor Salama no rechaza el judaísmo como una herencia histórica, étnica, cultural o religiosa. Por el contrario, y partiendo de una interpretación biológica del concepto de raza, el antisemitismo contemporáneo construye el judaísmo como una identidad negativa que se adscribe arbitrariamente sobre los personajes, subrayando, a modo de advertencia, que “Even those who facilitate and adapt to the modern world may be spewed out by it” (Roth; Rubenstein 3). Bajo esta adscripción se oculta, según explica Herzberger, un acto de terror que “anula

el derecho del individuo de elegir cómo (y si) desea afiliarse con su comunidad” (Disciplina 53) y que forma parte de un proceso metódico de alienación forzada.¹⁵ En este sentido, el señor Salama rechaza el judaísmo, no como una afiliación cultural o como una forma de *ser-en-la-historia* y en el mundo, sino como una identidad impuesta que lo condena a la marginalidad, al exilio y, en el caso de su madre y hermanas, a la cámara de gas: “Cuando tenía nueve o diez años, en Budapest, lo que yo quería no era que los judíos nos salváramos de los Nazis. Se lo digo y me da vergüenza: lo que yo quería era no ser judío” (342-43).

La adscripción de la identidad que sufre el señor Salama —y como sucede también con otros personajes históricos que aparecen en la novela, como Victor Klemperer, Jean Améry y Primo Levi— pone de relieve, no el carácter excepcional de su exclusión, sino la universalidad del desarraigo que experimenta el primero. La exclusión se presenta así como una amenaza permanente que condiciona la existencia de todo individuo —incluyendo potencialmente al propio lector o lectora real— y que transforma su identidad, seguridad y sentimiento de pertenencia en un espejismo. El narrador elimina de este modo todo asidero moral para exponer una realidad en la que el destierro deja de ser la excepción para transformarse en una constante de la historia. Más aún, el narrador suprime la falsa línea de seguridad que distancia al lector de los personajes, llevándole a reflexionar sobre “the easy certainty of their own identity as being outside the traumatic stories told, as being different from those to whom these terrible events happen. It is a way of denying that separateness of forcing the reader to a sense of identification and solidarity through the use of their imagination” (Gilmour 853).

De forma similar a la adscripción antisemítica del judaísmo como identidad, la discapacidad del personaje lo somete a un nuevo destierro que lo obliga, una vez más, a existir al margen de toda normalidad. Como indica el señor Salama, “Eso sí que es una frontera, como tener una enfermedad muy grave o muy vergonzosa o llevar una estrella amarilla cosida a la solapa... Ser judío me daba entonces la misma vergüenza y la misma rabia que me dio después quedarme paralítico, tullido, cojo, nada de minusválido o discapacitado” (342).¹⁶ Al identificar la vergüenza que siente por ser judío durante su infancia con la que le produce su discapacidad, el

¹⁵ Herzberger identifica dos actos de terror que frecuentemente corren parejos en los relatos de *Sefarad*: “primero, el acto de alienación forzada, con una multitud de consecuencias que llevan al sufrimiento, al exilio, y a la muerte; segundo, el acto de imponer la identidad en los que no la desean, lo cual anula el derecho del individuo de elegir cómo y si desea afiliarse con su comunidad” (*Disciplina* 53).

¹⁶ En el capítulo “Sefarad”, Jean Améry incide también sobre el judaísmo como una identidad impuesta por el antisemitismo y que transforma socialmente a los personajes más allá de sus prácticas religiosas y culturales: “Yo no soy judío por la fe de mis antepasados que mis padres nunca practicaron [...] A mí me hizo judío el antisemitismo” (700).

señor Salama responde a una lógica genealógica que se limita a yuxtaponer discontinuidades —es decir, acontecimientos históricos y personales que desbaratan la vida del individuo— y que no atiende a relaciones de causalidad. El antisemitismo y el accidente de tráfico actúan así de forma conjunta para sumergir al protagonista —y de forma similar a como le ocurre anteriormente a su padre— en una memoria ucrónica y obsesiva que condiciona su exclusión irremisible de la modernidad:

Si no hubiera conducido tan temerariamente aquel coche, piensa día tras día, con el mismo luto obsesivo con que su padre pensaba en la mujer y en las hijas a las que no había podido salvar, si no hubiera tenido tanta prisa para volver cuanto antes a la península, por subir hacia Madrid no en los lentos trenes nocturnos que cruzaban el país entero desde el sur hacia el norte... sino en el coche que su padre le había regalado como premio al terminar con tanta brillantez las dos carreras que había estudiado simultáneamente. (340)

A raíz de este accidente, el protagonista no solamente es expulsado de España, es decir, de un espacio aparentemente libre de la carga del duelo y de la memoria, sino también de toda relación social que le permita construir un nuevo futuro. Esta exclusión queda patente durante un viaje en tren de Tánger a Casablanca en el que el protagonista conoce a una mujer “joven, muy guapa, muy conversadora, cultivada, seguramente española” (351) y por la que siente “un deseo sexual muy fuerte” (352). Durante un instante de su vida —es decir, durante el tiempo que tarda el tren en llegar a su destino—, el protagonista vislumbra “una promesa física de felicidad” (352) similar a la que experimenta durante su juventud cuando observa las luces de España desde el norte de África. No obstante, esta felicidad real y tangible cede ante la consciencia de su discapacidad, lo que lo lleva a esconder “sus piernas tullidas bajo la gabardina” (351) y sus muletas tras una bolsa de viaje. Más aún, el señor Salama no se baja del tren al final de su trayecto, sino que continúa hasta Rabat ya que, si se bajara en su destino, “tendría que recobrar las muletas” (352). Avergonzado y “con rabia secreta” (353) por el destierro que en esta ocasión le impone su propio cuerpo, el protagonista le da una dirección y un teléfono falsos a la mujer cuando ésta le apunta sus datos con la intención de volver a verle.

El recuerdo de esta mujer lleva posteriormente al señor Salama a evocar el poema “À une passante” [A una transeúnte] incluido en *Les fleurs du mal* [Las flores del mal] de Baudelaire y que justifica, en su traducción al español, el título de este capítulo de *Sefarad*. Esta mujer aparece ante el señor Salama como “Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître” [Belleza fugitiva/ cuya mirada me ha hecho renacer de repente] (Baudelaire) para, acto seguido, darse cuenta de que “J’ignore où tu fuis/ tu ne sais où je vais” [No sé a dónde huyes/ no

sabes a dónde voy] (Baudelaire). La única posibilidad de amar y ser amado que experimenta el protagonista se desvanece así en un instante, actuando como recordatorio y advertencia de la futilidad de toda aspiración a ser feliz: “Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” [¡Oh tú, a quien hubiera amado, o tú que lo sabías!] (Baudelaire). El destierro determina así la condición existencial del señor Salama en relación a un tiempo y a un espacio a los que nunca acaba de pertenecer y en relación también *con-el-otro*, condenándolo a vivir, al igual que su padre, en el recuerdo obsesivo de los muertos. Por este motivo, y como si de una oración fúnebre se tratase, cuando rememora este encuentro desde Tánger, el señor Salama recita el poema de Baudelaire con “la misma grave pesadumbre con que habría dicho los versículos del *kaddish* en memoria de su padre, mientras llegaba por la ventana abierta el sonido de la sirena de un barco y la salmodia de un muecín, *oh tú que lo sabías*” (354).¹⁷ El protagonista equipara así la evanescencia de esta oportunidad de ser feliz con otras aspiraciones truncadas y que, como la pérdida de la seguridad doméstica en Budapest o su huida frustrada al mundo universitario de Madrid, le impiden integrarse en la normalidad que lo rodea.

Como conclusión, en “Oh tú que lo sabías”, Muñoz Molina recupera la experiencia y la memoria sefardí del Holocausto y el exilio del señor Salama y de su padre, quienes encuentran refugio en Tánger, es decir, en un espacio marcado por su excepcionalidad como territorio ocupado y que ellos identifican inicialmente con el mítico *Sefarad*. Su supervivencia en este espacio no implica la integración de estos individuos en una cultura que, una vez más, y siguiendo los dictados de la modernidad, los condena al destierro. Tanto las experiencias como las memorias de los personajes quedan desplazadas a los márgenes de un discurso político y cultural que relega la historia y la memoria sefardí a la condición de elementos foráneos a la identidad, a la historia y a la cultura españolas. Más aún, y a pesar del orgullo inicial que sienten al volver a Sefarad con un pasaporte español, el señor Salama y su padre solo logran alcanzar la periferia —real y metafórica— de lo que ellos consideran su patria. La ilusión de los personajes al regresar a esta tierra prometida se desvanece también ante la implacable lógica de un destierro cultural, físico y existencial que acaba por convertirse, paradójicamente, en el único elemento estable de la historia, es decir, en el único hogar al que pueden aspirar. De forma similar, su memoria del Holocausto queda desplazada a los márgenes del discurso cultural y de la memoria colectiva como tragedia que, lejos de suponer una excepción, reafirma la exclusión e incluso la aniquilación física de los condenados de la historia y de la modernidad. Como consecuencia, el supuesto regreso a Sefarad del señor Salama y de su padre se plantea como un nuevo destierro que se suma al

¹⁷ Omlor discute con detalle la relación entre el deseo y la muerte en esta parte final del relato en “Death and Desire: Memories of Milena Jesenská in Jorge Semprún y Antonio Muñoz Molina”.

que sufren sus ancestros en 1492 y que, cinco siglos después, continúa condicionando su identidad como sefardíes, sus experiencias e incluso su lugar en la historia. Se trata, en definitiva, de una historia que, lejos de progresar, acumula nuevas ruinas a los pies de la modernidad, subrayando, como indica Benjamin en su octava tesis sobre la filosofía de la historia, que el estado de emergencia continuo en el que habitan los personajes “es sin duda la regla” (309).

Obras citadas

- Adorno, Theodor. “Cultural Criticism and Society”. *Prisms*. Trad. Samuel Weber y Shierry Weber, MIT Press Edition, 9ª ed. 1997, pp. 17-34.
- Ahnfelt, Vigdis. *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Stockholm University, Tesis Doctoral, 2008. <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:200046/FULLTEXT01.pdf>.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Anónimo. *Mil y una noches*. 4ª ed. Grupo Editorial Tomo, 2012.
- Aragoneses, Alfonso. “España y la memoria del Holocausto”. *Eldiario.es*, 27 enero 2015, Web. https://www.eldiario.es/contrapoder/holocausto-espana_132_4406233.html.
- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, Universidad de Alcalá, Tesis Doctoral, 2011.
- Baudelaire, Charles. “A une passante”. *Fleurs du mal*, <https://fleursdumal.org/poem/224>.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press, 2006.
- Ben Meir Ibn Zabarra, Yosef. *Libro de los entretenimientos. Biblioteca de la literatura y del pensamiento hispánicos*. Editora Nacional, 1983.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de Historia”. *Obras*, Libro I, vol. 2, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, 2008, pp. 303-18.
- De Wandel, Beatrijs. *La representación del pasado en Sefarad de Antonio Muñoz Molina*. Universiteit Gent, Tesis de Máster, 2009. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/669/RUG0-1001414669_2010_0001_AC.pdf.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* Demco Media, 1990.
- Faulkner, William. *The Wild Palms*. Vintage International, 1995.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-textos, 1997.
- Foucault, Michel. “What is an author?”. *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, 1977, pp. 113-38.

- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Free Press, 1992.
- Gerber, Jane. *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*. Free Press, 1994.
- Gilmour, Nicola. "The Afterlife of Traumatic Memories. The Workings and Uses of Empathy in Antonio Muñoz Molina's *Sefarad*". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, núm. 6, 2011, pp. 839-862.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. "El Holocausto según Antonio Muñoz Molina: Ética y escritura en *Sefarad*". *Ojancano*, vol. 26, 2004, pp. 59-75.
- Gómez López-Quiñones, Antonio, y Susanne Zepp, editores. *The Holocaust in Spanish Memory: Historical Perceptions and Cultural Discourse*. Leipziger Universitätsverlag, 2010.
- Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Rodopi, 2011.
- Herzberger, David. "Representing the Holocaust: Story and Experience in Antonio Muñoz Molina's *Sefarad*". *Romance Quarterly*, vol. 51, núm. 2, 2004, pp. 85-96.
- Herzberger, David. "La disciplina de escritor: el columnismo literario de Antonio Muñoz Molina". *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Editado por Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, Madrid, Verbum, 2006, pp. 45-58.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Linhard, Tabea Alexa. *Jewish Spain: A Mediterranean Memory*, Stanford University Press, 2014.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Trad. Isabel García Adánez, Edhasa, 2009.
- Muñoz Molina, Antonio. "La nacionalidad del infortunio". *El País*, 28 noviembre 1995, Web. https://elpais.com/diario/1995/11/29/cultura/817599616_850215.html.
- Muñoz Molina, Antonio. "El caso Hackl". *Revista de Cultura Lateral*, núm. 79/80, julio-agosto 2001. http://circulolateral.com/revista/articulos/079_080ammolina.htm.
- Muñoz Molina, Antonio. "Con Antonio Muñoz Molina, Premio Jerusalén (reposición de 2013)". Entrevista, Radio Sefarad, 2013. <https://www.radiosefarad.com/con-antonio-munoz-molina-premio-jerusalen-reposicion-de-2013/>.
- Muñoz Molina, Antonio. *Sefarad*. Editado por Pablo Valdivia, Cátedra, 2013.
- Navarro Peiro, Ángeles (ed.). *Cuentos de Sendebár*. AUSA, 1987.
- Navarro Peiro, Ángeles. *Narrativa hispanohebraica: Siglos XII-XV (Estudios de Cultura Hebrea)*. Ediciones El Almendro, 1988.

- O'Donoghue, Samuel. "Errancy and alterity: Antonio Muñoz Molina's search for lost time". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 19, núm. 3, 2013, pp. 211-32.
- O'Donoghue, Samuel. "Negotiating Space in Literary Representations of Holocaust Trauma: Jorge Semprún's *Le grand voyage* and Antonio Muñoz Molina's *Sefarad*". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, núm. 1, 2016, pp. 45-62.
- O'Donoghue, Samuel. "The 'Truth' of the Past: Fiction as an Alternative to History in Contemporary Spanish Narratives of the Civil War and the Holocaust". *Hispanic Research Journal*, vol. 17, núm. 4, 2016, pp. 322-38.
- Omlor, Daniela. "Death and Desire: Memories of Milena Jesenská in Jorge Semprún and Antonio Muñoz Molina", *Modern Language Review*, vol. 116, núm. 3, 2021, pp. 387-407.
- Passerini, Luisa, ed. "Introduction". *Memory and Totalitarianism*, Routledge, 2005.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Carlos Manzano, Lumen, 2000.
- Rogado, Jesús. "Historia, teleología y religión". *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, núm. 8, 2008, pp. 1-16.
<https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales/article/view/4921>.
- Roth, John, y Richard L. Rubenstein. *Approaches to Auschwitz: The Holocaust and Its Legacy*. 2ª ed. Westminster John Knox Press, 2003.
- Salabert, Juana. *Velódromo de invierno*. Seix Barral, 2001.
- Semprún, Jorge. *El desvanecimiento*. Trad. Javier Albiñana, Planeta, 1979.
- Semprún, Jorge. *Aquel domingo*. Trad. Javier Albiñana, Seix Barral, 1986.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Trad. Thomas Kauf, Tusquets, 1997.
- Semprún, Jorge. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Trad. Carlos Pujol, Círculo de lectores, 2001.
- Semprún, Jorge. *El largo viaje*. Trad. Jacqueline Conte y Rafael Conte, Austral, 2014.
- Soubeyroux, Jacques. "Le corps et 'l'être-dans-le-monde' : Sefarad d'Antonio Muñoz Molina, Jorge Manrique et Marcel Proust". *Cahiers du GRIAS*, núm. 10, 2003, pp. 237-46.

Reimaginar la nación: indigeneidad colonial en *El laberinto de la soledad* y *Estética de la penuria*

Reimagining the Nation: Colonial Indigeneity in *El laberinto de la soledad* and *Estética de la penuria*

Alan Mendoza – Yale University

Resumen: Este artículo presenta una comparación entre dos ensayos literarios: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, y *Estética de la penuria* (2018), de Luis Felipe Gómez Lomelí. La comparación desarrolla la idea de que el texto de Gómez Lomelí descentraliza representaciones problemáticas de la indigeneidad que aparecen en la construcción de la identidad mexicana de Paz, particularmente cuando Paz reimagina las épocas prehispánica y colonial desde el siglo XX. El argumento se ancla en un análisis textual. Este investiga las formas en que ambos textos asocian geografía e historia con identidades indígenas, ya sean de comunidades sedentarias o nómadas.

Palabras clave: indigeneidad, decolonialidad, ensayo, Estado-nación, identidad

Abstract: This article presents a comparison between two literary essays, *El laberinto de la soledad* (1950) by Octavio Paz and *Estética de la penuria* (2018) by Luis Felipe Gómez Lomelí. The comparison develops the idea that Gómez Lomelí's text decentralizes problematic representations of colonial Indigeneity that appear in Paz's construction of Mexican identity, particularly when Paz reimagines the Pre-Hispanic and Colonial times in the twentieth century. The argument is anchored in a textual analysis that investigates the forms in which both texts associate geography and history with Indigenous identities of either sedentary or nomadic communities.

Keywords: indigeneity, decoloniality, nation-state, essay, identity

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2022

En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz presenta varias concepciones problemáticas de la indigeneidad, las cuales reflejan la ideología indigenista que circulaba en el México posrevolucionario y que definía a la gente indígena en términos racistas, como inferiores a la sociedad dominante de la época, a pesar de promover, al mismo tiempo, una visión en apariencia reivindicadora, pero en realidad simplista y mitológica, de las culturas indígenas prehispánicas (Taylor 12). Algunos investigadores han criticado el texto de Paz por reproducir esa visión discriminatoria y jerárquica, señalando otras concepciones de la indigeneidad más complejas y matizadas. Robinson, por ejemplo, apunta que ya en la época del *Laberinto*, y desde antes, existían mejores representaciones textuales de la indigeneidad, las cuales, en contraste con el indigenismo paternalista dominante, subrayan el poder, autonomía y agencia indígena. Una de estas representaciones fue, irónicamente, imaginada por el abuelo del Nobel de Literatura mexicano mucho antes de que su *Laberinto* saliera a la luz (770). De manera similar, en este artículo presento una lectura crítica de Paz. Usando un método comparativo, estudio la construcción de la indigeneidad colonial en *El laberinto de la soledad* y en el ensayo literario *Estética de la penuria* de Luis Felipe Gómez Lomelí, texto reciente que subvierte la lógica indigenista, centralista y jerárquica del ensayo de Paz, promoviendo así una construcción más incluyente de la identidad nacional.

Escrito en 2018, *Estética de la penuria* estudia factores ambientales, ideológicos y contingentes que influyeron en la desaparición de los guaycuras en el siglo XVIII en México. Los guaycuras fueron una comunidad indígena nómada que habitó lo que hoy es la península de Baja California. El ensayo está anclado en el análisis textual de *Noticias de la península americana de California*, un reporte etnográfico escrito por el misionario colonial alemán Johann Jakob Baegert.¹ La lectura de Gómez Lomelí se enfoca en las descripciones que Baegert hace del ambiente árido de Baja California y resalta cómo éstas revelan la escasez de recursos exacerbada por las misiones coloniales. A través de su interpretación del reporte, Lomelí expone que la transformación del ambiente fue una causa crucial, aunque muchas veces ignorada, de la extinción de los guaycuras.

La comparación de *Estética* con *Laberinto* ilumina las formas en que ambos textos localizan y construyen la idea de indigeneidad en el México colonial, periodo entre el siglo XVI y parte del XIX durante el cual España gobernaba a México — en ese entonces llamado Nueva España— mediante instituciones monárquicas conocidas como virreinos. Busco discernir lo que cada texto menciona, prioriza o niega acerca de la indigeneidad colonial, pero es importante notar que el concepto ‘indigeneidad colonial’ no pretende asignar ninguna característica intrínseca o

¹ Gómez Lomelí cita el texto de Baegert en español, utiliza la traducción de P.R. Hendrichs (2003); también hispaniza el nombre de Baegert a “Juan Jacobo Baegert”.

esencial a la gente identificada como indígena en Nueva España. El término no se relaciona con las ideas sobre las personas indígenas que circulaban en Nueva España, sino, más bien, con la reelaboración de ese periodo en la literatura poscolonial. Así, el concepto de ‘indigeneidad colonial’ sirve de herramienta analítica, a manera de lupa que magnifica cómo Paz y Lomelí conciben y presentan la indigeneidad del México colonial cuando reconstruyen este periodo en sus ensayos literarios.

Aunque Nueva España ocupa un lugar central en los ensayos de Paz y de Gómez Lomelí, estos autores no son los únicos interesados en retomar dicho periodo histórico en sus textos. De hecho, el interés literario contemporáneo por el México colonial aparece en un catálogo vasto, especialmente de narrativa contemporánea. Este interés literario poscolonial por Nueva España ha captado la atención de varios investigadores, quienes han dedicado trabajos a su estudio e historización. Linda Egan, por ejemplo, considera la colección de cuentos de Carlos Monsiváis *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982) como un conjunto de relatos fundacionales en una tradición narrativa que hace del México colonial su preocupación central. Los relatos de la colección presentan al pasado colonial mexicano como un espejo crítico, base para una sátira de la sociedad colonial que expone el racismo en México (Egan 21). Identificando otros trabajos narrativos con un interés similar, Cristina Carrasco enlista *El naranjo*, de Carlos Fuentes, *Nen, la inútil*, de Ignacio Solares y *Duerme*, de Carmen Boullosa. Curiosamente algunas representaciones narrativas del México colonial han sido escritas por autores no-mexicanos. De España, Carrasco menciona *Ojos azules*, de Arturo Pérez Reverte, *Las crónicas mestizas* de José María Merino y *La conjura de Cortés*, de Matilde Asensi. De Argentina tenemos *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse y de Estados Unidos, *Sor Juana's Second Dream*, de Alicia Gaspar de Alba. El fenómeno de mirar en retrospectiva la historia colonial mexicana desde la literatura también ha surgido en poesía reciente. Jeremy Paden muestra que los poemas “Agua” y “El son del ángel de la ciudad”, ambos de Carmen Boullosa, presentan revisiones críticas de la historia colonial con un ángulo feminista. Igualmente crítica de jerarquías sexuales y de género, la colección *La sodomía en la Nueva España*, de Luis Felipe Fabre —analizada a fondo por Tamara R. Williams— explora a través de la poesía juicios coloniales contra la sodomía.

Dentro del género del ensayo literario también hay textos importantes que se centran en el México colonial. El texto de Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* se encuentra entre los más famosos. Éste presenta una concepción creativa de la vida de Sor Juana, contextualizada en relación con su poesía, ambiente social e influencias literarias. Otro ensayo literario clave sobre el México colonial —muchas veces pasado por alto— es la introducción de Margo Glantz a la

edición de las *Obras completas* de Sor Juana, publicadas en la editorial Biblioteca Ayacucho en 1994. Este ensayo especula sobre la vida de Sor Juana desde un ángulo feminista que revela la opresión patriarcal que vivió Sor Juana y subraya las estrategias de resistencia que usó. El texto pertenece a un conjunto más extenso de ensayos sobre literatura colonial escritos por Glantz, compilados en la colección *Ensayos sobre literatura colonial*.

Además de estas representaciones literarias del México colonial, existen textos recientes que exploran otros temas centrales de *Estética*. Por ejemplo, la novela de Álvaro Enrígue *Ahora me rindo y eso es todo* cuenta una historia que pone en primer plano al norte de México y se enfoca en una comunidad indígena nómada. Por otro lado, el ensayo de Fermín A. Rodríguez *Un desierto para la nación* estudia la representación del desierto en diferentes textos europeos de la época moderna temprana. El ensayo subraya los diferentes factores políticos y epistemológicos que influyeron en la imaginación colonial del paisaje árido de Latinoamérica. Aunque estos textos difieren más de *Estética* que aquellos que se centran específicamente en el México colonial, son de temáticas similares, pues exploran los temas de indigeneidad nómada y representación del paisaje colonial.

El estudio comparativo

R. Radhakrishnan argumenta que la comparación literaria tiene importancia tanto política como epistemológica. Él ve a la comparación como un método que revela armonía cultural o consonancia en un contexto político global que genera productos culturales a partir de relaciones de poder jerárquicas entre diferentes grupos de sujetos. Para el filósofo, el conocimiento que la comparación produce es políticamente liminal y potencialmente subversivo, dado que dicho conocimiento desestabiliza momentáneamente las jerarquías entre los textos que se comparan, ora disolviéndolas, ora exacerbándolas, pero nunca dejándolas igual que como eran antes de la comparación. Esta problematización es lo que, en la opinión de Radhakrishnan, contribuye a dismantelar las jerarquías estructurales de poder que generaron a los productos culturales de una comparación (461). Las estructuras que envuelven a *Estética* y a *Laberinto* son diversas. El ensayo de Paz tiene los privilegios de ser canónico y circular globalmente en múltiples idiomas gracias a editoriales hegemónicas, mientras que el de Gómez Lomelí es una publicación reciente de una pequeña editorial independiente. Como veremos más adelante, esta presencia pública asimétrica sostiene otra jerarquía entre las representaciones de indigeneidad colonial de cada texto, la cual se vuelve visible a través de la comparación. Así pues, la comparación no solo ilumina las representaciones propuestas por cada texto, sino que también contribuye a socavar las jerarquías entre ambos ensayos.

La comparación desarrollada aquí también tiene un ángulo decolonial. Al reproducir jerarquías colonialistas en la representación de culturas e identidades indígenas, *Laberinto* contribuye a la colonialidad de la imaginación denunciada por Aníbal Quijano, quien argumenta que más allá de la dominación económica y bélica, la colonización implicó también una imposición ideológica de valores que colocaban a la cultura europea como superior, en contraste con culturas y modos de pensar indígenas (169). Dicha forma de pensar —como argumenta Quijano y como demuestra Paz en México— fue impuesta y reproducida no solo por colonizadores sino también por élites en los países nativos, incluso en tiempos poscoloniales. Presentando a *Estética* como texto que aborda de manera más compleja la indigeneidad colonial, la comparación promueve también una concepción decolonial de la mitología de identidad nacional mexicana, que usualmente parte de concepciones de lo indígena. Aunque el texto de Gómez Lomelí aún no tenga los extensos alcances culturales y nacionales de Paz, su visión decolonial contribuye a problematizar la arraigada y residual perspectiva indigenista de Paz. Aunado a lo anterior, la propuesta presentada aquí se inspira de revisiones críticas recientes al concepto de Estado-nación, tales como la que Yásnaya Elena Aguilar Gil —activista, lingüista y escritora Ayuujk— ha publicado en diversos medios locales e internacionales y que ven al estado nación como una estructura colonialista que borra de la imaginación pública la diversidad cultural indígena del mundo (*The Map*). Siendo un discurso fundamental de construcción nacional, *Laberinto* presenta análisis extensos de la indigeneidad en México, pero lo hace de una manera que Aguilar Gil condenaría, pues Paz homogeneiza y borra del ojo público la diversidad cultural pasada y actual del país, prefiriendo una visión centralista y simplista.

Desde luego, Paz no es el único autor que promueve visiones problemáticas de las culturas y personas indígenas. Sin embargo, la decisión de usar *Laberinto* para llevar a cabo la investigación comparativa del tema de la indigeneidad colonial responde a la importancia histórica de este texto. Desde su publicación, en 1950, el ensayo de Paz se ha afirmado como una meditación clave del carácter nacional mexicano. Éste ofrece a sus lectores una revisión poética de la historia mexicana mezclada con observaciones antropológicas sobre México y la mexicanidad. El texto emergió en un contexto cultural en el que diversas concepciones del carácter nacional competían por la atención pública —de acuerdo con Katra, *Laberinto* fue “the most outstanding” (4)—. Sin embargo, a pesar de la fama que *Laberinto* ha adquirido, sus generalizaciones son anticuadas, especialmente al considerar las concepciones de la indigeneidad que Paz plantea, las cuales idealizan el pasado prehispánico y al mismo tiempo pintan a las personas indígenas contemporáneas como calladas y subyugadas. Al idealizar a los indígenas del pasado y acallar a los

del presente, Paz reproduce una visión colonialista y jerárquica que ha tenido consecuencias políticas graves (Taylor 98).

Para desarrollar la comparación, partiré de dos conceptos particulares. Estos proveerán de un hilo conductor a la compleja red de relaciones en la cual los textos colocan a la indigeneidad colonial. Uno de estos conceptos es ‘historia’, entendido como lo que un autor dice acerca del pasado de algo, alguien o algún lugar. Estudio cómo cada texto trata la relación entre historia colonial e indigeneidad colonial de formas dramáticamente distintas. Cada ensayo le atribuye un pasado y origen determinados a su representación específica de Nueva España y de la indigeneidad colonial. Dichas atribuciones históricas reflejan las agendas ideológicas de cada escritor; así permiten ver las consecuencias políticas de las diferentes representaciones que cada autor hace de la indigeneidad colonial. Otro concepto importante es ‘geografía’, el cual se refiere a la configuración en lenguaje visual o verbal de lugares asignados a extensiones específicas, ambientes y paisajes determinados. Aquí identificaré los lugares producidos por los ensayos literarios en cuestión, prestándole atención especial a las locaciones y coordenadas que cada texto le asigna a la indigeneidad colonial. Codificadas y reificadas en los textos, estas geografías a veces imitan las estructuras de estratificaciones políticas opresivas, y son, por ende, cómplices de ellas; otras veces corroen dichas estructuras, desestabilizándolas.

La representación centralista de la indigeneidad colonial

El México colonial es un periodo histórico importante y hemos visto que es también un tema recurrente en la literatura mexicana. Sin embargo, las representaciones textuales del México colonial tienden a enfocarse en la Ciudad de México. Llamo a esta perspectiva ‘el discurso centralista del México colonial’. Es una perspectiva problemática ya que reproduce varias dicotomías. Una de ellas corresponde al dualismo colonialista entre centro y periferia, esquema bajo el cual un lugar con poder político y económico se establece a sí mismo como el centro en relación con otros lugares que define como sus periferias y sus inferiores. Varios poderes, incluyendo los discursos culturales que emanan del autoproclamado centro, imponen y naturalizan dicha jerarquía dualista. Replicando esta lógica, el discurso centralista del México colonial posiciona a la Ciudad de México como el núcleo de Nueva España, convirtiéndola en origen y pauta de la historia y geografía coloniales asociadas a la identidad nacional mexicana. La producción centralizada de identidad nacional tiene consecuencias sustanciales. Una de ellas es que circula en el discurso cultural una idea simplista y reduccionista de la historia colonial mexicana, idea basada en una generalización acrítica que construye a la cultura e

historia de la Ciudad de México colonial y sus proximidades como la cultura e historia del México colonial *en su totalidad*.

La indigeneidad colonial es usualmente concebida de formas centralistas similares. El discurso centralista sobre la indigeneidad en el México colonial considera la indigeneidad principalmente en relación con la historia y geografía de la Ciudad de México y sus alrededores próximos. Este discurso invoca a las sociedades prehispánicas sedentarias y caracteriza su historia y cultura como representativas de todas las personas indígenas tanto en el México prehispánico como en el colonial, borrando del ojo público a las culturas indígenas que existieron fuera de la Ciudad de México. Es decir, la idea de que la Ciudad de México prehispánica y colonial era el paradigma de sociedad, cultura y política en el México premoderno —reforzada históricamente por autores influyentes— contribuye a borrar de la imaginación pública a las comunidades indígenas que existieron lejos de la Ciudad de México, tales como las naciones indígenas nómadas del norte de Nueva España. La visión centralista del México colonial y de la indigeneidad colonial oscurece el hecho de que “no single physical or ideological center as previously construed, however forcefully enacted, could encompass and control the totality of the Hispanic New World” (Merrim 37).

El laberinto de la soledad encarna el discurso centralista al que me refiero. La sección del ensayo sobre Nueva España es breve pero determinante. Paz pinta al México colonial desde la perspectiva limitada de la historia, producción cultural y organización social de la Ciudad de México. De esta forma minimiza al norte mexicano —así como sus historias y sus gentes— en su visión paradigmática del México colonial.

Paz comienza reconstruyendo el pasado prehispánico. Para ello, privilegia el punto de vista de los mexica, la sociedad prehispánica sedentaria con mayor poder e influencia. En menos de un párrafo, el autor eleva a las sociedades indígenas prehispánicas sedentarias y al mismo tiempo desestima a las comunidades prehispánicas nómadas del norte:

Mesoamérica, esto es, el núcleo de lo que sería más tarde Nueva España, era un territorio que comprendía al centro y el sur del México actual y una parte de Centroamérica. Al norte, en los desiertos y planicies *incultas*, *vagaban* los nómadas, los chichimecas, como de manera genérica y sin distinción de nación llamaban a los *bárbaros* los habitantes de la Mesa Central. (228; énfasis añadido)

Las palabras enfatizadas, ‘incultas’, ‘vagaban’ y ‘bárbaros’ revelan la valoración de diferencia cultural con la que Paz concurría. Estas palabras establecen una jerarquía; definen a las comunidades indígenas del norte en términos negativos y las caracterizan como carentes de un rumbo fijo y de una cultura, en oposición a

las sociedades sedentarias, urbanas y urbanizadas del México central. La concepción de Paz de la indigeneidad prehispánica promueve una visión inhumana que considera a la urbanización, desarrollo tecnológico y poder económico y político (todos aspectos reverenciados de las comunidades sedentarias) como signos de mayor valor humano.

Aunado a lo anterior, la visión centralista de Paz menosprecia la diversidad cultural, pues subsume a la cultura de las comunidades prehispánicas, incluyendo a aquella de las comunidades nómadas del norte de México, a la cultura de los mexica: “la caída del mundo Azteca precipita la del resto del mundo indio” (236). Al hacer esto, la construcción que hace Paz de la indigeneidad prehispánica es peligrosamente homogeneizante. La homogenización se osifica aún más con la noción de religión que Paz asocia con la indigeneidad colonial. Su texto circula la idea de que todas las personas indígenas en el México colonial compartían “el fondo precortesiano”, refiriéndose a las creencias religiosas de algunas sociedades prehispánicas sedentarias (247).² Esta perspectiva intenta explicar la adopción del catolicismo por parte de la gente indígena de la colonia. Al asignar solo un pasado prehispánico sedentario a la indigeneidad colonial, Paz pinta a toda la gente indígena de la colonia como personas que deseaban la satisfacción espiritual de las religiones precolombinas. En la visión homogeneizante de Paz, las personas indígenas de la colonia encontraron refugio en el catolicismo porque, según él, “habían visto la exterminación de sus clases dirigentes, la destrucción de sus templos y manuscritos y la supresión de las formas superiores de su cultura [incluyendo la religión]” (246). Sin embargo, esta aseveración tan lapidaria reposa en la presuposición de que todas las sociedades indígenas prehispánicas tenían “templos y manuscritos”. Dicha creencia es inválida para muchas comunidades indígenas del norte del México colonial. Además, la visión homogeneizante sobre la religión y la indigeneidad colonial presenta a la colonización cultural —llevada a cabo por medio de la aculturación religiosa— como simple y necesaria, como el resultado ineludible de la necesidad de las personas indígenas de llenar el vacío espiritual causado por la conquista (105). Sin embargo, tal punto de vista carece de matices y de complejidad, pues presupone que cada comunidad indígena, incluyendo las comunidades nómadas, experimentó el mismo tipo de pérdida espiritual y en el mismo grado que los mexica.

El menosprecio a las culturas nómadas del norte aparece también en la irónica valuación de la diversidad política de Nueva España que Paz hace. El autor observa que el régimen virreinal tenía “clases, castas, esclavos” pero no “parias, gente sin

² De hecho, la primera edición de *El laberinto de la soledad* dice “fondo religioso precortesiano”, en lugar de “fondo precortesiano”. Enrico Mario Santí nota esta discrepancia en su edición de *Laberinto* para Cátedra en una nota al pie de la página 247.

condición social determinada o sin estado jurídico, moral o religioso” (242). Esta defensa intenta reenmarcar la arraigada desigualdad social de Nueva España resaltando cómo el sistema político era inclusivo en un sentido nominal. La ironía de la aseveración de Paz recae en el hecho de que el autor mismo excluye a los nómadas de su discurso maestro de la identidad mexicana. Las comunidades indígenas nómadas pudieron no haber sido parias en Nueva España (siguiendo la lógica de Paz), pero él las minimiza y margina en su influyente representación del México colonial, arrojándolas, a su gente, sociedades, culturas y tierras, lejos de su mapa textual centralista.

Arrancar la indigeneidad nómada de la indigeneidad colonial es un acto violento, pues marca la consciencia pública con una imagen distorsionada e incompleta de las identidades indígenas coloniales, sus historias y sus culturas. Al hacer esto, Paz implanta una concepción inexacta y parcial del México colonial en el corazón de uno de los ensayos de construcción de identidad nacional más importantes. Bajo estas consideraciones, la configuración especiosa que hace Paz de la indigeneidad colonial es problemática. Si, como Héctor Jaimes concluye, la reescritura de la historia en el ensayo literario latinoamericano ha sido crucial para la formación cultural, entonces la reducción selectiva de la idea de indigeneidad que Paz hace en su construcción del México colonial nos presenta un problema cultural apremiante (185).

La propuesta decolonial de Gómez Lomelí

Estética de la penuria re-formula el tema ensayístico del México colonial, subvirtiendo la representación de este periodo que Paz promueve. En su lectura deconstructiva y decolonial del reporte etnográfico de Baegert, Gómez Lomelí lleva a cabo una serie de gestos literarios, expresados como yuxtaposiciones, interpretaciones y perspectivas, que reestructuran y reconsideran al México colonial y a sus sujetos indígenas lejos de la Ciudad de México, en y desde los márgenes.

El gesto central tiene que ver con el enfoque del ensayo de Gómez Lomelí. La extinción de los guaycuras es un evento fuertemente focalizado, un episodio desastroso en la historia de una comunidad indígena nómada que habitaba lejos de la Ciudad de México. Mientras que el tema de la indigeneidad colonial mereció menos de un párrafo en la concepción del México colonial de Paz, para Gómez Lomelí la extinción de los guaycuras vale toda la extensión de su libro. La atención que Gómez Lomelí dedica a los guaycuras tiene relevancia política. Al no colocar a la Ciudad de México y sus proximidades en el centro temático de su ensayo, Gómez Lomelí se resiste a replicar las relaciones jerárquicas del México colonial. Al contrario, el autor arranca decididamente el tópico literario de representar a Nueva España y lo planta en el norte. De esta manera, multiplica y descentraliza los

lugares asociados a la indigeneidad colonial en la tradición del ensayo literario. Al hacer esto, Gómez Lomelí expande el conocimiento público sobre el México colonial e instauro a los grupos indígenas nómadas en la imaginación postmoderna de esa época.

La reconstitución del México colonial de Gómez Lomelí también promueve una perspectiva más matizada sobre la colonización. En disonancia con Paz y su idea de que la colonización, a través de la asimilación religiosa, fue perentoria para las personas indígenas de Nueva España, Gómez Lomelí ve al tiempo que Baegert pasó en Baja California como un momento durante el cual los grilletes del proyecto colonial se debilitaron. El autor interpreta la extinción de los guaycuras como una instancia en la que el colonialismo falló en su propósito autoproclamado de *civilizar* a las personas indígenas, meta que definía a la idea de civilización en parte como la imposición exitosa de modos de vida sedentarios. En la aseveración de Baegert sobre la imposibilidad de evangelizar a los guaycuras a causa de su modo de vida nómada, Gómez Lomelí lee “una declaración del fracaso misional [...] y también del colonial” (79). A pesar de defender esta lectura decolonial, el autor no considera el fracaso del colonialismo con optimismo. Su tono al respecto es objetivo y solemne, pues muestra distancia crítica, pero también evoca pena sincera por la calamidad que fue la extinción de los guaycuras. Después de todo, aunque el intento colonial de *civilizar* a los guaycuras haya fracasado, éste puso en marcha su extinción al degradar su ambiente con ganado y tecnología agrícola, considerada clave para el desarrollo de sociedades sedentarias, pero inadecuada para el desierto (98). Aun así, el gesto de Gómez Lomelí de mudar al norte el México colonial desengaña a sus lectores, pues desmantela la estupefaciente idea de que la evangelización y aculturación coloniales fueron simples y definitivas.

Elementos visuales de *Estética* refuerzan el innovador enfoque del México colonial que el libro presenta, expandiendo de esta manera la geografía visual asociada con la colonialidad indígena. En *Laberinto*, esa geografía sólo aparece a través de descripciones poéticas y no va más allá del pequeño territorio que aloja a la Ciudad de México y sus alrededores próximos. En *Estética* la geografía del México colonial también incluye descripciones poéticas, pues Gómez Lomelí dedica varias páginas a invocar con palabras el paisaje árido de Baja California. Sin embargo, en *Estética* las expresiones más sobresalientes de la configuración geográfica del México colonial se materializan en mapas e imágenes. De hecho, el primer capítulo presenta un dibujo de Baja California (figura 1). El mapa señala puntos y etiquetas que localizan y nombran los sitios principales que habitaron los guaycuras y los lugares donde se asentaron las misiones coloniales (8). Al contrario de Paz, Gómez Lomelí no alinea su construcción de la geografía colonial con las jerarquías políticas del México colonial. Más bien, su mapa acentúa lo que el

régimen político consideraba los márgenes y pone en primer plano las complejas interacciones y procesos que tuvieron lugar entre las misiones coloniales y las comunidades indígenas nómadas. El enfoque en los guaycuras, de este modo, expande la representación cartográfica del México colonial, a la vez que ancla lejos



Figura 1. Mapa de las misiones coloniales de Baja California, dibujado por Ariadna Tenorio (Gómez Lomelí 3)

de la Ciudad de México a la imaginación cultural de este periodo histórico.

Gómez Lomelí también incluye imágenes satelitales de Google Maps del 2017 que traen la discusión de la extinción de los guaycuras al presente. Éstas muestran el estado actual de San Luis Gonzaga Chiriyahui, el lugar en el que Baegert estableció su misión. Haciendo énfasis en el lento deterioro del pueblo, Gómez Lomelí presenta a San Luis como un sitio caracterizado por las ruinas. Además, cita un diálogo con alguien del lugar, el cual hace énfasis en que hablar sobre Baja California no es más que recontar ausencias y elementos de los alrededores que han decaído, como edificios abandonados y árboles muertos:

— ¿Sigue estando la oficina de correos?

- Es una ruina.
- ¿Vive alguien aún en Dos Pinos, ahí por donde se fue a morir Jordán en San Juan de la Costa?
- Yo no vi a nadie.
- ¿Y se dieron los pinos?
- Se secaron. Ahí están chaparros y amarillos. (31)

Tanto las imágenes de Google Maps como las descripciones del estado actual del pueblo son elementos significativos; invitan a los lectores a considerar los efectos de la violencia colonialista en el presente. El estado post-apocalíptico del pueblo resalta el paso del tiempo después de la extinción de los guaycuras y además resuena con ansiedades contemporáneas detonadas por la rápida destrucción ecológica del planeta.

Las consecuencias de reimaginar el tema ensayístico del México colonial al enfocarlo en la indigeneidad colonial nómada son de amplio alcance. Por un lado, Gómez Lomelí promueve una visión antijerárquica de la indigeneidad colonial, la cual no se alinea con las estructuras políticas del México colonial y, por ende, no minimiza a la diversidad de comunidades indígenas que existieron en Nueva España. Así, la representación horizontal y decolonial de Gómez Lomelí desafía la configuración problemática y simplista que Paz hace de las historias y culturas indígenas de la colonia. Al cambiar la forma tradicional en que se representa la indigeneidad colonial, Gómez Lomelí le otorga a sus lectores una perspectiva más compleja e inclusiva. En consecuencia, libera a la representación contemporánea de Nueva España de la prisión ideológica impuesta por discursos centralistas como el de Paz. Más aún, el ensayo de Gómez Lomelí reinstala en la memoria pública la complejidad y diversidad de comunidades indígenas nómadas que Paz, en su lugar, homogeneiza. El texto de Gómez Lomelí refleja un México colonial mucho más complejo, vasto e inconmensurable, el cual derrumba las fronteras impuestas por discursos obsoletos.

De forma más general, la lectura comparativa que hago de *Estética* expande premisas de Radakrishnan y su teoría de la comparación. A lo largo de su extensa reflexión, Radakrishnan da a entender que la comparación sucede esencialmente entre libros provenientes de distintas culturas nacionales (456). Su idea de distancia cultural, como aquello que hace diferente a textos de distintas culturas y que, por lo tanto, ancla la comparación, solo concibe dicha distancia como diferencias culturales entre Estados-nación. Sin embargo, puede haber mucha fricción ideológica entre textos de una misma nación o cultura, como confirma la comparación que presento en este artículo. Al aceptar que la colonización cultural siguió teniendo consecuencias en la imaginación postcolonial —lo que nos enseña la teoría decolonial— podemos ver fricciones entre textos con residuos indigenistas

y colonialistas como *Laberinto* y textos más críticos y decoloniales como *Estética*, aun cuando ambos exploran temas similares o se dirigen principalmente a un público nacional particular. La comparación entre textos de una misma cultura literaria o nacional contribuye a mostrar la heterogeneidad de dicha cultura, desestabilizando conceptos como ‘Estado-nación’, que muchas veces la teoría postcolonial trata como grandes unidades culturales, pero que en realidad son sistemas de multiplicidad identitaria, cultural y lingüística.

Obras citadas

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. “The Map and the Territory”. *The Baffler*, 26 Oct. 2020, <https://thebaffler.com/latest/the-map-and-the-territory-aguilar-gil>. Consultado el 12 de mayo 2022.
- Carrasco, Cristina. “Transatlantic Revisions of the Conquest in Inma Chacón’s *La princesa india*”. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*, editado por Oswaldo Estrada y Anna María Nogar, Arizona UP, 2014, pp. 172-189.
- Egan, Linda. “Rewriting the Nation’s Memory, Playing Back the Conscience of a México Remiso”. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*, editado por Oswaldo Estrada y Anna María Nogar, Arizona UP, 2014, pp. 21-41.
- Gómez Lomelí, Luis Felipe. *Estética de la penuria: el colapso de la civilización occidental entre los guaycuras*. Fondo Editorial del Estado de Morelos, 2018.
- Jaimes, Héctor. *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*. Editorial Fundamentos, 2001.
- Katra, William H. “Ideology and Society in ‘El Laberinto de la soledad,’ by Octavio Paz”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 2/3, núm. 15, 1986, pp. 3-13.
- Merrim, Stephanie. “Center”. *Lexikon of the Hispanic Baroque: Transatlantic Exchange and Transformation*, editado por Evonne Levy y Kenneth Mills, Austin UP, 2014, pp. 37-40.
- Paden, Jeremy. “Reading Colonial Ruins in Carmen Boullosa’s Poetry.” *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*, editado por Oswaldo Estrada y Anna M. Nogar, Arizona UP, 2014, 42-59.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, editado por Enrico Mario Santí, 5ª ed., Cátedra, 1995.
- Quijano, Alonso. “Coloniality and Modernity / Rationality”. *Cultural Studies*, vol. 21, núm 2-3, 2007, pp. 168-178.

- Radhakrishnan, R. "Why Compare?". *New Literary History*, vol. 40, núm. 3, 2009, pp. 453-471.
- Robinson, Amy. "La Malinche Speaks Back: Colonialism and Resistance in Ireneo Paz's *Doña Marina* (1883)". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, núm. 5, 2012, pp. 769-91. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.696179>.
- Taylor, Analisa. "Between Official and Extra-Official Indigenismos in Post-Revolutionary Mexican Literature (1935-1950)". *Latin American Literary Review*, vol. 31, núm. 62, 2003, pp. 96-119.
- Taylor, Analisa. *Indigeneity in the Mexican Cultural Imagination: Thresholds of Belonging*. Arizona UP, 2009.
- Williams, Tamara R. "Queering the Auto Sacramental: Anti-Heteronormative Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*". *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*, editado por Oswaldo Estrada y Anna María Nogar, Arizona UP, 2014, pp. 103-125.

El secesionismo catalán: la idea de Cataluña en España en los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós

Catalan Secessionism: the Idea of Catalonia in Spain in Pérez Galdós's *Episodios nacionales*

Wisem Mahi – Universidad Abou Bekr Belkaïd, Tlemcen

Resumen: Este artículo indaga la reflexión de Cataluña en *Episodios nacionales* escritos por Benito Pérez Galdós. Se trata de un estudio de las dos obras de Pérez Galdós: “Gerona” (1874) y “Un voluntario realista” (1878). Nuestro objetivo es llegar a entender hasta qué punto Pérez Galdós vela por las libertades de los grupos nacionalistas, incluyendo el más predominante, el catalán. Se trata de averiguar qué posición tenía Cataluña en los *Episodios nacionales*, es decir, cómo vería Pérez Galdós la dialéctica España-Cataluña. Se concluye que Cataluña y España en la era de los *Episodios* eran inseparables y ambas buscaban el interés común luchando codo con codo en contra del enemigo francés.

Palabras clave: Nacionalismo, independentismo catalán, “Un voluntario Realista”, “Gerona”

Abstract: This article explores the reflection of Catalonia in the *Episodios nacionales* written by Benito Pérez Galdós. It is a study of two works of Pérez Galdós: “Gerona” (1874) and “Un voluntario realista” (1878). The goal is to come to understand the extent to which Pérez Galdós lobbied for the freedoms of nationalist groups, including the most predominant, Catalan nationalism. In other words, to understand what position Catalonia held in the *Episodios nacionales*? The conclusion proposes that in the era of the *Episodios* Catalonia and Spain were inseparable and both sought a common interest in fighting side by side against the French enemy.

Keywords: Nationalism, Catalan Secessionism, “Un voluntario realista”, “Gerona”

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2022

La independencia de un territorio de un Estado determinado es un hueco vacío en que cada uno oculta sus deseos de libertad soñando con que un día se hagan realidad. Los dirigentes catalanes resaltan el hecho diferencial de Cataluña y proclaman su independencia del Estado español. Por lo tanto, se nota una dicotomía de opiniones, según los partidos que se alternen en el poder; es decir, solo algunos ven que la independencia les va a garantizar la creación de un Estado donde habrá igualdad entre hombres y mujeres y un desarrollo de la democracia participativa y la libertad de expresión para tener la soberanía real (Morel 77-78).

En el caso de Cataluña, una región española cuya mitad de la población quiere separarse del Estado español, primero, por motivos históricos (España no reconoce su plurinacionalidad, así, rechaza la idea de que Cataluña es una nación); segundo, por motivos económicos (bajo el lema “España nos roba”, los nacionalistas catalanes muy aferrados a la secesión enfatizan que Cataluña da más de lo que recibe del Estado central); tercero, por motivos políticos (Cataluña quiere tener más autogobierno y un pacto fiscal igual al que tienen el País Vasco y Navarra). Los términos económicos no favorecen el hecho, pues se calculó, en secreto, que la Generalitat iba a necesitar unos 40.000 millones de euros en el caso de una súbita secesión para la gestión de su administración y el pago de nóminas. Se trata de una cifra que se considera inalcanzable para una Cataluña que sigue dependiendo de los créditos del Gobierno central. Es más, en caso de que el resto de España boicoteara posiblemente los productos catalanes supondría una caída del 2 por ciento del PIB. Sin embargo, el independentismo insiste en comparar el proceso con la Transición española (a partir del 1978), su recorrido a la democracia después de los años del Franquismo. También, sin olvidar de la fuga de fiscales, jueces e inspectores de hacienda relativa a la repercusión de la crisis catalana (García Pinacho 77).

A la luz de esto, la metodología que hemos adoptado en este estudio consiste en destacar el resumen de los episodios “Gerona” y “Un voluntario realista”, para ver qué similitudes tienen los dos e indagar qué visión política e ideológica tenía Pérez Galdós con respecto a Cataluña. Nuestra hipótesis consiste en que Pérez Galdós se empeñaba en modelar el sistema español vigente, adoptando los principios del liberalismo con visión republicana. O sea, el novelista, inspirado en el proyecto liberal que no triunfó en 1868, va recomponiendo su propio proyecto de modernización dentro del marco republicano y regeneracionista, basado en los principios básicos de la ideología burguesa de democracia, libertad, justicia, etcétera. Su posicionamiento empuja a Pérez Galdós a dar mayor protagonismo a otras clases, antes con menos presencia, como la clase trabajadora.

Benito Pérez Galdós (1843-1920), como leyenda de la literatura universal y contemporánea, ha podido representar en sus escritos los problemas que padece la España de hoy, en particular, su relación con sus autonomías, sobre todo, su

conflicto con Cataluña. Pérez Galdós nació en las Palmas de Gran Canaria, fue representante de la novela realista en el siglo XIX, y de sus *Episodios nacionales*, dice Menéndez Pelayo, “eran un culto a la patria sin hacer daño a nadie” (Eponline 8). Entonces, su principal objetivo era escribir un tipo de crónica pedagógica-patriota del pasado inmediato y de la historia, sin embargo, acaba relatando su propio tiempo. Igualmente, haber realizado sus estudios de derecho en Madrid le permitió frecuentar a intelectuales y artistas de la época. Posteriormente, fue elegido diputado a Cortes por Guayama en 1886, y en 1907 encabezó la lista a la candidatura de la Conjunción Republicano-Socialista por Madrid.

En sus novelas refleja el proceso histórico de la España de aquella época, da su propia opinión y sugiere cambios y soluciones al respecto. Más tarde, padeció enfermedades: arteriosclerosis y ceguera, lo que le llevó a abandonar sus escritos y la política en 1912. Falleció en 1920 (Ward 634). En sus escritos, Pérez Galdós representa la realidad coetánea; diseña un universo de ficción en donde abunda una constante voluntad socio-histórica, sumergiéndose en personajes complejos y significativos, y busca la tensión textual en el espacio novelesco para atrapar a los lectores (Pérez Galdós 9).

Pérez Galdós era moderado, conciliador, opositor de las luchas. Estudia en el Colegio de San Agustín y colabora en el periódico local *El Ómnibus*, de las Palmas. Más tarde trabajó en periódicos de Madrid; ahí consolidó más sus anhelos periodísticos, que le sirvieron para redactar sus *Episodios* (García Pinacho 27). Afirma José F. Montesinos: “El periodismo impone atroces servidumbres y siempre ha sido devastador de talentos literarios. Afortunadamente para Pérez Galdós, su vocación era tan enérgica que no dejó de encontrar compensaciones valiosas de aquella rutina” (Montesinos 21).

Si bien Pérez Galdós estaba consciente del rol que pudiera desempeñar la prensa al simbolizar la actualidad, como narrador de sucesos y cronista —además de crítico artístico de arte y música—, contaba con la labor de la prensa para echar un vistazo a la vida política y económica de la nación como necesidades sociales primarias (Cordero 36). Este gran novelista del siglo XIX, visionario y documentalista, supo el valor de la prensa y usarla para dar vida a sus ficciones (García Pinacho 11). Es decir, la prensa le ha servido de fuente, pues su dedicación periodística está marcada en sus escritos contemporáneos (14). Mientras realizaba sus estudios de derecho en Madrid se dedicó a la labor periodística a partir de 1865; frecuentó la tertulia del Café Universal y los contertulianos le ayudaron a adaptarse a la bulliciosa ciudad, así como también ejercieron una influencia sobre él, de modo que, les incluyó como protagonistas en sus novelas. Por tanto, Pérez Galdós llegó a la novela a través del periodismo, por lo que sus volúmenes se inspiraron en crónicas de la actualidad de su época.

Ahora bien, con las políticas de represión que se instauraron con el retorno al absolutismo de Fernando VII fue como si la prensa desapareciera. Pues, en la etapa posterior de la Revolución de 1868, la prensa se había convertido en el cuarto poder, determinando el devenir histórico del país. La mayoría de los hechos anunciados en los *Episodios* se inspiraron de la *Gaceta de Madrid*, considerada entonces como fuente galdosiana junto con el diario de *Avisos*, *Gaceta de Zaragoza* y *El Imparcial* (García Pinacho 160).

La prensa le sirvió al autor canario para tener en cuenta la actualidad social, política y cultural de su tiempo, canalizando su participación en ella. Aquella ha destacado en sus escritos literarios como componente imprescindible para observar y analizar su presente; la ha adoptado como una técnica narrativa para dar vida a su actualidad, lo que otorga más credibilidad a sus personajes novelescos y verosimilitud a los sucesos externos intrahistóricos (García Pinacho 294).

En el siglo XIX, se ha destacado la defensa de la libertad de expresión. Consta hablar de la reacción intelectual en este sentido: Pérez Galdós —en su escrito capital “Habla Galdós” (*El Liberal* 1909)— condena la guerra en Marruecos y defiende la libertad de prensa, haciendo referencia a la censura sufrida por quienes buscaban contar su versión de la verdad.

Entretanto, el capitalismo requiere capital y fuerza de trabajo, y para lograrlo necesita liberar al esclavo, dejarle circular libremente por el mercado (Rodríguez 38-41). Surge en la ideología burguesa otra significación del término ‘libertad’; es una libertad prácticamente limitada y controlada, condicionada por los intereses de clase, que obedece a las reglas impuestas por el ascenso de la burguesía, el desarrollo de la industria y la economía, por el triunfo del capitalismo.

La estrategia política para la implantación de la burguesía consiste en acercarse a los métodos del antiguo poder hegemónico, en lugar de romper con ellos. Es el caso del Partido Liberal, que se adapta a los valores conservadores y no a los del progresismo (Cordero 54). Es más, la burguesía para respaldar su hegemonía y ocultar el fracaso de sus intentos revolucionarios acudió a la aristocracia, por ser el orden político y económico hegemónico en España, lo que benefició a esta última para seguir imponiendo su hegemonía (Cordero 65).

Cabe señalar que la pérdida de las últimas colonias españolas a finales del siglo XIX ayudó a que se implantara la idea de la conciencia nacional. Se había ido reflexionando sobre nuevos imaginarios vinculados con la identidad nacional, interpretada en los conceptos de raza, alma y espíritu del pueblo nacional (Ortiz 20-21). Es allí donde empiezan a cobrar notable importancia los binomios campo-ciudad y centro-periferia, gracias al desarrollo en diferentes regiones de España. Algo imposibilita el hecho de disponer de un discurso identitario unitario y válido para todo el conjunto de España. Como ejemplo está el choque de frentes, el

discurso de Costa o el de Unamuno contra los modernismos periféricos de Cataluña en las intenciones de regeneración nacional (Serrano y Salan 98-99).

Por ello, construir un nuevo imaginario nacional fue la respuesta a la ideología de los conservadores, que para apropiarse del concepto de nacionalismo, asociaron el patriotismo con la defensa de los valores tradicionales. De ahí el nacionalismo se convierte en un concepto contrarrevolucionario. Aquel choque de fuerzas se produjo entre el patriotismo fomentado por los conservadores y los propios nacionalismos. En este sentido, el concepto de la nación iba a convertirse en una cuestión ideológica indispensable a la hora de llegar al poder tanto para los progresistas como para los conservadores. Así pues, la conciencia nacional actúa como alternativa; es un arma para obtener el apoyo de las masas y vencer a la ideología opuesta. A diferencia de los procesos europeos de modernización, el apoyo a la burguesía contribuyó a la creación del Estado liberal que derrotó al poder anterior. En cambio, en España había una burguesía que había asimilado los valores aristocráticos, lo que explica la fuerte presencia del conservadurismo a lo largo de los siglos en los ámbitos de control y poder. Por consiguiente, todo intento de revolución o llamamiento al cambio del orden sociopolítico vigente fue sofocado y deshabilitado (Cordero 164).

En su biografía, Francisco Cánovas describe a Pérez Galdós como republicano, laico y liberal, muy amigo de los izquierdistas revolucionarios, pese a que no aprobaba las tentaciones reivindicativas y los conservadores ultramontanos; supuestamente, era anticlerical. Además, recalca que su misión en el mundo consiste en observar acontecimientos y describirlos para sacar de ellos conclusiones que sirvan a sus lectores. Asimismo, insertó los valores de tolerancia, pedagogía, literatura y observación con el fin de regenerar una sociedad de españoles que estaba inmersa en la corrupción bajo la merced de los viejos poderes.

Pérez Galdós tiene un centenar de novelas y unas veinte obras de teatro, incluyendo las novelas realistas de los *Episodios nacionales*. Como dramaturgo español y novelista realista pudo transformarse en un mejor transmisor de la realidad española y recrear la nación española como novela gracias a la atención con que escuchaba y observaba (González Férriz 8).

Por eso, la trayectoria novelística galdosiana ha pasado por tres etapas: a) las novelas de tesis: fueron publicadas en la década de los años setenta del siglo XIX, se destacan por los personajes tradicionales, conservadores y progresistas. Se consta su afán por la España liberal, entre ellas: *Doña perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *Marianela* (1878) y *La familia de León Roch* (1884); 2) las novelas contemporáneas, publicadas a partir de 1880, reflejan la vida madrileña, en especial la clase media. Estudian los sentimientos de los personajes y su evolución psicológica: *la Desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1887); y 3) las novelas

espirituales, es el empeño de buscar otra alternativa que la estética realista. Así, introdujo elementos fantásticos y simbólicos, novelas dialogadas. Se basan, sobre todo, en el mundo interior de los personajes, su complejidad psicológica, sus valores, etcétera: *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897), (Pérez Galdós 10-13).

Además de hombre de letras, Pérez Galdós dedicó mucho tiempo a la política, denunciando las manipulaciones de los partidos que se alternaban en el poder, considerándolos dos manadas que no aspiraban más que a monopolizar el presupuesto. En su discurso pronunciado en 1912, culpó a los partidos de no generar cambio en la vida española por faltarles ideales y objetivos fijos. Era tan pesimista que pensaba que tendrían que pasar cien años para que la situación política se arreglara, obviamente, con la llegada de personas más conocedoras y con interés en el bien común.

En cuanto a Cataluña, Pérez Galdós no sentía más que simpatía y afección espontánea por la región más progresista a nivel económico y social: apoya la continuidad del progreso, como se ve en sus escritos (Toribio Cuenca 3). Visitó Barcelona en seis ocasiones, fascinado por la ciudad condal. Por gozar de una clase media ambiciosa, esta marcaba los signos de liberalismo y estabilidad, a diferencia de la España provinciana (Mármol 1).

El realismo se define como movimiento cultural de una sociedad burguesa contraria a las fantasías idealistas del romanticismo. Surgió primero en Francia, durante la primera mitad del siglo XIX, con Balzac. En España aparece en 1870 y culminó en 1880, en pleno poder de la burguesía. De hecho, en la novela realista el tema principal es la realidad, en donde se analizan los problemas de la existencia humana, con un estilo sencillo, con un narrador omnisciente y objetivo. Por eso, los personajes de Pérez Galdós representan los problemas sociales e históricos que le preocupan (Stenzel y Wolfzettel 6).

Los *Episodios nacionales* están compuestos por 46 novelas escritas entre 1873 y 1912, agrupadas en cinco series de diez episodios, excepto la última serie que consta de seis. Cada serie trata de una determinada época histórica desde la batalla de Trafalgar (1805) hasta la Restauración borbónica (1880), presentando la vida diaria y el sentir de la gente. Además, dice Pérez Galdós, nada es indigno de la narración, por eso, observamos debates parlamentarios, revueltas, motines, pronunciamientos militares, tertulias literarias, asistimos también a costumbres de vida diaria: entierros, bautizos, etcétera (Troncoso 55).

Las dos primeras series se desarrollan entre los años 1873 hasta 1879, con una veintena de volúmenes en donde se expone la historia de España desde Trafalgar hasta la primera Guerra Civil, además de la guerra de la Independencia y las luchas políticas internas. Es la epopeya novelesca del siglo XIX, cuyos personajes representan a todas las capas sociales de España (Conde 3).

Los episodios de la primera serie están escritos en primera persona por un testigo de segunda instancia, por ejemplo, en *Gerona*, séptimo episodio de la primera serie, el narrador transmite lo que le ha contado otro testigo. La segunda serie de los *Episodios nacionales* está compuesta de diez novelas, escrita entre los años 1875 y 1879, atajando el recorrido histórico de los años 1813-1834. Es decir, toda la trama del relato lo ocupa Fernando VII; abarca desde su exilio en mayo de 1814 hasta su fallecimiento en septiembre de 1833. Estas series están condicionadas con un antes y un después de los acontecimientos, relatan temas pasados antes de esta época como la batalla de Vitoria (1813) y la marcha de Bonaparte. Pero el tema principal engloba la división de España en dos bandos: los defensores de la monarquía constitucional y los del antiguo régimen absolutista. Además de temas como la indignación a los afrancesados quienes habían colaborado con el invasor (Troncoso 25).

La segunda serie parte a finales de la guerra contra los franceses (1814) y los últimos años del reinado de Fernando VII (1814-1833). En este periodo, se desarrollan acontecimientos como la recuperación del trono a Fernando VII, el procedimiento contra la Constitución de 1812, la restauración del 1820, el surgimiento del Trienio Liberal y su aniquilación por parte de los Cien Mil Hijos de San Luis, abarcando un nuevo periodo absolutista que se extenderá hasta la muerte del mismo rey. Se trata de reflejar los problemas internos de la patria; sus conflictos y divergencias; la lucha continua entre liberales y absolutistas (1834), además de representar el progresismo con un hombre aventurero, débil de carácter (Pérez Galdós 4).

En el segundo episodio, nos ofrece una escena de la sociedad madrileña dividida entre los partidarios de Carlos IV y defensores del príncipe Fernando. Toca también la vida de los nobles en sus obras teatrales de la época, pero sin comprometerse mucho en ello ni dar su propia perspectiva al respecto. Por entonces, Pérez Galdós contaba con la presencia de un público obrero que evidencia estar interesado en una lucha para mejorar las condiciones de vida. En pleno 1898 aumenta la tensión social, un auge sustentado en el desarrollo capitalista que por fortuna termina con la promulgación de leyes como las leyes de accidentes laborales de protección del trabajo de niños y mujeres (Tuñón de Lara 411).

Asimismo, en este segundo episodio Pérez Galdós no oculta su indignación por los liberales, que no llegaron a compararse con sus antecesores los absolutistas, pero intenta dar una visión objetiva en cuanto el reino de Fernando (Troncoso 128-130). Desde luego, en los *Episodios nacionales* pretende educar políticamente a sus lectores conforme con su visión histórica. Si bien a lo largo de la segunda serie aborda las luchas internas por el poder entre liberales y absolutistas, también la devolución de la corona de Napoleón a Fernando VII. Sus series comprenden: el

sexenio absolutista (1814-1820): derogación de la Constitución de 1812, persecución de los liberales y afrancesados; el trienio constitucional (1820-1823): jurar la Constitución por el Rey; la segunda década absolutista (1824-1834): los absolutistas empiezan a apoyar a Carlos, hermano de Fernando (Troncoso 28).

Entretanto, la división en las filas del absolutismo se veía plasmada en *Un voluntario realista*, en donde se destacan las ciudades del interior de Cataluña (Manresa, Salsona) como protagonistas de muchos capítulos. Habla además de la revuelta rural catalana en contra de Fernando VII, los *malcontents*, en nombre del absolutismo radical o los agraviados, entre marzo y septiembre de 1827. Se sublevaron para expresar su malestar social en el campesinado catalán también por la caída de los precios agrícolas (Troncoso 29-30).

A su vez, Pérez Galdós parece decepcionado por la dominación sociopolítica de la burguesía, sin embargo, mantiene una postura optimista, teniendo esperanzas en la burguesía liberal ante la decadencia del Antiguo Régimen. Por tanto, *Un voluntario realista* tiene lugar en Salsona, donde ocurrió la sublevación absolutista de 1827; precede a la guerra carlista, donde se muestra la violencia de los sublevados, el fanatismo religioso y represión de la sublevación.

En esta serie predominan la ficción verosímil, la pluralidad de los narradores y el protagonismo compartido. De hecho, Pérez Galdós intentó transmitir en boca de sus personajes sus reflexiones sociopolíticas; por ejemplo, en este episodio dice, refiriéndose a la sublevación de 1827: “el más repugnante de la historia” (Pérez Galdós 33). Así, esta segunda serie estaba condicionada por la propia visión del artista, como si fuera un cuadro que refleja las dos Españas irreconocibles. En *Gerona* (1874) se destacan temas rurales alusivos a la montaña, a la costa; temas ideológicos, políticos (Cataluña como región); temas históricos (la guerra de la Independencia); temas basados en las relaciones humanas de respeto, amistad, tolerancia, etcétera. Es más, el episodio expone una serie de insurrecciones absolutistas y republicanas que el poder central pudo sofocar, pero no lo hizo. A diferencia de los hombres mandados por Napoleón en 1809, “los nuestros eran algo desanimados y dispersos”, en general les faltaban recursos y el dinero para enfrentarlo todo (Pérez Galdós 76).

Andresillo Marijuan es el protagonista narrador, y entre los personajes secundarios se destacan su amada Siseta y sus tres hermanos: Badoret, Manalet y Gasparo. En este episodio luce la figura de don Mariano Álvarez de Castro, general español y gobernador militar, personaje real a quien recurre Pérez Galdós para mostrar el gran honor y cariño que le tienen los demás personajes. Figuran también Pablo Nomdedeu, médico, y su hija Josefina, enferma y sorda. A lo largo de los *Episodios*, llaman *cerdos* y *canallas* a los franceses, quienes están considerados como un enemigo fiero. Tildan a Napoleón de roedor, el malo de la historia, además

de ser traidor, representa al mismo demonio.

En *Un voluntario realista* la ciudad de Salsona se distingue por cultivar las delicadas frutas catalanas y en cebar animales domésticos. En septiembre de 1810, los franceses entraron en la ciudad para quemar su catedral y sus conventos. La historia comienza al fallecer José Armengol, sacristán de San Salomo, hombre sencillo y piadoso. Eligió a su nieto Pepet (Tilín), para sucederle en la sacristía; este es prudente, heroico y astuto a veces, además de ser puntual, ambicioso y rebelde. Tiene otras inclinaciones fuera de la sacristía: fantasea con ser soldado y guerrero, sin contar el gran amor no correspondido a sor Teodora. Es decir, Tilín es un voluntario realista militar en la Cataluña agitada durante la España fernandina; es calificado de dragón, bárbaro y guerrero; tal vez represente a la Cataluña abandonada, en su caso dice que quiere vengarse de todo el mundo, de que el hombre bueno podría convertirse en malo.

Se destacan otros personajes como la señora abadesa, Teodora de Aransis, Josefina Comerford, la madre Monserrat; el coronel, señor Pedro Guimaraens; Pixola, el carnicero, a la cabecilla del conjunto de los voluntarios (piensa tomar a Manresa para fundar el gobierno central con anhelo apostólico); Don José Bussons, llamado Jep dels Estanys, un anciano guerrillero, de carácter agrio y violento, el hombre más blasfemo de Cataluña, era experto en organización bélica. *Un voluntario realista* abarca la cronología del año 1814, coincidiendo con la huida de José Bonaparte y la muerte de Fernando VII en 1833, al comenzar los alzamientos carlistas en Vascona, Navarra y Cataluña (Pérez Galdós 102).

Al llegar a Barcelona en septiembre de 1868, Pérez Galdós quedó atrapado por la belleza de la ciudad, así, presenció la celebración de la caída de Isabel II por los catalanes.

Sr. Director de EL LIBERAL. Me pregunta usted si es antiguo mi conocimiento de Barcelona, y cuántas veces he visitado a esta ciudad. [...]. Barcelona fue para mí un grato descubrimiento y un motivo de admiración, aun viniendo de París y Marsella. Me sorprendían y cautivaban la alegría de este pueblo, la confianza en sí mismo, y el ardor de las ideas liberales que entonces flameaban en todas las cabezas, aquel ingenuo sentimiento revolucionario, ensueños de vida progresiva y culta, tras de la cual corrían con igual afán los que conocían el camino y los que ignoraban por dónde debíamos ir para llegar salvos. (Pérez Galdós, en Denle 388)

A finales de mayo de 1888, Benito Pérez Galdós regresó a Madrid tras una estancia de ocho días en Barcelona, para contar su recorrido por la espléndida ciudad. En su viaje, durante septiembre de 1968, comentaba que Barcelona abrazaba el liberalismo con simpatía, mientras se configuraba como una ciudad

progresista. De hecho, el crítico Joan Sarda, definía la personalidad artística galdosiana como la de un “literato de raza, observador perspicaz del mundo que le rodea”. El prestigio barcelonés de Pérez Galdós era tal, que Josep Pin i Soler, novelista catalán y epistolar amigo del maestro canario, utilizaba su figura en su comedia *Sogra i nora* (1890), en la que un personaje de la alta sociedad catalana le regala a su madre una novela (Vásquez 21).

A finales del siglo XIX, España perdió sus últimas colonias, lo que hizo que el nacionalismo cobrara fuerza, y de ahí la alta burguesía conservadora y católica de regiones como Canarias, País Vasco y Cataluña abrazara el nacionalismo para poner a salvo sus riquezas. España había adoptado un tipo de fe nacional para sofocar los vientos separatistas; esto representa para Pérez Galdós la unidad nacional de destino. A su vez, este propone acabar con las diferencias entre ricos y pobres, tal como enmendar a los ricos a que dejen sus joyas a Hacienda y que la Iglesia cede el compendio de plata y oro de los templos (s/f 4).

Por eso, el concepto de la nación en *Episodios nacionales* tenía una connotación progresista y avanzada y contrapone la idea del rey con poder absoluto, pues, engloba las libertades y derechos de los ciudadanos. Sin embargo, fue rechazada por los nacionalistas catalanes, vascos y los fueristas navarros, con el lema “Muera la nación, ¡vivan las cadenas!”, a favor del absolutismo y a la soberanía nacional (Pérez Galdós 5).

La fecha del 11 de septiembre de 1714 significa para los nacionalistas catalanes la pérdida de las libertades y la autonomía que gozaban la Corona de Aragón; por eso, la derrota de los Borbones frente a los Habsburgo fue el inicio de un reinado centralizador, absoluto y dañino para los intereses de Cataluña. Es el relato nacional (independentista) divulgado desde *un ángulo unívoco*, que —supuestamente— deja a entender que las dos partes protagonizan un enfrentamiento de diferente índole, pese a tener relaciones estrechas y positivas, con toda la participación de los nacionalistas catalanes en aportar su grano de arena en la modernización de España (Morel 82).

En boca de Mosén Crispí, capellán de San Salomó (*Episodios nacionales, II serie*), las demás regiones seguirían a Cataluña en su camino para acabar con el liberalismo. Es más, el advenimiento del rey Fernando VII en Cataluña lo había arruinado todo: los valientes se convirtieron en cobardes; el Rey iba a perdonar a todo el mundo: el llamado *perdón masónico*.

A la luz de esto, desde 1825, el absolutismo quiso cambiar de ídolo para satisfacer sus intereses de venganza. Si bien los carlistas empiezan a perder, a partir de 1833 son perdonados siempre, y vuelven a conspirar contra sus enemigos. Desde 1812, comenzó la lucha entre las dos Españas, una defensora del progreso, la libertad y la igualdad, contra otra partidaria de la reacción, la tradición y el

clericalismo. Si bien los masones —refiriéndose a los liberales— dicen que la guerra es una farsa, las diabluras catalanas hay que frenarlas, si no los liberales van a aprovecharse de ello, Pérez Galdós señala, en boca de sus personajes, que los liberales no tienen nada que ver, ya que solían secuestrar a un liberal y conservarle como buen regalo; dice que ellos sirven solo para fusilarles. La figura de Salvador Monsalud, representante de lo heroico y político, en la II serie de los *Episodios*, personifica la lucha entre liberales progresistas y absolutistas.

Ahora bien, la sublevación apostólica de 1827 ha sido “repugnante”, no tenía ni lógica ni plan ni justicia en los cargos; fue provocada por la sociedad secreta “El Ángel Exterminador”, perteneciente al absolutismo, formada por consejeros cesantes, inquisidores sin trabajo y obispos ambiciosos. Fueron los cabecillas catalanes los que pudieron decir la verdad acerca de esto, pero los fusilaron justo después de perdonarles para garantizar su silencio (Troncoso 143).

Dice uno de los personajes, muy apasionado por la disciplina, que en España hacen falta hombres estrictos y autoritarios, ya que el país está podrido de malas ideas que hay que sofocar; por tanto, España es como un hombre cruel y sanguinario. Por su parte, otro afirma que España es un hombre con ideas y sentimientos, quien teme de Dios (Troncoso 160-161).

En las dos obras, Cataluña se destaca como:

Tabla 1. Relación Cataluña-España en los dos <i>Episodios</i>	
<i>Gerona</i>	- Nuestra querida y desgraciada madre España. - Si Gerona cae, España también.
<i>Un voluntario realista</i>	- Dice en un pasaje: “más adelante se va a saber quién es Cataluña [...], que en el palacio de Madrid saben todo pero se darán un paso para actuar. [...] Esta tierra de cristianos tendrá a fin el verdadero gobierno cristiano” (Pérez Galdós, <i>Episodios nacionales</i> 27-28). - Se nota una cierta discrepancia en opiniones con respecto a la guerra; hay unos que la aprueban, la ven como necesidad y otros la aborrecen. - En otro pasaje dice que Cataluña va proclamar la guerra porque el monarca era incapaz de asumir el trono (Pérez Galdós, <i>Episodios nacionales</i> 33). - Esta guerra que tiene como objetivo el robo, cuyo móvil principal es la envidia. - La fiebre del absolutismo: dice Pérez Galdós que era

	una guerra de insultos y miserias, llena de intrigas frailescas, descarada y disfrazada de justicia. En referencia a Cataluña, dice que necesita frescura para limpiarse de lo que viene del sur (Pérez Galdós, <i>Episodios nacionales</i> 54). - A los liberales les tachan de jacobinos, demoniacos, enemigo de los reyes y la fe.
--	---

Analizando los dos episodios, Pérez Galdós ha acertado en transmitir la vida que tenían los catalanes durante la época de invasión francesa, sobre todo, aquel siglo era casi ignorado por la historia. En su calidad de escritor de inclinaciones realistas, tenía clara su posición política; podríamos decir que Pérez Galdós abrazó las ideas liberales, pero al mismo tiempo veía inconveniente una relación rota entre España y Cataluña. Entonces, a lo largo de los dos episodios, se nota que el destino de ambos era inseparable. Mejor dicho, Pérez Galdós, en su calidad de historiógrafo, poeta y político pretendía aportar una nueva forma a las regiones en donde reinaba el romanticismo.

Pérez Galdós ha sabido cómo cuidar la documentación que se ha producido inspirada en los episodios, así como pintar los ambientes conforme al realismo, resaltando el detalle más significativo de las plazas y calles, comercios, o el interior de casas burguesas. Por ello, sus personajes, al ser realistas, tenían retratados sus gestos morales y físicos, su indumentaria y su lenguaje diferenciado. Por tanto, la obra de Pérez Galdós se caracteriza por un estilo espontáneo, no-retórico, con pinceladas de romanticismo, donde aparece con frecuencia el monólogo interior que pretende reproducir los pensamientos del personaje. Es sabido que Pérez Galdós se ve influenciado por Cervantes, especialmente por la ironía que utiliza en sus escritos.

Para Pérez Galdós el pueblo es un conjunto de tipos sociales unidos por una esencia común nacional. El republicanismo resurgía a mediados del siglo XIX con el fin de unificar las filas de la burguesía liberal y las clases medias con los populares atrayéndoles hacia los valores burgueses (Suárez Cortina 161). Tal era el compromiso del intelectual en la cuestión social que contribuye en el reconocimiento y la función de las clases bajas. Pues el pueblo se configura como portador de la renovación. Enfatiza Álvarez Junco: “El pueblo participa de todas las características del Mesías, puro y sufriente hoy pero omnipotente mañana, cuando aparezca en todo su esplendor dispuesto a librar la última y definitiva batalla contra el Mal” (282). También lo rural es símbolo de pureza ante el industrial burgués; de acuerdo con Álvarez Junco (288), la obsesión de hacer comunidad y

nación con sentimientos patrióticos debería implicar a las masas populares. Si la idea de lo nacional proviene de las clases más humildes, incorruptas y puras de la sociedad, aptos para liderar el progreso y el intento al cambio, se trata de un pensamiento que no está ajeno a la perspectiva republicana de Pérez Galdós.

Obras citadas

- “El visionario del discurso de Benito Pérez Galdós sobre la clase política española”. *ABC.es*, 2014. Recuperado de <https://www.abc.es/tecnologia/redes/20140115/abci-discurso-perez-galdos-espana-201401151209.html>.
- “Tema 59 - El Realismo en la novela de Benito Pérez Galdós: Lengua castellana y literatura”. *Oposinet.com*. Recuperado de <https://www.oposinet.com/temario-de-lengua-castellana-y-literatura/temario-5-lengua-castellana-literatura/tema-59-el-realismo-en-la-novela-de-benito-prez-galds-3/>.
- Álvarez Junco, José. “Los amantes de la libertad: la cultura republicana española a principios del siglo XX”. Nigel Townson, *El republicanismo en España (1830-1977)*, Alianza Ed, 1994, pp. 265-292.
- Aparicio, Juan Pedro. “Un voluntario realista”. *La Mirada Del Narrador*, 2008, pp. 139-140.
- Cardona, Ángeles. “Cataluña y Galdós”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*: Ediciones del Excmo Cabildo insular de Gran Canaria, 2013.
- Conde. C. “Los episodios nacionales, Benito Pérez Galdós”. *Critica de Libros*, s.f. Recuperado de <https://www.criticadelibros.com/novela-historica/los-episodios-nacionales-benito-perez-galdos/>.
- Cordero Fernández, Carolina. *Ideologías y novelas en Galdós (1901-1920)*. Universidad Autónoma de Madrid, 2014. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663048/fernandez_cordero_carolina.pdf?sequence=1.
- Cuenca Toribio, José Manuel. “Galdós y Cataluña”. *Diario Córdoba*, 2020. Recuperado de <https://www.elimparcial.es/noticia/209080/opinion/galdos-y-cataluna.html>.
- Denle, B. J. “Galdós en Barcelona: un artículo olvidado de 1903”. *Boletín Hispanique*, 1988, pp. 120-123.
- Eponline. (s.f). “El Realismo en la novela de Benito Pérez Galdós”. *Lengua*

- Castellana y Literatura*. Recuperado de <https://eponline.es/data/pdf/403doc1.pdf>.
- García Pinacho del Pilar, María. *La prensa como fuente y subtema de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Fundación universitaria española, 1998.
- García, Lola. *El naufragio, la desconstrucción del sueño independentista*. Planeta, 2018.
- González Ferriz, R. “Benito Pérez Galdós, la conciencia de una nación”. *El Confidencial*, 12 de noviembre, 2019. Recuperado de https://blogs.elconfidencial.com/cultura/el-erizo-y-el-zorro/2019-11-12/benito-perez-galdos-biografia-francisco-canovas_2330948/.
- Herzog, Benno, y José Ruiz. *Análisis sociológico del discurso, Enfoques, métodos y procedimientos*. Universidad de Valencia, 2019, pp. 11-15.
- Madariaga de la Campa, Benito. “Benito Pérez Galdós y el País Vasco. Viajes y recuerdos”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, pp. 1-11.
- Mármol, Carlos. Galdós, un ‘flaneur’ por Barcelona. *carlosmarmol.es*, 6 de enero, 2018. Recuperado de <http://www.carlosmarmol.es/galdos-flaneur-barcelona/>.
- Montesinos, José Fernández. *Galdós I. Castalia*: Madrid, 1980.
- Morel, Sandrine. *En el huracán catalán: una mirada privilegiada al laberinto del proces*. Barcelona: Planeta, 2018.
- Ortiz García, Carmen. *Ideas sobre el pueblo en el imaginario nacional español del 98*. En Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano (eds.). *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*. Madrid: CSIC-Casa de Velázquez, 1999, pp. 19-45.
- Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales, Un voluntario realista*. Madrid, 1878.
- Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales. Segunda serie (I)*. Yolanda Arencibia (proyecto y edición); Jaime Olmedo (prol.). Cabildo, 2006.
- Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales. Segunda Serie (II)*. Yolanda Arencibia (proyecto y edición). Cabildo de Gran Canaria, 2006.
- Puente López, Julio. *Cataluña entre la sensatez y el delirio*. Liber Factory, 2018, pp. 161-166.
- Redacción. “Galdós y la fe nacional”. *La Vanguardia*, 31 de enero, 2013. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/libros/20130131/54364250751/galdos-y-la-fe-nacional.html>.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción literaria. Las primeras literaturas burguesas*. Akal, 1990.
- Sarda, Javier. *Cataluña, España y la madre que les parió*. Planeta, 2011.
- Serrano, Carlos, y Serge Salaün. *1900 en España*. Espasa-Universidad, 1991.

- Sevilla, Alberto. “La última obra de Galdós. Casandra”. *El Liberal de Murcia*, núm. 1,229, 13 de diciembre, 1905, p. 1.
- Stenzel, Hartmut, y Friedrich Wolfzettel. *Estrategias narrativas y construcciones de una realidad: Lecturas de las Novelas contemporáneas de Galdós y otras novelas de la época*. Biblioteca Galdosiana, 2003.
- Suárez Cortina, Manuel. “La quiebra del republicanismo histórico, 1898-1931”. Nigel Townson. *El republicanismo en España (1830-1977)*. Alianza Ed., 1994, pp. 139-164.
- Troncoso, Dolores. *La historia de España en Galdós, Análisis y proceso de elaboración de los Episodios nacionales*. Universidad de Vigo, 2012.
- Troncoso, Dolores. *Releyendo a Galdós, nuestro contemporáneo*. Universidad de Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- Tuñón de Lara, Manuel. *El movimiento obrero en la historia de España*. Taurus, 1972.
- Vásquez Sotelo, Adolfo. “Pérez Galdós y Cataluña”. *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*. Carmen Yolanda Arencibia Santana, María del Prado Escobar Bonilla y Rosa María Quintana Domínguez (eds.), 2000, págs. 115-133.
- Ward, Philip (ed.). *Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana*. Crítica, 1984, pp. 634-636.

Daniela Franco: escrituras que hacen otras cosas

Daniela Franco: Doing Other Things with Writings

Roberto Domínguez Cáceres – Tecnológico de Monterrey

Resumen: La escritura es tanto una expresión intelectual como un oficio manual que teje redes entre los objetos que representa y las personas que convoca. La escritura produce imaginarios y materialidades análogas o digitales. Estas líneas intentan leer algunas obras de Daniela Franco compiladas en <http://danielafranco.com/projects> y “*mujeres encinta*” (2021) desde los vínculos, afectos y materialidades que generan. Sostenemos que al mismo tiempo que estas obras son manifestaciones del oficio poético y manual de su autora, descubren relaciones inéditas entre sus lectores, los objetos y las historias que proponen. A estas relaciones las denominaremos cosas. Consideramos la escritura de esta autora en plural porque son varias escrituras que convergen en un ejercicio de meditación activa que produce movimientos corporales y emotivos.

Palabras clave: escritura, resignificación, autoría, objetos culturales, dibujo

Abstract: Writing is both an intellectual expression and a manual craft that weaves networks between the objects they represent and the people they summon. Writing produces analogous or digital imaginaries and materiality. These lines try to read some works by Daniela Franco compiled at <http://danielafranco.com/projects> and “*Mujeres Encinta*” (2021) from the links, affections and materiality they generate. We maintain that while these works are manifestations of the poetic and manual trade of their author, they discover unprecedented relationships between their readers, the objects and the stories they propose. We will call these relations things. We consider the writing of this author in the plural because they are several writings that converge in an exercise of active meditation that produces bodily and emotional movements.

Keywords: writing, resignification, authorship, cultural objects, drawing

Fecha de recepción: 8 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2022

Las escrituras de Franco están elaboradas con materias diversas —grafías, sonidos, imágenes, colores, cintas, papel— y producen materialidades —espacio, emoción y afectos— habilitando nuevas conexiones y otras maneras de entendimiento entre sí. Consideramos aquí que la escritura hecha de materias diversas produce objetos discretos que a su vez se incorporan a nuestro repertorio de experiencias subjetivas. Estos objetos nos afectan, y nos relevan relaciones que no eran evidentes antes, cuando dichos objetos están desperdigados o escondidos en lo cotidiano.

En *Cómo hacer cosas con palabras*, John Langshaw Austin (1962) propuso entender que las relaciones hechas por y de lenguaje producen algo material, sea un efecto, un escrito, un objeto, un afecto. Por extensión, consideraremos la escritura de Franco como productora de otros espacios, emociones y afectos.

En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard (1969) advertía que no es solo el valor de uso natural de los objetos, sino su valor de cambio o simbólico lo que interesa. Podríamos prescindir de los objetos, distanciarnos de ellos conforme les vamos otorgando más valor simbólico, pues les imprimimos valores y mensajes que se convierten en satisfactores de necesidades asociadas al objeto o a quien lo consume. Por su parte, en *Historia de las cosas*, Annie Leonard (2010) advierte la necesidad de cambiar nuestros modos de producción, consumo, acumulación y desecho de todos los objetos que nos rodean; considera como todos que las cosas son objetos producidos —el libro en papel— pero no los conceptos ni las ideas. En el prólogo del ensayo *No cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Byung-Chul Han (2021) afirma que “el mundo se vacía de cosas y se llena de una información tan inquietante como esas voces sin cuerpo. La digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo. También suprime los recuerdos” (10). Los datos o la información rodean y tensionan todas las relaciones entre los objetos artísticos —obras o narraciones— y nuestras experiencias con ellos. Citamos estos tres autores para apoyar la idea que el estudio de las materialidades, cuando se aplica a la escritura, a su ejercicio y a la reflexión que provoca, nos pone delante de una propuesta de sentido.

Las obras de Franco analizadas en estas líneas pueden leerse como una especie particular de acto de habla, pues dicen algo (locución) con intención, por su forma intentan un efecto en el lector (ilocución) y a menudo repercuten (perlocución) en la forma como vemos los objetos que antes suponíamos conocer. Los objetos con los que escribe Franco han sido minuciosamente escudriñados, apreciados en su materialidad, peso y sentido. Ellos esconden una relación latente que sólo la escritura —es decir, el acomodo en el soporte, la manipulación, el ensamble— puede (re)descubrir. Franco da forma a su escritura con procesos semejantes a la escultura, sea por ensamblado o por eliminación, hasta llegar no

sólo a la palabra, sino a la forma justa. Propone la materialidad del acto de escribir dibujando la escritura y convierte las superficies —un pliego, un muro, un silencio— en espacio representado.

Estos actos de escritura, sea una *performance* o un texto, deja en el mundo un rastro análogo o digital. Ese rastro se convierte a su vez en nuevo material para seguir indagando y releendo lo creado desde otros ángulos. Esta materialidad se puede utilizar para seguir estimulando los sentidos. Proponemos tres estrategias para leer la obra de Franco: el descentramiento de la escritura, la manipulación de los materiales y la cita o ensamble de referencia a otras cosas.

La primera estrategia es el descentramiento de la escritura *intelectual* que pone delante el cuerpo y deja visible el rastro del proceso de reflexión-manipulación de las materias primas (objetos y palabras), con las que construye sus propuestas. Esta escritura material estimula simultáneamente los sentidos, desplaza la jerarquía de lo visual al margen y pone el énfasis en lo sonoro y lo háptico. Este desplazamiento invita a observar de manera oblicua, personal y consciente, aquello que suponíamos como ya conocido, a experimentarlo con otros sentidos.

La segunda estrategia es descubrir las posibilidades expresivas de los materiales (la palabra, la imagen, el sonido, el soporte físico) a través de una meditada relectura que descubre relaciones inéditas.

La tercera estrategia consiste en dibujar una escritura con objetos. Esta forma de escritura los registra y los lee desde una atemporalidad. Las historias escritas con objetos son resultado de la manipulación consciente de sus signos culturales, que adquieren otra legibilidad dada su disposición intencional como textos.

El descentramiento

La circulación de textos literarios escritos en el actual mundo editorial es poco generosa si la comparamos con la circulación de otros bienes culturales. El texto literario no se reapropia y ni se reensambla tan velozmente como otras producciones —la música (*sampleos*, versiones de DJ) o la imagen (memes, grafitis, gifs)—. La escritura como acto intelectual es concéntrica, está centrada en la figura autor y conforme nos alejamos de ella, nos encontramos con las periferias del texto: las versiones, las influencias, las lecturas, los comentarios, los plagios, etcétera.

Para Franco, la escritura con objetos como la propone debe ser centrífuga, excéntrica. Puede tener varios orígenes o principios: puede iniciar en la relectura de un texto canónico, por ejemplo, en su ensayo sobre Klein (<https://danielafranco.com/yves/>) titulado “Yves Klein por Yves Klein por Yves Klein por Daniela Franco” (2017), ensambla un texto que alude y recrea las nociones del artista francés desde una forma de escritura propia: en vez de transcribir

o copiar las citas, inserta fotografías de fragmentos y recortes manuscritos, compila citas, frases, introduce fotografías como si fueran vocablos en una frase, remarca la expresión del espacio dejando vacíos entre imágenes y párrafos, hace caligramas, construye una conversación entre textos del autor, y, al final, reporta una larga lista de referencias consultadas. Así, inscribe con su estilo lo que se apropia y destila de lo asimilado sobre Klein.

La escritura de Franco está siempre dispuesta en una “red compleja de relaciones” (Schwartz 27) y acude desde ella para vincular lo disímbo. Lo que a primera vista parece no tener relación, queda unido por una secuencia de nodos que ha sido planeada y ejecutada con minuciosidad, dejando al centro las potenciales nuevas relaciones entre el objeto y su entorno. La escritura en red consiste descubrir que el objeto del que se trata no existe aislado, sino que está siempre en relación con algo más. La escritura descentrada significa hacer evidente que algo —una historia, una relación, un afecto— existe a partir de unidades de sentido —materiales, ideas, imágenes, cosas— que han sido recuperadas de los más diversos contextos e invitando a otros artistas —*players*, como ella los llama— a sus proyectos. *Los Sandy en Waikiki* (<https://danielafranco.com/sandysb/>), de 2010, es un excelente ejemplo de ello.

Con este descentramiento Franco interroga la escritura como actividad “abstracta” formulando ¿por qué a la literatura le cuesta tanto trabajo renunciar a las cuestiones tradicionales de la propiedad, el uso del material de otros, la originalidad, el *copyright* como derecho posesivo, no de sólo privado sino enajenante? En Franco la autoría está más del lado de la responsabilidad que del origen o de la creación como invento único y propiedad de alguien en particular. Su aproximación es que la obra —en tanto creación— no es nunca original del todo, pues el principio es común, colectivo, y ya ha sido cultivado antes.

En la convención del hacer artístico, aquello que crea un autor-centrípeto (*Los papeles del autor/a* 131) se le enajena al resto de la comunidad de donde surge y hacia donde lo dirige; el autor se apropia de algo y se lo quita a la comunidad al hacerlo propio. En cambio, en el proceso de configuración de una obra que se expande hacia fuera a otras voces, para ella crear es descubrir que, entre los objetos, los espacios, los sujetos y sus emociones, hay puentes que es necesario reactivar, así su arte crea una comunicación, desvela una relación que estaba ahí, de un modo, pero no evidente. Los materiales quedan unidos como escritura porque en cada cosa la artista siempre encuentra una parte que está en la colaboración con otra.

Los proyectos de Franco son resultado de una rigurosa planeación de colaboraciones con restricciones creativas, supone siempre puestas en texto (escribir), puestas en contacto (coordinar personas), puestas en espacio (exhibir, mostrar). Lo que vemos en un dibujo o una exposición de Franco es siempre una

parte de un proyecto más amplio, siempre conectado por la capacidad relacional que pulsa en el conjunto. Los objetos convocados en sus proyectos son unidades con sentidos potenciales todavía por descubrir, que al estar dispuestos en cierta relación se transforman.

Cuando dibuja, Franco realiza los mismos movimientos que propone la escritura: el cuerpo encorvado frente al soporte, la mano serena, el trazo que desvela nexos ocultos. Dibujar como una forma de borrar el vacío del soporte para incrustar cúmulos de datos; dibujar pide una postura corporal de meditación activa; dibujar es una manera de permanecer al margen del lenguaje para convocar sus gestos. Sus dibujos/escritos sintonizan los gestos físicos de la escritura:

tomar un lápiz, sentarse en un escritorio a vaciar en una hoja lo que no puede ser traducido en forma de lenguaje para ser retenido y nada de lo que puede ser hallado por el lenguaje para ser dicho. Lo inverbalizable. El arte ha sido siempre, en mi caso, una forma de estar en la escritura callándome. Contar historias y construir poemas sin recurrir nunca a la página escrita. (Franco, 2018)

La escritura de Franco se hace con datos que no pueden quedarse fijos en una página. No permanecen en ella. Los dispone para que desde un relativo *ahí* salten a otros *más allá*, con lo que consigue otras reverberaciones. A estos efectos de movimiento aquí los denominaremos escrituras cinéticas. En estas escrituras los datos inician su movimiento del modo discreto —fijo en el aquí ahora— al modo de compuesto híbrido en el que se tensionan con otros elementos (fotos, postales, letras, recortes, líneas de tinta, textiles, fotos, cinta adhesiva) entre los que pulsan sus materialidades para dejar en claro que —a diferencia de las palabras quietas en una página— las diversas condiciones de transformación, la página escrita por Franco es un soporte que tiene dimensiones que se expanden o se contraen (por ejemplo, <https://danielafranco.com/solquieto/>).

Los recortes, los collages, los ensamblados que aparecen en algunos de sus proyectos están unidos por hilos de escritura con comentarios a veces en forma de frases, otras como cartelas que ubican (o no) la procedencia o identifican objetos o personas en las fotografías. Los objetos que aparecen en los proyectos revisados aquí estuvieron en algún momento unidos, luego algo lo alejó, los desperdigó, los desarraigó. La escritura que propone Franco es una manipulación de los materiales que entraña la posibilidad de restituirle a esos objetos su elocuencia como archivos al arraigarlos en terrenos insólitos. Ejemplo de esto son las ilustraciones para la versión en español de *La historia de mis dientes*, de Valera Luiselli (México, Sexto Piso, 2013); el proyecto *Los Sandy de Waikiki* (un proyecto de diez años, del 1999 al 2009); *I Have Decided to Remain Silent (He decidido permanecer en silencio*, 2004).

En las obras referidas antes, los nexos entre los datos están materializados en cintas, cordones, líneas de texto que representan escrituras que constantemente nos llevan a otro lado. Los datos/palabra no pueden permanecer en el texto, porque hay un movimiento de fuga hacia lo contextual. Al ligar lo que está en la vecindad de un dato (una foto olvidada en la calle, un dibujo censurado, una canción) con una relación no evidente y sólo visible por la disposición en la obra, ella crea una tensión al mismo tiempo que una fuerza de atracción-rechazo que no existe sino hasta que acercamos un dato con otro. Tal como sucede con los polos de fuerza en un imán, su escritura nos hace conscientes de ese campo magnético invisible y material.

La escritura de Franco es una oportunidad para evidenciar la performática que implica escribir. Para dejar en claro este efecto, se hace evidente el recurso de cambiar el registro: la letra impresa a manuscrita, el color, el idioma, la disposición en líneas, por ejemplo, el proyecto *face b single* (<https://danielafranco.com/faceb/>). Con ello, se recurre a una caligramatización del texto: o se lee o se ve, pero no se pueden hacer ambas acciones juntas sin caer en una contrariedad. La escritura está representada en el papel, que es el soporte del dibujo; la escritura es tanto líneas como trazos que aluden a otros momentos en que la escritura consigna datos.

Las posibilidades expresivas de los materiales

En este apartado proponemos revisar dos ejemplos de la obra de Franco para ilustrar el proceso de la creación basada en la manipulación de los materiales. A través del uso o las lecturas que hacemos de las cosas, estas van acumulando capas de sentido, se van haciendo más densas. Ella propone que todos los objetos, con su peso y materialidad, pueden tener que ver algo entre sí y con ella, por lejanos o extraños que parezcan. Al descubrir una nueva relación entre un objeto y otro, o bien entre un objeto y ella misma, Franco hace un comentario sobre cómo pasamos de lo impersonal a lo personal, de lo colectivo a lo íntimo. Si aceptamos que hay un lado autoconfigurativo del autor en toda escritura, que toda narración tiene un elemento biográfico, pues más allá de los hechos “es capaz de articular, de dar continuidad, al sinnúmero de huellas, ecos y asociaciones, signos e imágenes que nos conforman” (Arfuch 52), entonces los objetos resignificados por sus nuevas relaciones, nos dicen algo tanto de la autora que los propone como de nosotros quienes los leemos.

En un tiempo como el nuestro, que presume la hiperconectividad, que se considera poblado y ordenado por las conexiones que resultan en archivos digitales —listas generadas en el instante en que buscamos algo en un navegador y que no se conservan luego de la búsqueda—, Franco se cuestiona por las líneas discontinuas, no evidentes, entre los objetos y los rastros de esas búsquedas que

lleva a cabo, de sus lecturas y las reacciones o posibilidades de relación que le provocan y por los “nodos” posibles (Schwartz y Bermúdez 29). Trata los objetos en su posibilidad de volver a ser archivos. Le interesan tanto los polos que se ligan como el proceso del contacto.

Para ello recurre a estrategias de manipulación. Entre las que emplea para descubrir la expresividad de los materiales destaca el símil como forma de organización de enormes archivos. Un objeto, una cita, una fotografía son similares en que pueden ser usados para relacionarse con algo no evidente. El símil no está en el objeto, resulta del proceso de acercarlo a otra cosa, para lo cual se requiere de un proceso erudito, de una meticulosa investigación que dé por resultado un ensamblaje, una forma de sutura que repare los puentes rotos y que parezca siempre haber estado ahí. Por eso en su obra, Franco deja siempre el rastro de su mano que ensambla, que lleva de un lado a otro una cita y la conecta con una imagen que yacía en algún sitio olvidado o que estaba escondida a la vista de todos.

En el mundo digital las metáforas como la nube o la conexión inalámbrica nos hacen pensar en conexiones veloces, en línea recta, como un vector láser. En realidad, las hiperconectividades suceden gracias a complicadas telarañas de cables, servidores, spots, repetidores, acumuladores, respaldos espejo, máquinas, grandes extensiones de almacenes refrigerados con altísimos costos e inmensas huellas de carbono. La escritura que propone nos permite tener una consciencia más realista sobre los diversos modos en que estamos físicamente relacionados con lo fortuito e imaginariamente ligados a lo próximo. Estas ligazones se representan como redes no jerárquicas ni unívocas entre materiales. Los objetos manipulados que aparecen en los proyectos de Franco hacen evidente su escritura (o *inscritura*) porque están dentro de algo, de un espacio, no sólo se dibujan sobre éste; no son en sí el proyecto, son si acaso su manifestación material. El proyecto o plan de obra de Franco se extiende a lo largo del tiempo y se constituye de varias etapas, se desarrolla en diversos espacios. A manera de ejemplo, su “Face b” (2010) (<http://danielafranco.com/projects/faceb/>) tiene tres secciones:

project and website archive of sound related images created in parallel to an exhibition presented at la maison rouge in paris. **face b** (*b-side*, in French), consisted of three sections.

longplay in which different members of the cultural community proposed lists of records based on a series of very specific constraints: records that could illustrate your biography, whose covers you would like to be on, whose covers surpass the music they contain...

remix shows records that have been selected by different writers from Daniela Franco's record collection; this section includes exclusive and unexpected record reviews.

single is a selection of extremely rare records and reproductions of covers that have, for the most part, been lost or disappeared from Daniela Franco's collection (Franco, *face b*).

Face b [lado b], es en sí mismo un políptico que nunca remite a una secuencia lineal narrativa ni al binarismo de lado A/lado B al que alude, sino que se abre a otras especulaciones, que hoy, 22 años después podría seguir sumando elementos. Nunca se sabe si un proyecto de Daniela Franco está del todo cerrado, pues siempre hay una conexión por ocurrir. Las portadas de LP en este proyecto funcionan como vehículo de las restricciones o reglas del juego que son necesarios para determinar un nuevo funcionamiento de las cosas en otros planos, donde se pueda hacer evidente la oferta de intenciones que propone su autora.

Su obra crea una comunidad de sentido, está basada en principios de colaboración con otros artistas, con otros colectivos, con otras artes y oficios. Insistimos que para Franco no hay autoría solitaria, ni permanente ni unívoca. Derivado de un proyecto que se extiende entre 1999 y 2009, el libro *Sandys at Waikiki* (Ediciones RM, 2010) es una seña de las constantes que organizan los abordajes con los que plantea proyectos. Leamos en la cuarta de forros, el género más leído de todos, según la autora.

Búsqueda en imágenes y textos de la familia Sandy que vivió en el norte de California, entre 1940 y 1960, llevando la vida típica de una familia de clase media. Al menos, eso nos cuentan las diapositivas que acabaron en un mercado de pulgas. Daniela Franco investigó la historia de los Sandy, para ello acudió a doce destacados escritores que clamaban tener información. Así, éstos aportan pistas mediante cuadernos de poemas, un guion para documental, cartas entre adolescentes, conjeturas descabelladas, historias familiares, lotes de objetos e incluso el testimonio de un testigo ocular. Una selección de fotografías accidentales hechas por el señor Sandy, que resulta misteriosa e intenta rearmar la historia de una familia partiendo de lo que ella ha olvidado y que ayuda a otros a recordar, a imaginar. (Franco, *Sandys*)

La secuencia planeación-exposición-libro con la que normalmente se podría trazar el ciclo de vida de un proyecto artístico conceptual, en el caso de Franco se abre en otras posibilidades pues abarca diferentes estados de la cuestión. En su caso un proyecto se prepara con una investigación preliminar, una búsqueda en archivos, la elaboración minuciosa de infinidad de bocetos, diagramas, anotaciones,

marginalias y convocatorias a otros actores en conversaciones para colaborar, se da un profuso intercambio de correos, se crean insertos y siempre se está pendiente de la posibilidad latente que todo deba repetirse, iniciar de cero, que no culmine, que fracase. En cada etapa referida hay una labor de registro que puede, o no, aparecer en alguna versión del proyecto. Franco explica que un proyecto suyo siempre está basado en colaboraciones con otras personas, derivaciones o versiones. Los convocados son como *players* o jugadores en un juego de mesa. Hay una serie de reglas, de restricciones, una vocación por el detalle, dudas, conversaciones explicativas con las que se definen los modos de colaboración, no de elaboración solamente. Luego, pasado un lapso que no se puede determinar o que escapa a cualquier planeación precisa, llega el momento de la exposición. Este es el momento de mayor coincidencia entre el espectador y la obra, pero no será el único. Después hay derivados de la exposición y una oportunidad de colaboración para otro conjunto de jugadores, otros artistas a los que les queda “lejísimos el primer proyecto”, frente a los cuales se da una nueva versión, una posibilidad que ella denomina “archivo performático”, que consiste en darle a los nuevos jugadores elementos con los que puedan elaborar su intervención.

Dibujar una escritura con objetos

Veamos ahora cómo podemos leer, con esta propuesta de sentido, objetos, imágenes y textos aludidos por medio de estrategias de reunión o convocatorias. Si los proyectos citados antes ilustran su labor de escritura o cómo entiende lo original; en este apartado abordamos un ejemplo amplio en el que convergen las nociones que propusimos antes. El ejemplo es la experiencia de acudir a la exposición de *mujeres encinta* montada en Casa del Lago en el último bimestre de 2021 en la Ciudad de México.

La exposición dispuso los materiales que recuperan la vida de un conjunto de músicos que deciden grabar su obra utilizando únicamente casetes. La puesta en espacio de los materiales (fotografías, grabaciones, afiches, textos manuscritos, infografías biográficas de los integrantes, gabinetes de curiosidades tecnológicas, cintas, reproductores de casetes, etc.) expande la existencia de *mujeres encinta* mediante nexos entre tiempos y tecnologías de la memoria, como el casete, y otras formas de relacionarnos con la música y sus autores actuales.

Como una encarnación de esa contemporaneidad, se organizaron una conferencia y un concierto. Así, el espacio museográfico de la sala en la que se conservaban las evidencias materiales del grupo musical, sirvió de contexto caja de resonancia del acto musical por suceder. La exposición *mujeres encinta: rewind*, la charla “¿Qué tienen en común los Beach Boys, el Oulipo, Vladimir Nabokov,

Juan Gabriel y Brian Eno?” y el concierto *MuGEres en cinta: influencias comunes en vivo*, en el que participaron Daniela Franco y el Grupo Generación Espontánea, el 10 de diciembre de 2021, constituyen lo que en este texto hemos denominado escritura que hace otras cosas, pues produce relaciones, objetos y afectos.

Se explicó así en el cartel de publicidad:

La antibanda de improvisación libre, Generación Espontánea, junto con Daniela Franco, artista y miembro del extinto grupo *mujeres encinta*, realizará un ejercicio de experimentación en torno a “*mujeres encinta: rewind. Retrospectiva de una banda a la que nadie recuerda*”. El concierto se conformará de una serie de *tracks* en los que Generación Espontánea, en sintonía con diversas imágenes de archivo que repasan la cassetografía de *mujeres encinta*, explorará las influencias comunes entre ambas bandas.

Exposición, charla y concierto proponen otras relaciones porque fueron concebidas y estuvieron construidas como elementos asintóticamente convocados capaces de producir una versión distinta al ser ejecutados en proximidad una del otro.

En los jardines de la Casa del Lago, el concierto puso en diálogo los instrumentos de “La antibanda de improvisación libre Generación Espontánea” que interpretó una partitura que Franco elaboró titulada: “Partitura *Track It was Delicious* (inspirado en cuentos de Nabokov menos imágenes, más lentas, más repetición, más melancólico... hay muchas imágenes, pero es porque se repiten mucho para poder hacer juegos visuales)” (Franco, programa de mano). Queda sin aludirse aquí la parte sonora, la música, la ejecución, la reacción o la contestación que a cada imagen correspondió desde los instrumentos armonizados en el momento.

La partitura propuesta por Franco consistió en 77 diapositivas de *Power Point* dispuestas pulcramente en tres folios donde aparecen imágenes numeradas. Al frente, los músicos y la propia Franco en una mesa desde donde controlaba la secuencia de las imágenes. La duración, iteración y disolvencia de cada una de ellas proponía un ritmo o cadencia a la que los instrumentos musicales correspondían sumando otra cadencia que a su vez era contestada por la autora. Música e imágenes en concierto y diálogo, con una partitura como punto de partida, pero sin una manera prevista de ejecución, escribieron el acto poético que resultaba de la armonía intuida y ejecutada al mismo tiempo. El efecto, sin duda retador y novedoso, es un conjunto de proximidades expresivas en las cuales la imagen de los recuadros no significaba algo, no ilustraba la música, no contaban una historia, sino que se mantenía al margen de la *página escrita* y promovía una sensación de

comunidad breve pero contundente entre música, imagen y sentidos. Esta sensación la identificamos como la construcción de afectos.

En la partitura de Franco, las 77 imágenes impresas en un volante que se repartió entre la concurrencia, pueden identificarse temas recurrentes e intuirse las restricciones que normaron su selección, pero al explicarlas así, las reduciríamos a ser sólo imágenes. Proponemos considerarlas como vocablos que forman parte de un acto enunciativo activo durante la *performance* en la que se presentaron y durante el que acontecieron emitidos desde la computadora y desde los instrumentos musicales del grupo.

Estos datos (vocablos) estuvieron en relación con lo demás, fueron otra cosa irreplicable cuya imagen impresa es solamente un rastro de aquella versión ejecutada. Ante la determinación de la imagen, la sonoridad, la cadencia y las armonías de la música nos proponen lo que no podemos recuperar: la posibilidad que tienen las palabras o las imágenes de ser *otra cosa* que está latente y que se manifiesta en este tipo de escrituras o performance. El tratamiento que Franco da a los materiales revela un proceso de mutación que convierte a una cosa en su huella. Como huellas, las cosas/imagen/vocablo son parte de un recorrido.

Esta mutación se expresa a través de la topografía: un recorrido por una zona de sentidos contiguos —oído, vista— que activa otros —gusto, olfato, tacto— y produce una nueva versión de la materialidad. Para ilustrar este proceso recurrimos a un *twit* en el que Franco dice: “Hace algunos años, hice esta topografía para explicar mi trabajo en una conferencia en @soymacq y ahora me da gusto ver que mis proyectos recientes seguirían encajando en la ‘matrix’” (1 febrero 2022, daniela franco@_d). La topografía consiste en cuatro filas de 5 imágenes, cada fila es un momento de la obra constituido por cuatro hitos representado por una imagen (véase figura 1).

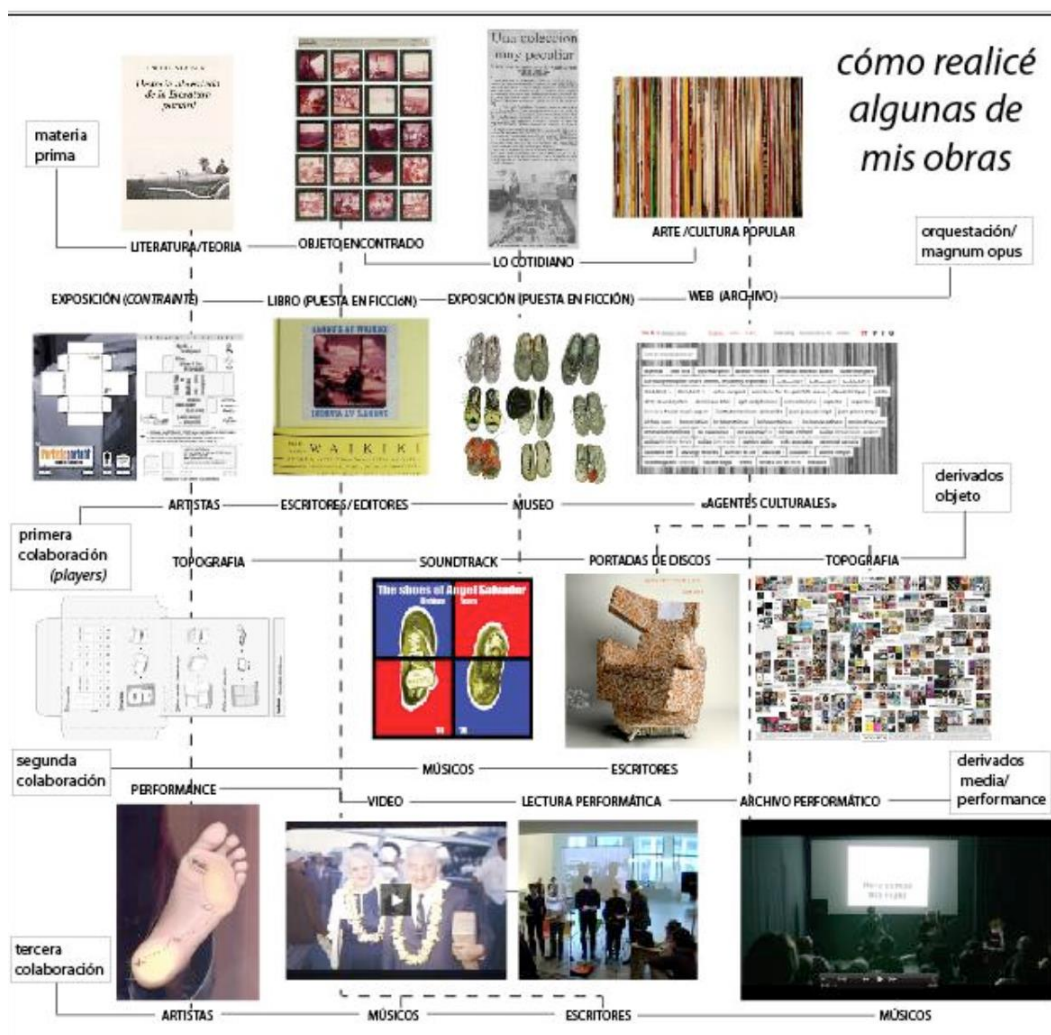


Figura 1. *Topografía*. Daniela Franco, 2010

La primera fila “materia prima”: literatura/teoría —objeto encontrado— lo cotidiano —arte/cultura popular; “orquestración/ magnum opus”: exposición/contrainte— libro (puesta en ficción) — Exposición (puesta en ficción)— Web (archivo); la segunda fila: primera colaboración (*players*) — artistas—escritores/editores —museo— “agentes culturales”; “derivados/objetos”: topografía —portadas de discos— soundtrack —topografía; la tercera fila “segunda colaboración”: performance —video— lectura performática —archivo performático— “derivados media/performance”; La cuarta fila “tercera colaboración” —artistas—músicos—escritores—músicos.

Verticalmente se señalan líneas punteadas que conectan cada materia prima con los elementos intermedios. Por ejemplo, literatura/teoría se liga con artistas, topografía, performance y artistas.

Es aquí, en la posibilidad de la interpretación de una idea según los talentos, el oficio y las virtudes de los jugadores, que la obra de Franco se expande y crea la

comunidad, la convocatoria a la que hemos aludido al inicio de este texto; y es justamente en ese momento, al proponer lo relacional, que la artista considera el verdadero acto poético de sus obras: que el encuentro, cuidadosamente planeado, derive en algo más, en “otra” relación insólita (¿intuitiva?) que no se prevé pero se intuye.

Recapitulando, el descubrimiento de las posibilidades expresivas de los materiales para Franco es el resultado de un trabajo colaborativo, pues pide al espectador que aporte su intelecto en una época en que las derivas o las lecturas digitales nos demandan tanto, dice, para que complete la propuesta de relaciones que suceden por atracción, por tensión originada por la cercanía. Esta concomitancia no se limita a sus materiales, también debe promoverse con todos los sentidos, con las emociones. Se interesa también por la posibilidad de darle otra oportunidad a las tecnologías que la evolución ha hecho surgir, estar en apogeo y luego caer en desuso. Esta suerte de fracaso de la vigencia en ciertos objetos le atrae particularmente cuando se trata de establecerles otros destinos. Pensemos en los objetos encontrados, en las fotografías de personas que no conocemos, en las postales cuya presencia nos demanda construirles un espacio en nuestra imaginación.

Si los dibujos son una escritura que no escribe, consideramos que su obra hace otras cosas: crea comunidad y da lugar a relaciones. En términos pragmáticos, los proyectos de Daniela Franco se extienden a lo largo de varios años, resuenan en la imaginación de sus espectadores y provocan nexos más allá de lo artístico, en el plano social, civil y político.

Su trabajo es una constante reelaboración de materiales que han sufrido el descarte o el maltrato (social) por la crítica o por el gusto generalizado (civil). Sin nostalgia, esta recuperación no es reivindicativa, sino provocadora (política). ¿Qué relación tenemos con las cosas?; ¿cómo nos aproximamos a ellas?; ¿qué contarán cuando no las tengamos más en nuestra presencia?

No son las preguntas lo que guía su indagación, sino la deriva intelectual de Franco —entre materiales e ideas— de dejarse llevar por las posibilidades, en tanto combinaciones factibles, pero no infinitas, de relaborar algo. En el caso de *mujeres encinta: rewind*, Franco propone un set de posibilidades abierto de un lado, por la virtud del músico para ejecutar el instrumento y cerrado, por otro, por la imagen que se le pone delante. Todo lo demás es incierto, pero sucede, todo lo demás es la posibilidad de encontrar otras relaciones entre los materiales convocados en su obra.

Así la posibilidad de *poiesis* descansa en algo fortuito que se apoya en la colaboración concreta, en la confianza en el otro que crea un espacio para que ejecute y haga su (p)arte. La autoría en Franco es siempre una posibilidad de

colaboración. Asegura que es difícil predecir un resultado o el éxito de la obra, pero que es más fácil que una obra sea productiva o exitosa si esta se hace relacional. Es más fácil que de ella deriven otras sensaciones, que se provoquen otras conversaciones, que se traben nuevos lazos de colaboración. Este tipo de *escrituras que no escriben*, como ella define sus dibujos y que aquí queremos extender para que abarquen otros proyectos, crean espacios relacionales desde donde es posible indagar por el ser político de las personas, por sus vínculos sociales, conscientes o no, que nos hacen formar parte de algo más grande. En este sentido, siempre de una de sus obras es posible pensar en una más adelante, en otro momento para retomar una conversación que no se interrumpe por la distancia, que sobrevive porque construye su propio tiempo.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2013.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco González Aramburu, Siglo XXI, 1969.
- Didi-Huberman, Gigi. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2010.
- Franco, Daniela. “Algunas reflexiones sobre el dibujo”. Daños colaterales. Dossier. *Revista de la Universidad de México*, México: UNAM, Septiembre, 2018. Web <https://www.revistadelauniversidad.mx>
- “Daniela Franco”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 20 de abril, 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Daniela_Franco.
- Franco, Daniela. Cartel exposición “Mujeres encinta: rewind”. <https://cultura.unam.mx/evento/mujeres-encinta-rewind>
- Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, compilación, edición y bibliografía. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco/Libros, 2016.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Los hablantes*. 28.06.2014-21.09.2014, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México. <https://muac.unam.mx/exposicion/los-hablantes>.
- González Inárritu, Alejandro. *Carne y arena: Virtualmente presente, físicamente invisible* de (2017) <https://phi.ca/fr/carne-y-arena-es/>.
- Han, Byung-Chul. *No cosas. Quiebras del mundo*. Taurus Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- López de Munain, Gorka. “Imagen aurática y experiencia”, *e-imagen, Revista 2.0*. 4 de junio 2017. <https://www.e-imagen.net/imagen-auratica-y-experiencia/>

Leonard, Annie. *La historia de las cosas: de cómo nuestra obsesión por las cosas está destruyendo el planeta, nuestras comunidades y nuestra salud. Y una visión del cambio*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Schwartz, Gustavo Ariel, y Víctor E. Bermúdez, editores. *#NODOS*. NextDoor Publishers, Programa Mestizajes, Donostia International Physics Center, 2017.

Kabalen Vanek, Donna Marie y María Teresa Mijares Cervantes, eds.
Mujer y prensa periódica en el noreste de México, 1850-1950. Monterrey:
Tecnológico de Monterrey / Fondo Editorial de Nuevo León, 2021. 246 pp.
ISBN 978-607-8485-71-0

Sin duda, como explican Donna Marie Kabalen y María Teresa Mijares, editoras de *Mujer y prensa periódica en el noreste de México, 1850-1950*, aún resulta muy limitado el conocimiento que tenemos de la historia cultural en esa región y más cuando se trata de la historia cultural de las mujeres. Si bien es cierto que “el siglo XIX es el de la mujer lectora y del auge de las publicaciones femeninas, escritas por hombres y mujeres para mujeres” (11), sigue entonces que estudiar la forma en que durante ese siglo se multiplican las publicaciones periódicas, dentro y fuera de la Ciudad de México, resulta un prisma para entender la participación creciente de las mujeres en ámbitos tanto sociales como culturales. Esta compilación de siete capítulos es una excelente introducción a la presencia y participación de la mujer en la publicación periódica del noreste del país en un periodo de cien años. Presenta dos objetivos igualmente loables: por una parte, es una fascinante tarea de recuperación (de publicaciones, escritoras, editoras y archivos); por la otra, es una invitación a explorar archivos poco conocidos para indagar y estudiar las aportaciones de las mujeres en la historia cultural de la región y su presencia y participación en la prensa periódica que circuló entre 1860 y 1950 en el noreste de México. En las publicaciones periódicas se puede apreciar las dialécticas entre estructuras culturales tradicionales y los cambios políticos, sociales y culturales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Como tal, este volumen inicia con la recuperación de un archivo, hospedado en bibliotecas y colecciones en ambos lados de la frontera, que abre una amplia gama de posibilidades para investigadores tanto desde miradas disciplinarias como inter y multidisciplinarias. Otro proyecto editorial y bilingüe de las mismas editoras titulado *Women and Print Culture: A Critical Exploration of the Archives of the Border Region of Mexico and the United States* (2021) recalca la importancia del carácter transnacional de las investigaciones en la zona, así como de la prensa periódica de la región.

Los ensayos escritos por investigadores de la zona incluidos en *Mujer y prensa periódica en el noreste de México, 1850-1950* ofrecen visiones panorámicas con el contexto necesario para apreciar el archivo y, en otros casos, aproximaciones a publicaciones regionales; tal vez no todos los capítulos agreguen el mismo valor

(algunos capítulos son más descriptivos que analíticos), pero el efecto culminante logra su cometido. La lectura del volumen da fe de la importancia de la memoria histórica, la revisión de archivos y la historia de publicaciones periódicas y de la mujer en los estados de Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas, muchas veces ignoradas, ninguneadas o desvaloradas frente al crecimiento económico, la aportación más significativa de la región, cuando menos en el discurso nacional.

La colección bajo la lupa en estas líneas explora la evolución de la dupla prensa y mujer y se detiene en las diferentes etapas de ser lectoras, escritoras y, en pocos casos, editoras y tomadoras de decisiones. Si bien los primeros pasos en la zona se dan hasta la década de 1860, “para 1890, la voz femenina del noreste participaba en la prensa periódica no solamente como lectora y escritora colaboradora, sino también como editora y directora de proyectos de prensa periódica” (12). Asimismo, hay un intento de trazar y situar los procesos evolutivos de aparición (producción del texto), circulación (diseminación entre lectoras), y recepción (lectura de los textos). Es de notar que dicho proceso se puede trazar en el tipo de textos publicados pensando en mujeres o producidos por ellas descubiertos en estos archivos: poesía y textos literarios, consejos para mujeres sobre el buen manejo de la casa y, ya casi entrado el nuevo siglo, más presencia de ensayos.

El primer capítulo, a cargo de Blanca Lilia Dávalos, nos adentra en una visión histórica del noreste con énfasis en la participación de las mujeres en la región, desde la guerra con EE. UU., en 1846, hasta el año en que pudieron votar y ser votadas a nivel nacional en 1953. Explica cómo la participación de mujeres como soldadoras, curanderas, escritoras y sufragistas en la zona ha sido eclipsada en parte por el énfasis en el estudio del desarrollo económico de la región, sobre todo a partir de 1865 cuando se transformó Monterrey en entidad industrial. El contexto histórico sienta las bases para todo el volumen dado que desde una perspectiva de historia social, el desarrollo de la cultura impresa va de la mano con el desarrollo económico. Asimismo, el lector se beneficia del recorrido de la prensa periódica en Nuevo León, desde sus comienzos en 1813 con la llegada de la imprenta, la publicación del *Periódico Oficial* a partir de 1826, su crecimiento significativo durante el Porfiriato (1877-1911), y su permanencia —trastocada— en el periodo revolucionario y pos-revolucionario. Dávalos también traza la creciente participación de las mujeres en la prensa periódica en un recorrido que abarca cien años. Sin duda, *La Violeta* se destaca como un semanario que no sólo contemplaba mujeres lectoras y escritoras, sino que fue dirigido por Ericilia García y María Garza González. Este material de archivo importante, anteriormente en una colección privada y ahora hospedado en bibliotecas (de manera digital en University of Houston y dentro de poco en físico en la Biblioteca Cervantina en Monterrey,

Nuevo León), pronto se dará a conocer más en el archivo abierto de *Humanística* para facilitar la merecida atención de investigadores e investigaciones actuales y futuros.

“La participación de la mujer regiomontana en la prensa periódica: de 1860 al cambio de siglo”, de María Teresa Mijares, considera la aparición, circulación y recepción de la prensa periódica como una dinámica en la que participan varios actores, así como el proceso por el cual la mujer regiomontana de los grupos privilegiados se integró en esta dinámica durante un periodo de 40 años. Mijares revisa seis periódicos en existencia de 1864 a la década de 1880 para trazar tres etapas de las mujeres como lectoras, escritoras y colaboradoras y, finalmente, como editoras y responsables de publicaciones periódicas. Es notable que la constitución de una clase burguesa en Monterrey que empieza a formarse en 1860 y se consolida para fines del siglo resulta el componente decisivo para explicar los cambios económicos y sociales, entre estos el desarrollo de las mujeres en la prensa periódica y como ésta se vuelve a su vez portavoz de valores e ideas imperantes en la sociedad regiomontana. “Conocer el proceso a través del que las regiomontanas incursionaron en el espacio de la palabra impresa permite también apreciar la participación femenina en la vida cultural del periodo y reconstruir algunas de las ideas que operaron en la vida cotidiana de Monterrey” (80-81), entre ellas ideas sobre la educación de la mujer y su función social. Este capítulo documenta proyectos editoriales como *La Violeta* (1887-1894), así como otros que se han perdido como *El Jasmín*, editado por Miguel F. Martínez, pero dedicado a mujeres y escrito casi en su totalidad por mujeres.

En su capítulo, Carlos Alberto Sifuentes Rodríguez examina los papeles de las mujeres como lectoras y escritoras, así como el impacto en la región del periódico tamaulipeco *El progresista* en el periodo 1895-1910. Esta publicación se muestra ilustrativa para comprender los imaginarios culturales imperantes sobre roles de mujeres como esposas, madres e hijas en el noreste de México. El texto de Sifuentes contribuye a llenar algunas de las lagunas en la historia de la prensa periódica en el país que perduran pese a que Tamaulipas se vio fortalecido durante el Porfiriato en términos de comunicación y crecimiento económico. En ese sentido, la diseminación de modelos culturales que circulaban en México tuvo réplica en la frontera norte y se nota la preocupación por la educación de la mujer, misma que se traduce en la publicación de textos literarios, tanto clásicos (Cervantes, Víctor Hugo), como contemporáneos (Luisa Godoy, Laura Méndez de Cuenca).

La aportación de Griselda Zárate es un análisis semiótico-discursivo del periódico *El Tulteco*, publicado en Tula, Tamaulipas, de 1905 a 1910. Su estudio examina textos representativos, escritos por hombres y mujeres en torno al tema de la mujer, a partir de los conceptos de subjetividad femenina, espacio y

transnacionalismo. Sus listados del corpus de publicaciones sobre y escritos por mujeres, posicionan este volumen como un recurso para futuras investigaciones. Destaca que, pese a presentar una visión predominantemente conservadora del imaginario de lo que debe ser la mujer, *El Tulteco* también publica algunas posturas anti-capitalinas y textos de vanguardia. Las miradas transnacionales que cruzan la frontera México-Estados Unidos permiten que a partir de 1905 se nota quizás no un discurso de emancipación, mas sí un énfasis en la dignificación de la mujer. Zárate explica que abogar por los incipientes derechos femeninos “toma forma dentro de los cambios políticos, sociales y culturales que se produjeron en México y en general, y también en la frontera norte durante esos años. *El Tulteco*, como foro de discusión de Tula y la región, resulta ser un espacio semiótico y transnacional que abre las puertas a la subjetividad femenina en la prensa por medio de los textos que publica” (138-139). El periódico también es un espacio de expresión para escritoras transnacionales radicadas en EE. UU. como es el caso de Andrea Villareal González, exiliada en 1904 por sus críticas del Porfiriato.

Donna Marie Kabalen examina la imagen de la mujer en tres revistas de Monterrey del siglo XX: *La Revista Contemporánea* (1909), *La Semana. Revista Gráfica y de Literatura* (1917-1921) y *Azteca* (1921-1924). De acuerdo con la autora, estas tres revistas “representan el florecimiento de las publicaciones culturales en Monterrey [...] que tradicionalmente se relacionaba con la industrialización y no destacaba por su cultura” (166, 168). Concluye que los directores, redactores y autores que contribuyeron con sus esfuerzos a estas publicaciones en aras de levantar el mundo cultural de la zona procuraban incluir textos dirigidos a la mujer lectora y textos escritos por mujeres. Se trata de un estudio de la promoción cultural en la región mediante la publicación de obras literarias, mas cuando la vista se detiene en las mujeres en estas tres revistas, su presencia y participación resulta ser muy poca. En dichas publicaciones las mujeres figuran como adornos principalmente y se refuerzan actividades identificadas tradicionalmente con las mujeres, entre ellas corte y confección, canto y baile. Si bien las mujeres brillan por su ausencia, el capítulo invita al lector a seguir explorando cómo se propaga la divulgación y recepción de obras literarias en Monterrey pese a la actividad literaria de mujeres dentro y fuera de México que sabemos publicaban en otros foros de la época.

En “El periódico lagunero como espacio de representación de la mujer: 1920-1950”, Enriqueta Guadalupe del Río Martínez considera cómo, mediante la participación y representación de las mujeres en *El siglo de Torreón*, la mujer mexicana y coahuilenses ganó espacios de representación en el ambiente cultural y artístico al paso de las tres décadas entre 1920 y 1950. A diferencia de las revistas revisadas por Kabalen, esta publicación incluyó obras escritas por mujeres y

difundió crítica sobre otras, impulsando de esta manera a otras escritoras. Aquí hallamos la publicación de la obra de Gabriela Mistral, que corresponde con su llegada a México en 1922, así como el estudio de su obra a partir de la década de los '30 en la academia estadounidense, marcando otro vínculo transnacional e iluminando el interés por la poeta chilena en la zona de la frontera norte. Los versos de otras poetisas de renombre hispanoamericanas y mexicanas se pueden leer en *El siglo de Torreón*, entre ellas Laura Méndez de la Cuenca, Esperanza Zambrano y María Grever y, en la década de los años cuarenta, las más conocidas hoy en día: Concha Urquiza, Laura Godoy, Dolores Castro, Guadalupe Amor y Enriqueta Ochoa. Además de poesía a cargo de mujeres, el periódico incluía notas sobre belleza y moda e información sobre cine nacional y extranjero. Para ilustrar el papel de las mujeres en el periodismo de los años 1930, se presenta el caso de Catalina D'Erzell cuyas perspectivas principalmente conservadoras se muestran vacilantes como se evidencia en sus posturas sobre los roles de género, el sufragio y la emancipación de las mujeres. El giro de filosofía clínica incluido en este capítulo me pareció una distracción; había material suficiente con el cual trabajar sin forzar esta lectura, en particular el trazar las ideas de una sociedad cambiante y una fascinante evolución para aceptar poetisas mujeres primero canónicas y luego nacionales e incluso locales.

El capítulo que cierra el volumen está a cargo de Paulo Alvarado quien con “Recepción y escritura de mujeres en *El Porvenir* de Monterrey, 1935-1948: Josefina Niggli y Adriana García Roel” sigue con la indagación en participaciones concretas de escritoras individuales. *El Porvenir*, publicación todavía en circulación hoy, en sus orígenes paradójicamente “escribe sobre escritoras a quienes no permite escribir” (216). Las noticias de su actividad literaria se difunden, mas no su obra y los lectores aprenden de sus vidas en lo comunicado en las páginas de los eventos sociales de la publicación. Cuando Alvarado examina la presencia en la publicación de las dos escritoras regiomontanas, descubre que Niggli solamente es objeto de crítica literaria y a García Roel le publican sólo un cuento, mismo que estudia destacando sus toques modernistas, naturalistas y criollistas. Al finalizar, este capítulo agrega al esfuerzo de divulgar materiales poco conocidos cuando incluye las semblanzas de las catorce escritoras mencionadas en las páginas del periódico.

Pese la tardía aparición de la prensa periódica en manos de mujeres en Monterrey, para 1880 ya estaba a la par con otras regiones del país. Este dato amerita indagar en los archivos y publicaciones que revelan cómo ocurrió tal transformación y de qué modo su exploración ayuda a comprender mejor el rol de la prensa periódica en los cambios y luchas sociales de la época en la región y concretamente en la historia cultural de las mujeres. Resalta que algunos estudios de *Mujer y prensa periódica en el noreste de México, 1850-1950* son los primeros

en hacer investigaciones documentales para aprender más sobre el papel de las mujeres en las escrituras regionales. Punta de lanza en las tareas de recuperación de la presencia de las mujeres en la prensa periódica del norte y una invitación a realizar nuevas exploraciones del archivo y las lectoras, escritoras y editoras que lo habitan, este volumen nos reta a seguir indagando.

Margo Echenberg
Tecnológico de Monterrey

