

es del Observatorio / Observatorio's Reports
Informes del Observatorio / Observatorio's R
es del Observatorio / Observatorio's Reports
nformes del Observatorio / Observatorio's Re
es del Observatorio / **Observatorio's Reports**
Informes del Observatorio / Observatorio's F
es del Observatorio / Observatorio's Reports
Informes del Observatorio / Observatorio's F



ISSN 2373-874X (online)

050-04/2019SP

Reshaping Hispanic Cultures

2018

Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship

Vol. I. Literature

Rosana Hernández y Francisco Moreno-Fernández (eds.)

Presentación

El Instituto Cervantes en la Universidad de Harvard tiene entre sus objetivos el de la promoción de los estudiantes que se adentran en el ámbito del español, del hispanismo y de la ciencia que se expresa en español, así como la difusión de la lengua y la cultura hispanas en el entorno de la Universidad de Harvard. Estos fines, además, se buscan en complicidad, más allá de la cooperación, con los departamentos de la Universidad de Harvard cuyos profesores y estudiantes se interesan por el hispanismo y el pensamiento en español. Por eso cualquier ocasión es buena para expresarles nuestro más sincero agradecimiento.

Los simposios denominados «Reshaping Hispanic Cultures», cuya primera edición se celebró en 2016, nacieron como un espacio para la presentación de propuestas y el intercambio intelectual. Los convocados son estudiantes, profesores y todos los interesados en dar a conocer sus estudios, materiales e investigaciones sobre las culturas hispánicas en su sentido más amplio. La particularidad está en que se trata de un foro pensado para la presentación de estudios incipientes, de nuevos investigadores, de propuestas en desarrollo. El simposio se ofrece como banco de pruebas para mostrar y debatir, en sus fases iniciales, investigaciones relativas al hispanismo, en todas sus dimensiones, y como foro para nuevos estudiosos. Así hay que entender el contenido de estas páginas; sin mayores pretensiones, pero con la satisfacción de ofrecer un espacio amplio y abierto de pensamiento.

Este volumen ofrece el fruto de algunos de los trabajos presentados en el simposio celebrado en 2018, que tuvo lugar en Harvard, en las dependencias del Observatorio de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos. Los estudios que aquí se ofrecen son variados en sus temas y metodologías, y sus autores proceden de diferentes universidades. Ofrecemos, pues, estas páginas como una variada muestra del hispanismo que se está practicando en los Estados Unidos –y en otros lugares- y de algunos de los temas que más están interesando a los nuevos investigadores.

Finalmente, los editores de este volumen, tras varios años de trabajo en el Observatorio del Instituto Cervantes y de organización del simposio «Reshaping Hispanic Cultures», queremos agradecer el apoyo recibido por todos sus participantes y colaboradores. Deseamos, asimismo, que las ediciones del simposio que hayan de celebrarse en el futuro sigan cumpliendo su función de servicio dentro del espacio universitario. El resto vendrá de la mano del entusiasmo y la calidad de los nuevos investigadores que acudan al encuentro.

4

Francisco Moreno-Fernández

Catedrático de la Universidad de Alcalá

Exdirector del Instituto Cervantes en la Universidad de Harvard

Presentation

The Cervantes Institute at Harvard University has among its objectives the advancement of students who enter the fields of Spanish, Hispanic Studies, scientific research in Spanish; in addition, the Institute aims to support the dissemination of Hispanic language and culture within Harvard University and to its affiliates. These aims are sought in collaboration with departments of Harvard University whose professors and students have expressed a keen interest in Hispanic studies and thought in Spanish. Therefore we welcome any opportunity in which to express our sincerest gratitude to them.

The symposium titled "Reshaping Hispanic Cultures" had its first edition in 2016. It was born as a space to present proposals and for the intellectual exchange of ideas. Among those invited to participate are students, professors, and all those interested in sharing their research and work on Hispanic culture in its broadest sense. The most distinctive feature of the forum is that it is designed for the presentation of emerging studies, for new researchers, and for proposals still in development. The symposium is offered as a test bed to present and debate research, in its initial phases, related to Hispanic studies in all its dimensions, and as a forum for new scholars. It is within this mindset that the following publication should be read: unpretentiously, as an open and wide space for debate, which the Observatorio is proud to offer.

This volume pages contains a few of the works presented at the symposium held in 2018, at Harvard University at the Observatory of the Spanish Language and Hispanic Cultures in the United States. The studies presented here are varied in their subject matters and methodologies, and their authors originate from different universities. We offer these pages, then, as a wide-ranging and diverse sample of Hispanic studies currently being conducted in the United States -and in other parts of the world- and as a sample of topics that are of growing interest to new researchers.

Finally, after several years working at the Observatory of the Instituto Cervantes and organizing the symposium “Reshaping Hispanic Cultures,” the editors of this volume would like to thank the support received from all participants and collaborators. It is our desire that future editions of the symposium will continue to fulfill their service within the university space. The enthusiasm and quality of future researchers attending the meeting will no doubt contribute to this.

6

Francisco Moreno-Fernández

Full Professor at the Universidad de Alcalá

Former Director of the Instituto Cervantes at Harvard University

Índice

El <i>Coloquio de los perros</i> y la condición humana.....	9
Mercedes Carreras	
La monstruosidad y la confesión del afecto monstruoso en la novela <i>Santa</i>	25
Petre Ene	
Clavileño: <i>sub specie aeternitatis</i>	53
Judit Palencia Gutiérrez	
No quiero pensar en lo que llegarán a ser mis cartas: las crónicas de Rubén Darío para <i>La Nación</i>	65
Sac-Nicté Guevara Calderón	
La eugenesia y el hombre feminizado en la novela <i>Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras</i> del Dr. Eduardo Urzaiz	81
Jesús Porras	
Animales neofantásticos: paralelismos entre «Después del almuerzo» de Julio Cortázar y «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin	109
Jorge Antonio Sánchez Rivera	
Los tiempos del canon literario y la disparidad de género: la incorporación de mujeres en los programas universitarios en Argentina.....	121
Francisco Javier Tursi y María Victoria Taborelli	

7

El Coloquio de los perros y la condición humana

Mercedes Carreras

Yale University

Resumen: Los protagonistas de esta novela, Cipión y Berganza, saben que son el mejor y más fiel amigo del hombre, solo les falta hablar. Pero he aquí que se sorprenden dialogando racionalmente y entienden como providencial su nueva capacidad. No sabiendo cuánto ha de durar el portento, proceden a contarse su vida, si bien, en realidad, hacen una taxonomía del carácter moral de sus amos, concluyendo que todos los hombres mienten. La hipocresía de los humanos, las trampas, las tretas, la picaresca se realiza con ánimo de engañar para el lucro propio, sin tapujos, a costa de lo que sea. No se miente piadosamente, sino por dinero. Este fin justifica cualquier medio y el perro, «la voz de su amo», sale perdiendo. Sufre malos tratos y desengaños, pues nada es lo que parece. La figura del perro aparece un tanto idealizada por Cervantes, como si se tratara de un ser siempre bueno por naturaleza, con tendencia a la virtud y con un sentido natural de la justicia. El hombre es el que corrompe al inocente con su conducta moralmente reprochable.

Palabras clave: liderazgo, mentira, enriquecimiento, pesimismo antropológico, utilitarismo, deontologismo.

Abstract: The protagonists of this novel, Cipión and Berganza, know that they are man's best and most loyal friend; they just lack the ability to speak. But, suddenly, surprisingly, they can speak rationally, and they consider this new capacity as providential. Not knowing how long this miracle is going to last, they proceed to tell each other about their lives. But they actually do a taxonomy of their masters' moral character, concluding that every man lies. Human hypocrisy, the traps, the tricks, the picaresque have the aim of misleading others for one's own gain, at whatever cost it is. Lying is not harmless, but always aiming at money. This end justifies any means and the dog, "his master's voice" loses out. The dog suffers mistreatment and deceptions because nothing is what it seems. The figure of the dog is somewhat portrayed by Cervantes as if it were always good by nature, with a tendency toward virtue and a natural sense of justice. Man is the one who corrupts the innocent with his morally reprehensible conduct.

Keywords: leadership, lie, enrichment, anthropological pessimism, utilitarianism, deontology.

Los protagonistas de esta novela, Cipión y Berganza saben que son el mejor y más fiel amigo del hombre; solo les falta hablar. Pero he aquí que se sorprenden dialogando racionalmente. Ellos mismos se sitúan en la jerarquía del mundo animal detrás tan solo de los elefantes (Berganza¹: 543-544), y entienden como providencial su nueva capacidad: «lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir» (Cipión: 544). No sabiendo cuánto ha de durar el portento, proceden a contarse su vida. Sin embargo, en realidad hacen una taxonomía del carácter moral de sus amos, concluyendo que todos los hombres mienten. La hipocresía de los humanos, las trampas, las tretas, la picaresca responden al ánimo de engañar para el lucro propio, sin tapujos, a costa de lo que sea. No se miente piadosamente, sino por dinero. Este fin justifica cualquier medio y el perro, «la voz de su amo», sale perdiendo. Sufre malos tratos y desengaños, pues nada es lo que parece.

10

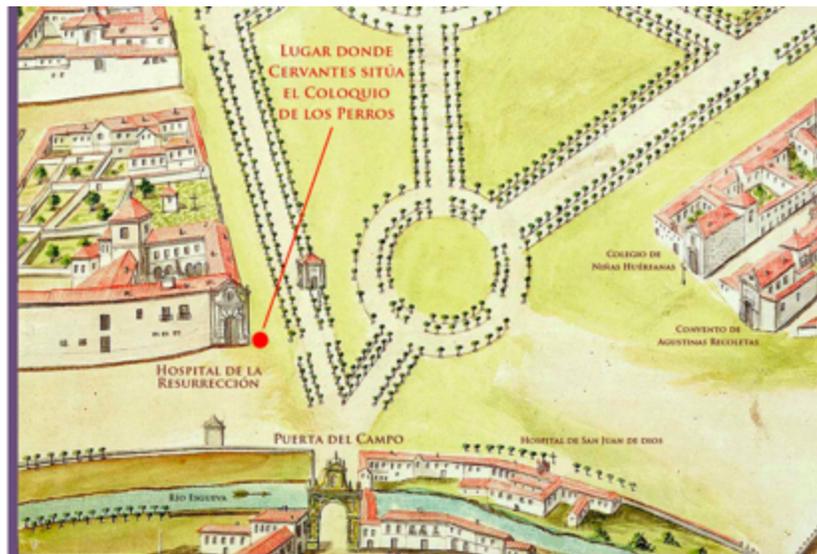
La figura del perro aparece un tanto idealizada por Cervantes, como si se tratara de un ser siempre bueno por naturaleza, con tendencia a la virtud y con un sentido natural de la justicia. El hombre es el que corrompe al inocente con su conducta moralmente reprochable. Cervantes le prepara visionariamente el terreno al movimiento a favor de los derechos de los animales.

¹ Todas las citas corresponden a Cervantes (1613). Se ha optado por identificarlas con el personaje al que corresponde la enunciación.

Se ha hablado ampliamente en la literatura sobre la conexión entre el *Casamiento Engañoso* y el *Coloquio de los Perros*. A mi entender, lo que une a ambas novelas ejemplares es el engaño evidente en la primera, pero sorprendente en la segunda.

El *Coloquio de los Perros* es un compendio de distintas novelas que pertenecen a diversos géneros literarios; un texto muy cervantino, muy entretenido, pero no obstante muy enrevesado. Cervantes incluye varias novelas ejemplares con Cipión y Berganza como protagonistas. Los dos recorren Sevilla, Montilla (Córdoba) y Granada hasta llegar al Hospital de la Resurrección de Valladolid. Cada cambio de amo constituye una novela.

Figura 1. El hospital de la Resurrección de Valladolid. Fuente: imagen tomada de <https://bit.ly/2WSck2y>



De todas las novelas, he seleccionado las que me han resultado más representativas del mensaje cervantino, como luego veremos en las conclusiones².

I. Berganza en el matadero: una novela picaresca

Berganza nace en el matadero de Sevilla y, ya como cachorro, aprende de Nicolás el Romo a dominar el arte de morder a los toros en las orejas. Siempre hemos entendido que los perros muerden instintivamente para defenderse; en este caso, el matarife los usa como si fueran picadores taurinos para que le faciliten el trabajo. El ambiente del lugar no es muy edificante. Cervantes se hace eco de la picaresca de la época: «es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al rey ni a su justicia; los más amancebados» (Berganza: 546) (González-Echevarría, 2015: 210).

12

Estas «aves de rapiña carniceras» (Berganza: 456) se aprovechan del caos reinante para robar a mansalva. Recordemos que en Sevilla no había ningún «obligado de la carne» (Berganza: 547) para controlar lo que sucedía, particularmente en los días donde se podía comprar. Sin vigilancia es fácil

² Agradezco al Prof. Francisco Moreno Fernández la organización de este simposio y sus enriquecedores comentarios. La profesora Mary Gaylord siempre me ha hecho preguntas que me hacen reflexionar y mejorar mis artículos. El profesor González-Echevarría, mi maestro, con quien he mantenido unos diálogos muy productivos.

apropiarse de bienes ajenos, y a falta de sanciones negativas (Bobbio: 1958) todavía más.

Lo que más escandaliza al todavía ingenuo Berganza es la crueldad de Nicolás: «[...] Ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quítame allá esa paja, a dos por tres meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro» (Berganza: 547).

A pesar de ser fiel a su amo y transportar regularmente en un capazo carne robada a su criada (amante), Berganza se escapa del matadero por cometer solo un error. Se deja engatusar por «moza hermosa en extremo» (Berganza: 548) que le hurta los manjares de la cesta y le deja un zapato. Semejante trueque no es del agrado del matarife, que no duda en lanzarle una puñalada mortal. Berganza la esquivo y «pone los pies en polvorosa» (Berganza: 549).

13

Figura 2. Puerta de la Carne de la muralla de Sevilla (había trece). Fuente: imagen tomada de <https://bit.ly/2G0hBmF>



II. Berganza, ahora Barcino, en Arcadia: novela pastoril

Es obvio que Cervantes se mofa de las novelas pastoriles a través de Barcino. Desmitifica los encantos de la vida idílica, bucólica y contemplativa. Empieza por los nombres de los pastores, por el tipo de cantares, sus instrumentos musicales y acaba por descubrir su verdadero carácter como si fueran literalmente lobos con piel de oveja. Todo era de lo más prosaico.

Tras pasar la criba («tenía todas las señales de ser perro de casta», Berganza: 550) se queda con tres pastores para guardar el rebaño con un «collar de leoncillo» (Berganza: 551). Una vez más, Barcino huye porque se siente explotado y alienado en el sentido marxista. No tiene amigos, no puede beneficiarse del producto de su trabajo y sobre todo siente el desencanto y la indefensión que experimenta el débil frente al fuerte. No tiene voz en la gestión y el cuidado de ese rebaño de ovejas y cuanto más esfuerzo pone peor le pagan.

«Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar» (Berganza: 557). Cervantes hace una alusión implícita a la figura del mal pastor o a la falta de un buen líder³ que permite la desprotección o la puesta en peligro de su rebaño en el caso de Cervantes, o del pueblo en materia de liderazgo político.

³ Agradezco a la profesora Mary Gaylord su comentario, pues me ha ayudado a completar el texto con esta nueva aproximación.

III. Berganza vuelve a Sevilla para servir a un rico mercader: novela costumbrista

Berganza decide volver a Sevilla «amparo de pobres y refugio de desechados» (Berganza: 559) y se aventura a servir en la casa de un rico mercader⁴. Cipiión le plantea la dificultad de encontrar un buen trabajo en casa de «un hombre de bien señor a quien servir» (Cipiión: 557), pues para empezar había que tener un buen pedigrí. Berganza exalta el valor de la humildad como «la basa y fundamento de todas virtudes» (Berganza: 558), ya que «es madre de la modestia y hermana de la templanza» (Berganza: 558). No duda en hacerse el humilde y halagar al comerciante para conseguir una buena alimentación y que su amo ordenase «que me desatasen y me dejasen andar suelto de día y de noche» (Berganza: 559).

15

Berganza emplea su templanza y cultura al conocer sus límites sin proceder como el asno de la fábula de Esopo. A veces las buenas intenciones resultan en catástrofes pues «las gracias y donaires de algunos no están bien en otros» (Berganza: 559-560). Se advierten además otras constantes cervantinas, como el amor a la libertad y el rechazo a las cadenas de la cárcel junto al tema del hambre y de los estómagos vacíos.

⁴ «[...] determiné dejar aquel oficio, aunque parecía tan bueno, y escoger otro donde por hacerle bien, ya que no fuese remunerado, no fuese castigado» (Berganza: 557).

Los dos hijos de su nuevo dueño estudiaban en los jesuitas e iban al colegio con mucha pompa y circunstancia. Cipi3n le explica que «es costumbre y condici3n de los mercaderes de Sevilla... mostrar su autoridad y riqueza, no en sus personas, sino en la de sus hijos... y as3 los tratan y autorizan como si fuesen hijos de alg3n pr3ncipe» (Cipi3n: 561).

Berganza admira la generosidad del mercader con su prole al admitir que se trata de una «ambici3n generosa, la de aquel que pretende mejorar su estado sin perjuicio de tercero» (Berganza: 561). Esta es la base de la moral de Hip3crates *primum non nocere*, sin embargo, Cipi3n duda de esta posibilidad pues no es amigo de la ostentaci3n y afirma: «pocas o ninguna vez se cumple con la ambici3n que no sea con da1o a tercero» (Cipi3n: 562).

16

Una vez es consciente de la importancia de congraciarse con los dos estudiantes de la Compa1a de Jes3s, Berganza les lleva hasta el aula «un cartapacio» (Cipi3n: 563) que se hab3an dejado en el patio, al tiempo que aprueba los m3todos de ense1anza de esta orden religiosa. Tanto le gusta el ambiente que se convierte en estudiante «sin hambre y sin sarna» (Berganza: 564). Poco le dura esta fase de enriquecimiento intelectual, pues a los estudiantes les divert3a «holgarse conmigo» de manera que los Jesuitas «ordenaron a mis amos que no me llevasen m3s al estudio» (Berganza: 563). «Sin acordarse el se1or viejo de la

merced que me había hecho...», Berganza vuelve «a la antigua guarda de la puerta», pasa de colegial a cancerbero (Berganza: 565).

A nadie le gusta la ingratitud y aún menos descender de estatus. Berganza se lamenta: «si supieses cuán dura cosa es sufrir el pasar de un estado felice a un desdichado» (Berganza: 565); vuelve a su «ración perruna y a los huesos... y aún éstos me dezaban dos gatos» (Berganza: 565-567), que como no estaban encadenados tenían libertad total de movimiento.

La pereza es el origen de todos los vicios⁵, pero el ocio por imposición propicia la reflexión filosófica. Cervantes/Berganza usa el proverbio latino para arremeter contra los latinazos de los «romancistas». Ahora es un perro culto que puede discernir entre los que aparentan y los que lo saben latín⁶.

17

¡Ah, pero Cipión discrepa! Recordemos que la humildad es la virtud esencial y la vanidad no conduce más que a desastres. Los dos canes intercambian opiniones sobre el latín como lengua materna de los romanos y el latín de los verdaderos latinistas como *lingua franca* del mundo académico que no todos los españoles tienen por qué conocer. Los dos concluyen que es mejor ser discreto. También hay latinistas muy altivos «de los cuales hay algunos tan imprudentes que

⁵ Berganza: «la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios» (Berganza: 556).

⁶ Berganza: «[...] dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre o conjugar un verbo» (Berganza: 566-567).

hablando con un zapatero o con un sastre arrojan latines como el agua» (Cipión: 567). Berganza argumenta «que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos» (Berganza: 567). Se especula que Cervantes, había aprendido o, quizá, perfeccionado el latín en la alta escuela de López de Hoyos, pero sin obtener grado académico, puesto que, a la edad en que hubiera podido conseguirlo, quiso ser soldado (Hernando Cuadrado: 161).

La proyección del registro conversacional de Cipión y Berganza refleja que el ideal lingüístico cervantino es el habla llana y natural, regida por el buen juicio y alejada de toda afectación. Precisamente por estar apartados o encarcelados grandes autores como Cicerón o el mismo Cervantes pudieron dedicarse a pensar y escribir.

18

Hay que distinguir entre la verdadera filosofía como búsqueda de la sabiduría y la murmuración o el mero cotilleo sin fundamento. En voz de Cipión, «¡Canoniza, canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración!, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores» (Cipión: 569). Otra vez más Cervantes juega con el término «cínico», del griego κύων kyon: 'perro', que se asimila al modo de vivir tan frugal de estos animales.

Uno de los rasgos que diferencia al cinismo de otros movimientos es precisamente la importancia que da a la ascesis, la práctica continúa del ejercicio mental y físico como camino para alcanzar la autosuficiencia: estado de ánimo apropiado para liberarse de imprevistos y endurecerse para permanecer impasibles ante «adversarios existenciales» externos como el hambre, el frío o la pobreza (Hard: X).

No creo que Berganza fuera demasiado cínico, no le gusta la frugalidad, ni tampoco se contenta con una vida perruna. Vuelve a apreciarse cierto fatalismo determinista cuando se lamenta: «al desdichado las desdichas le buscan y le hallan aunque se esconda en los últimos rincones de la tierra» (Berganza: 568). Cipiión trata de consolarle y como can ilustrado le explica qué es la filosofía (Cipiión: 569).

Cansado de tanta hipocresía, Berganza pontifica sobre una serie de paradojas de la vida ligadas al cambio social versus el cambio jurídico: «hoy se hace una ley, y mañana se rompe, y quizá conviene que así sea»; «Una cosa es alabar la disciplina y otra el darse con ella y, en efeto, del dicho al hecho hay un gran trecho» (Berganza: 570).

Instintivamente le disgusta el modo de actuar de una esclava ladrona que trata de embaucarle con comida. Este caso de abuso de confianza doméstico

encoleriza a nuestro amigo que, por primera vez, agrede intencionalmente a un ser humano con premeditación y nocturnidad. La criada trata de envenenarle y, como nadie le hace caso a pesar de sus ladridos, ya cansado de tanto embuste se va.

IV. **Berganza, corchete (oficial de la justicia) de un alguacil sevillano: comedia de enredo**

Otro dueño y otra decepción. El que debería impartir justicia usa como cómplices y encubridoras a unas «damas de la vida libre» que sirven de anzuelo para «cazar extranjeros» (Berganza: 574), que son encarcelados al ser descubiertos en flagrante delito de amancebamiento. Avisaban al alguacil y a su amigo el escribano para luego repartirse la fianza o soborno y beneficiarse de los efectos del delito: «los extranjeros siempre redimían la vejación con el dinero» (Berganza: 574).

20

Hay una escena muy graciosa donde la historia se convierte en una comedia de enredo. «La Colindres... pescó a un bretón unto y bisunto» (Berganza: 574). Para evitar la prisión les dijo que tenía «cincuenta escuti d'oro in oro» escondidos en los calzoncillos. Solo el olfato fino de Berganza es capaz de descubrirlos, porque dentro de tales «follados» había un trozo de jamón que se comió tranquilamente en la calle (Berganza: 574-575).

Abandona aquel mundo de alguaciles, escribanos, prostitutas y rufianes asociados en el robo, y se une a una compañía de soldados, en Mairena del Alcor. Cuando el tamborilero y el «perro sabio» (Berganza: 585), adiestrado en espectaculares prodigios, llegan a Montilla, la bruja Cañizares reconoce en Berganza al hijo de la Montiela, cuyos dos niños habían sido transformados en perros por la bruja la Camacha. Una vez descubierta y humillada la bruja Cañizares, el perro huye y va a parar a un campamento de gitanos, cerca de Granada.

Por miedo a que en sus trapacerías lo utilicen como «perro sabio» se marcha y sirve, en las afueras de Granada, a un hortelano morisco. Mal alimentado entre los de aquella raza, consuela su estómago con los mendrugos de un poeta y sale adelante como «entremesista y farsante de figuras mudas» (Berganza: 615), hasta que, herido en la representación de un entremés en Valladolid, cansado de todo, Berganza entra al servicio de Mahudes, en el Hospital de la Resurrección (Berganza: 616 y 617). Berganza le comenta a Cipión que oyó decir a unos estudiantes que pasaban por Alcalá de Henares que, de cada 5.000 estudiantes, 2.000 cursaban medicina por lo que se necesitaba mayor cantidad de enfermos o morirían de hambre.

21

V. Anécdotas y conclusión

Cervantes elabora una fábula en la que a través de dos perros critica la corrupción humana. Emplea diferentes géneros narrativos cuyo punto de permanencia siempre son Cipión y Berganza. Satiriza sin piedad las conductas de personajes de diferentes estratos sociales. Pone al descubierto con detalle su falta de valores éticos e incluso jurídicos.

Se anticipa al nihilismo de Nietzsche cuando se observa en su relato la ausencia de convicciones verdaderas y, especialmente, la ausencia de valores éticos en los seres humanos. Dado que la mentira es el tema principal de esta novela, hay dos escuelas de pensamiento que analizan con detalle esta cuestión al tiempo que contemplan de forma distinta los derechos de los animales. Como jurista y filósofo no puedo dejar de mencionarlas y analizar cuál sería el resultado del razonamiento moral en esta novela ejemplar.

22

Así, procede examinar las enseñanzas cervantinas con respecto a la búsqueda de la verdad desde la óptica de dos corrientes filosóficas producto de la ilustración que todavía siguen vigentes. Me refiero al deontologismo y al consecuencialismo.

El deontologismo kantiano es totalmente contrario a la mentira, pues iría contra las dos primeras formulaciones del imperativo categórico. Recordemos que Kant trata de compatibilizar la autonomía de la voluntad con la idea del deber. Solo el

ser humano puede ser autónomo porque el resto de los seres vivos carecen de razón. Al igual que Santo Tomás de Aquino, reconoce que hay que evitar la innecesaria crueldad contra los animales domésticos. Maltratar a los animales puede hacernos crueles hacia los humanos. Particularmente en el caso de animales que tienen dueño, esos malos tratos pueden volverse en contra de su propietario. Los animales no son agentes morales, pero sí merecedores de respeto, particularmente cuando se utilizan como medio para alcanzar el fin deseado.

Jeremy Bentham y el resto de los utilitaristas incluyen a todos los animales en el cálculo de la felicidad. Como son seres vivos pueden experimentar placer o dolor. Las mentiras solo tendrían justificación moral si sirvieran para maximizar la utilidad / felicidad general. Kantianos y utilitaristas coinciden en este caso a pesar de razonar de forma tan distinta.

23

Nuestro Cervantes kantiano, a través de sus perros, afirma que mentir está mal:

- a) No se puede generalizar ni convertir en una ley universal sin excepciones.
- b) Qué pasaría si todos mintiéramos; como dijo Nietzsche, «lo peor no es que me hayas mentido, sino que, de ahora en adelante, ya no podré creer en ti».
- c) La confianza es esencial para que las relaciones humanas florezcan.

- d) Al mentir no respetamos la autonomía del otro, es como un insulto a su racionalidad.

Nuestro Cervantes utilitarista, a través de sus perros, también afirmaría que mentir está mal, aunque sería más flexible y admitiría la falta de verdad para casos de necesidad. También estaría de acuerdo en que las mentiras minimizan la felicidad general tal y como lo experimentan Cipi6n y Berganza.

Referencias

Bobbio, Norberto (1958). *Teoria della norma giuridica*. Torino, Giappichelli.

Hard, Robin (2012). *Diogenes the Cynic: Sayings and Anecdotes, with Other Popular Moralists*. Oxford: Oxford University Press.

Cervantes, Miguel de (1613). *Novela y coloquio que pas6 entre Cipi6n y Berganza*. En J. Garc3a L6pez (ed.) (2013), *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Espa6ola, 539-623.

Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1996). «El pensamiento de Cervantes sobre la lengua y su proyecci6n en el di6logo del Quijote». *Did6ctica*, 8: 153-167.

Gonz6lez Echevarr3a, Roberto (2005). *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale University Press, 207-212.

24

La monstruosidad y la confesión del afecto monstruoso en la novela *Santa*

Petre Ene

University of Toronto

Resumen: En la novela *Santa*, publicada en 1903 por Federico Gamboa, el autor invita al lector a realizar una incursión en el mundo prohibido del prostíbulo. Mediante este espacio, considerado por la sociedad como indecente, el narrador expone la realidad del sentimentalismo y las emociones experimentadas por varios individuos asociados con el mundo de la prostitución. En el presente trabajo se investiga, precisamente, cómo la aparente infelicidad experimentada por los personajes Hipólito y Gaditana, figuras juzgadas como ineptas y rechazadas, se convierte en una prótesis literaria. En ella, el uso de la afectividad se construye en tándem con el rechazo de los demás, apuntando de manera evidente hacia la identificación de la declaración amorosa con la perversión, es decir, como sinónimo de lo bestial, lo feo, e inhumano.

25

Palabras clave: ceguera, discapacidad, grotesco, homosexualidad, monstruosidad, prótesis literaria

Abstract: In his novel *Santa*, published in 1903, Federico Gamboa invites the reader to make an incursion into the forbidden world of the brothel. In this place, considered indecent by society, the narrator exposes the reality of sentimentalism and the emotions experienced by various individuals associated with the world of prostitution. This paper studies how the apparent unhappiness experienced by Hipólito and Gaditana, two characters that are considered incompetent and rejected, becomes a literary prosthesis. A literary prosthesis in which the use of affectivity is built in tandem with rejection by the others, clearly pointing towards the identification of the declaration of love with perversion, that is, as synonymous with the bestial, the ugly and the inhuman.

Keywords: blindness, disability, grotesque, homosexuality, monstrosity, literary prosthesis

La novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa tiene como tema principal el mundo de la prostitución a principios del siglo XX en la Ciudad de México y expone la vida, los sentimientos y los problemas con los cuales se enfrentan los miembros del prostíbulo. La narrativa sigue la vida de una joven prostituta, Santa, a través de la cual se descubre el espacio prohibido del burdel. En un entorno que rompe con los vínculos comunes de la literatura moralizadora (discapacidad-pecado-castigo-personaje negativo), el narrador escoge explorar en su narración el motivo de lo grotesco, renunciando a la moraleja. En la realidad ficticia de la novela se dejan ver una multitud de imágenes que alejan al lector de lo esperado o lo tradicional, donde «the disabled body is perpetually read as a sign for a degenerated soul or a bankrupt universo» (Garland-Thomson 1997: 112). Gamboa reemplaza la motivación de la presencia de una anormalidad como elemento de una manifestación causada por un hecho, con la historia realista y trágica de sus personajes. Sin caer en el ingenuo intento de responder a una pregunta tan amplia como por qué el uso de la monstruosidad, el presente trabajo se enfocará en el afecto amoroso y su vínculo con la discapacidad percibida como grotesca. Por lo tanto, mi análisis se dirige hacia la declaración de amor por parte del ser con discapacidad. Así mismo, me propongo explorar cómo la aparente infelicidad experimentada por unos personajes considerados ineptos y rechazados, se convierte en una prótesis literaria en la cual el uso de la afectividad se construye en tándem con el rechazo de los demás, apuntando de

manera evidente hacia la identificación de la declaración amorosa con la perversión, es decir, como sinónimo de lo bestial, lo feo y lo inhumano.

Para abordar de manera gradual el análisis textual que permita la comprobación de la hipótesis, empezaré explicando metódicamente el concepto de monstruosidad y los vínculos provenientes del medio sociocultural, dividiendo mis argumentos en dos partes, cada una de las cuales corresponde a uno de los personajes examinados. En un primer paso, mi investigación explorará el constructo del personaje episódico Gaitana, analizándolo a través de la monstruosidad que sobresale de su identificación como mujer de orientación lesbiana. Esta parte estará orientada hacia la confesión amorosa, a la cual nombraré como «salida del armario». Aunque en términos contemporáneos no identificamos la orientación homosexual como discapacidad, a principios de siglo XX, cuando Gamboa escribía esta novela, la percepción social del lesbianismo se formaba a través del concepto de anormalidad, lo que yo identifico a nivel analítico como discapacidad. Por lo tanto, el punto central será la existencia del sentimiento de amor y el rechazo de esta misma presencia a causa de la incapacidad del ser heteronormativista y estándar de expresar empatía con la realidad del otro. A este nivel es fundamental plantear las posibilidades críticas de la discapacidad para matizar o trastornar el impulso pecaminoso según lo que dicen los demás personajes sobre el trastorno de la prostituta con orientación homosexual. En consecuencia, mi interés se enfoca en recuperar la memoria

27

colectiva de la exclusión y el silencio social presente a nivel narrativo. Exploraré una variedad de fuentes teóricas contemporáneas con el objetivo de reconstruir la confesión sentimental y el proceso de «salida del armario».

La segunda inhabilidad con rasgos grotescos que observaré será la del ciego Hipólito, personaje que también confiesa sus sentimientos hacia Santa. Al contrario del primer caso investigado, en esta instancia vincularé el valor de virtud adquirido por la falta de vista, que se contrapone a la imagen grotesca identificada por los miembros del prostíbulo. Por lo tanto, examinaré algunos rasgos sobresalientes de la obra de Gamboa siguiendo la caracterización directa e indirecta de Hipólito, empezando por la manera en la que sus rasgos físicos grotescos determinan su rechazo, a pesar de su valor como amigo y artista.

28

Como mencioné anteriormente un primer paso para explorar la cuestión de lo grotesco es vincular la percepción y el cuadro general en el cual lo feo, anormal e inhumano se destaca a nivel sociocultural. Con el propósito de observar los personajes de la obra de Gamboa y sus percepciones acerca de la discapacidad, utilizaré el término de monstruosidad como sinónimo de lo grotesco. La monstruosidad como característica del ser que se define según las anomalías corporales, ya sean visibles a los demás o requieran de un descubrimiento por parte del otro. O bien puede considerarse que la monstruosidad presta sus características a lo que hoy se define como discapacidad, a pesar de que

tradicionalmente la discapacidad en comparación con lo grotesco fue excluida en gran parte de la producción cultural (Davis 2009: 190). Acerca de la discapacidad, Titchkosky explica que a nivel gubernamental el término se refiere a la persona de condición anormal (Titchkosky 2009: 3) o que pone en perspectiva la creencia de que la discapacidad es una mala suerte, una tragedia (2).

Vinculado con la fuerte conexión entre la estadística como «aritmética política» y lo normal (Davis 2009: 190), el concepto de monstruosidad se destaca como fruto de la imaginación (Huet 1993: 13) y subraya la idea de que lo poco común es disruptivo a nivel social. En cuanto a la imaginación como fuente de la monstruosidad, este proceso psicológico se exterioriza mediante dos valencias. En un primer lugar, hablamos de la imaginación como proceso disruptivo que puede afectar un embarazo de manera «casi mágica» tal como explica Huet (1993). En un segundo lugar, tenemos la imaginación como un dibujo formado por la fantasía que influye en la percepción acerca del concepto de discapacidad como «a cultural interpretation of physical transformation or configuration of bodies that structures social relations and institutions» (Garland-Thomson 1997: 6). Por eso, consideramos que el constructo sociocultural de lo grotesco, que está determinado por los estándares culturales de belleza, moralidad y competencia (Garland-Thomson 1997: 7), determina en la novela de Gamboa el

29

rechazo de Santa hacia el amor de Gaditana y llega a influir la percepción de sí mismo en el caso de Hipólito.

Antes de ofrecer detalles sobre la confesión de amor por parte de Gaditana, se necesita entender que, a pesar de existir siempre, la homosexualidad y su aceptación social se vio afectada a lo largo de los siglos por el conjunto cultural, la desinformación y el silencio social (Awi 2001: 377-398). La historia está llena de ejemplos de malinterpretaciones sobre este tipo de afecto; no obstante, el amor hacia el mismo sexo puede ser interpretado utilizando una de las referencias más antiguas hacia el eros homosexual, que proviene de *El Banquete* de Aristóteles. Incluso la percepción de este tipo de sentimiento recibe un fuerte aporte de la mitología judeo-cristiana sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra (Awi 2001: 377-398). Esta realidad nos hace reconocer la cultura occidental como una cultura donde la persecución y la discriminación son conceptos con fuertes resonancias que mantienen un centro ideológico en la preocupación del pecado contra-natura, tal como lo reconoce el mismo Hipólito en el texto. A través de la voz narrativa, el ciego afirma: «era el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo... era un vicio contra la naturaleza, el vicio anatematizado e incurable» (Gamboa 2006: 156).

La natura de dicho vicio podría explicar la extensión del pasaje que involucra la confesión sentimental con carácter homo erótico. Las pocas páginas que

30

Gamboa dedicó a este episodio reflejan a nivel textual la marginalización y la aparente falta de importancia. Al leer la novela entera, uno se da cuenta de que el episodio no afecta al hilo narrativo del cuento en ningún sentido. Sin embargo, el texto sí ofrece una información amplia de la percepción, la naturaleza de este acontecimiento y su monstruosidad. El personaje en cuestión no tiene un nombre oficial en la narración, sino un sobrenombre. Hipólito y Santa se refieren hacia ella con el apelativo «Gaditana» (Gamboa 2006: 155). Considerando la falta de un nombre y hasta de una historia personal, podemos inferir que para los demás personajes Gaditana es un interlocutor secundario, cuya identidad se define solo a partir de su seudónimo. Según el Diccionario de la Lengua Española, el término gaditano significa «natural de Cádiz» (RAE y ASALE), lo que asocia al personaje a una ciudad española. Fuentes históricas y mediáticas paneuropeas y americanas relatan un vínculo entre esta ciudad y la homosexualidad (García 2017: 15-16), unos cinco años antes de la aparición de la novela de Gamboa. Esta conexión Cádiz-homosexualidad puede explicar el nombre del personaje con orientación homosexual si inferimos que el autor estaba familiarizado con un escándalo español que llegó a tener fama internacional al final de siglo XIX.

31

Según Francisco Vázquez García, «el 17 de octubre de 1898 el Gobernador Civil de Cádiz, Pascual Ribot y Pellicer, fue acusado públicamente, en un periódico madrileño, de organizar la prostitución masculina en esa capital, cobrando la correspondiente contribución comercial» (García 2017: 2), lo que condujo

ulteriormente, tras un largo proceso mediático, a la creación de un mito. La expresión «ser de Cádiz» se convirtió en una locución sinónima de «ser homosexual con mucha pluma» (García 2017: 22), ofreciendo al concepto de inmoralidad no solo un nombre propio que pertenecía a un representante del gobierno español, sino también una geografía reconocible (García 2017: 19). Al elegir nombrar al personaje con un término que denota su pertenencia a la ciudad andaluza, el narrador infiere el conocimiento de los demás personajes de la homosexualidad de esta prostituta llamada Gaditana, conocimiento que puede corresponder a la identidad del impúdico que proviene de un espacio extranjero. Por lo tanto, la presencia de un enlace a nivel simbólico entre la moralidad y lo mexicano que se nos da por el espacio en que se despliega el drama promueve la separación entre la homosexualidad y la realidad de la vida cotidiana a nivel intertextual, razón por la cual se observa la percepción del mexicano con respecto a la orientación sexual alternativa. Es curioso que el autor decidiera no vincular la homosexualidad de Gaditana con el escándalo local más reciente, que data del 17 de noviembre de 1901. En esta ocasión la policía de la Ciudad de México arrestó a 41 hombres vestidos de mujer, a los que acusaron posteriormente de homosexualidad. A causa de este evento mediatizado, la sociedad mexicana fue incitada a averiguar más sobre el mundo marginado de las sexualidades alternativas (Irwin, McCaughan y Nasser 2003: 1-2). Sin embargo, el nombre del personaje hace referencia al escándalo andaluz y no a su correspondiente mexicano, una preferencia que alude a la posible corrupción

sexual histórica de la sociedad ibérica en contacto con los musulmanes, un sujeto debatido plenamente en el libro *Queer Iberia*, editado por Blackmore y Hatchenson (1999: 1).

En cuanto al mensaje textual, notamos que se describe un sentimiento de ridículo y confusión con respeto al personaje Geditana a través de las palabras del narrador extradiegético, que afirma: «apasionada igualmente de Santa, por afecto no de una perversión, sino de una perversidad sexual, luengos años cultivaba, poníalo en menos atreos que el “desierto”: primero, porque Santa abominada de la práctica maldita y era remotísimo que al fin en ella diera» (Gamboa 2007: 155). El uso de la palabra «perversión» y la imagen de desierto ponen en perspectiva la perturbación del orden natural, que se contrapone a la imagen preferida del vientre con «el tremendo poder de su sexualidad y de su papel reproductivo [que] debe ser controlado para conservar el orden social» (Sánchez López 1998: 117). La inhabilidad de usar el poder sexual para servir al hombre destaca una ruptura con el orden social de origen bíblico que se presenta en las palabras de San Pablo, que testifica: «el hombre no procede de la mujer, sino la mujer del hombre; ni tampoco fue creado el hombre a causa de la mujer, sino la mujer a causa del hombre» (1Cor. 11: 8-9). Juzgando estas palabras a través de la enseñanza de Aristóteles citada por Huet, que también afirma que «the cause of monstrosities, for in the end, when the movements (that came from the male) relapse and the material (that came from the female) does

33

not get mastered, what remains (...) is the (merely) 'animal'» (Huet 1993: 4), podemos afirmar que el desarrollo del sentimiento homosexual en el caso de la mujer representa una perversidad en sí mismo por no satisfacer las necesidades de los hombres y por ser una perdición que se contrapone a la natura (Huet 1993: 4).

La ruptura con el orden natural choca incluso a una persona envuelta en el mundo de la prostitución como es el caso de Santa. De aquí se puede concluir que el rechazo de la existencia del homosexual se debe posiblemente a la incapacidad del ser heteronormativista y estándar de ser empático con la realidad del otro. Por lo tanto, a causa de un constructo restrictivo acerca de la jerarquización tradicional basada en la dicotomía hombre-mujer, la homosexualidad cae en obscuridad, pareciendo inexistente a los ojos de la sociedad, tal como pasaba con los discapacitados y los enfermos alejados de las grandes urbes.

La narración continúa relatando que «Santa le despepitó la ocurrencia desde que ella apuntó», generando una reacción por parte de la protagonista que dice: «ya no aguanto a la Gaditana» ¿se habrá vuelto loca ... Arrodillada junto a mi cama y besándome todo mi cuerpo con unos besos radiosos que jamás he sentido» (Gamboa 2006: 155). Aún más, la confesión del personaje, que revela un estado emocional lleno de sufrimiento que se asemeja al mal de amores y su patología

34

(Wack 1990: 21), denota un estado que se puede confundir con la ebriedad. Santa confiesa que «Supuse yo que se habría emborrachado anoche» (Gamboa 2007: 155). La distorsión de la realidad y la vinculación entre la borrachera y la confesión de amor en la narrativa revelan el fuerte carácter disruptivo de la confesión amorosa de Gaditana, que se construye bajo la opresión porfiriana y su discurso social y de control (Irwin *et al.* 2003: 175).

Sobre la revelación sentimental de la lesbiana, Santa ofrece referencias precisas del momento: «Hasta lloró, contándome que se tenía por desgraciadísima, que sufría por un montón de cosas, que no creía en los hombres ni podía quererlos... que todo le daba asco» (Gamboa 2007: 155). El lujo de detalles y la atención con la cual se describe el episodio apoya el argumento de que la salida del armario, además de su carácter grotesco, involucra cierto nivel de tormento interior y por lo tanto crea una disrupción en la relación interpersonal entre los dos personajes; esta ruptura y su efecto negativo aumentan con la mención de las lágrimas. Igualmente, el dramatismo se acentúa al saber de los besos de Gaditana que no se sienten. Aún más, a causa de su insistencia, la tolerancia de Santa disminuye, mostrando su disgusto y poco más tarde hasta declarando su adversidad a través de la pregunta «¿Le pego por sucia o le avisa a Elvira para que la cure?» (Gamboa 2007: 157).

35

Cuestionando la posibilidad de usar fuerza física y la integración de una tercera persona como intermediaria en la posible curación de la lesbiana, es decir, la matrona, se destaca la inhabilidad de Santa para relacionarse con Geditana. O, más bien, se puede sugerir la malinterpretación de la homosexualidad en la época, especialmente si comparamos la novela con los diversos estilos empleados por los periódicos mexicanos, que usaban la homofobia para denigrar a los políticos (Irwin *et al.* 2003: 194). Aún más, dado que el etiquetado de la homosexualidad como condición médica considera a la persona en cuestión como un individuo fuera de la norma, los que interactúan con la persona desarrollan medidas de precaución separándose a nivel espacial del individuo poseedor de una sexualidad alternativa. Por lo tanto, la salida del armario se convierte en causa de marginalización de lo monstruoso, generando una reacción en cadena. Si en una primera instancia el secreto de Geditana representa algo sobre lo que no se habla –«¿ninguna de las muchachas, ... le han hablado a usted de eso?» pregunta Hipólito (Gamboa 2007: 157)–, una vez revelados los sentimientos, la apropiación de la realidad de la lesbiana por parte de la realidad del discapacitado se convierte en similitud. Michel Foucault lo explica por medio de una trilogía diciendo que el *taboo*, la no existencia y el silencio están asignados por el puritanismo moderno a todo no conformismo sexual (Foucault 1978: 4-5). Si a los enfermos incurables se los silenciaban aislándolos en sanatorios, el silenciamiento de la persona con orientación homosexual los hace experimentar en el campo social una experiencia parecida a un

monstruo sobre el cual ni se habla ni se percibe como persona real. La imaginación entrando en juego de nuevo, solo que esta vez se trata de una imaginación que dibuja la mitificación absurda del homosexual, que lo determina a esconderse y le sitúa en un proceso de salir o no de su armario (Garland-Thomson 1997: 14).

Sin embargo, en un contexto con tantas restricciones sociales, es interesante comprender la amistad y la colaboración laboral que parecen implicarse inevitablemente en la intimidad de cada trabajadora en el prostíbulo. El secreto y la confidencia estrictamente vinculadas con el silenciamiento son elementos determinantes del mundo de la prostitución. Hasta un análisis superficial de la novela *Santa* hace evidente que, a pesar de todos estos rasgos que hacen a los demás trabajadores del prostíbulo cómplices de Guditana, todos mantienen vivo el espíritu de chismería y de juzgamiento.

Si en el caso de las prostitutas se observa una cierta camarería y complicidad hacia el secreto, la situación cambia con Hipólito. Tal vez esta otra perspectiva en la narrativa se introduce como consecuencia de su falta de visión, que le predispone a una actitud diferente, cuestión que abordaré en detalle más adelante. Lo que sí sabemos del texto proviene del mismo narrador, que apunta en relación con Hipólito: «sabía el significado de los arranques de la Guditana» (Gamboa 2007: 156). Consecuentemente, el ciego se convierte, por un lado, en

37

un maestro, cuando le explica a Santa que este amor que Gaditana le tiene es verdadero. Sin embargo, al mismo tiempo que define este tipo de amor como verdadero, se refiere a él como «contrahecho, deforme, indecente» (Gamboa 2007: 157). Además, el personaje admite sus limitaciones en el momento en que afirma que «Por curiosidad inexplicable y poderosa probamos un manjar que nos repugna» (Gamboa 2007: 157), y continúa diciendo que «lo propio acontece con los amores: unos nacen sanotes y derechos... y otros son los monstruosos, como este de la “Gaditana”» (Gamboa 2007: 158). Sus palabras hacen una referencia discreta a los rasgos culturales y religiosos, que se presentan vinculados con el pecado, la perversión, la vida fuera de la Iglesia y la existencia al margen de la sociedad.

38

Considerando las evidencias textuales, no parece coincidencia que el autor escogiera precisamente el espacio del prostíbulo para presentar los sentimientos de afecto de una prostituta hacia Santa. Lo que sobre sale de este episodio es la discapacidad espiritual de la prostituta y su rechazo cultural, aumentado por el rechazo por parte de la Iglesia en un episodio anterior. El prostíbulo, con su clasificación y su comunidad, se convierte en un espacio de resistencia no solo para la mujer deshonrada, que se convierte metafóricamente en la santa del burdel, sino también para la lesbiana que se atreve a confesar su amor. En otras palabras, la inexistencia de una institución con carácter pseudo-religioso asegura el lugar protegido en el cual la fluidez del carácter individual tiene más libertad

de expresión que en las calles de la ciudad decente, donde está controlado por la moral católica. Aún así, a pesar del rechazo en la sociedad pública mexicana, la homosexualidad cuenta con la tolerancia de las instituciones de mala fama.

A nivel narrativo el uso de la pasividad del prostíbulo ante la homosexualidad denota que la discapacidad, o en nuestro caso la orientación homosexual, se utiliza como herramienta auxiliar sobre la que se construyen el poder representativo y el potencial disruptivo del espacio pervertido. Me refiero aquí a lo que Michell y Snyder (2003: 49) describen como prótesis narrativa. Si se interpreta desde esta perspectiva, la tolerancia rescata de manera eficaz la memoria colectiva acerca del sentimiento homo-erótico en la cultura mexicana de principios de siglo XX, admitiendo su existencia en los espacios indecentes. Por lo tanto, la confesión sentimental de un amor no correspondido y percibido como perversión se convierte en un elemento fundamental de representación en el mundo ficticio. Es aquí donde la incapacidad del ser heteronormativista y estándar de ser empático con la realidad del otro se observa claramente. Considerando este análisis, es muy probable que Gamboa utilizara este artificio artístico no para divagar acerca de la homosexualidad, sino para reflejar ciertas limitaciones de pensamiento por parte de sus personajes, demostrando el problema que supone la discapacidad para la cultura social y, como resultado, el rechazo que experimenta el ser humano grotesco que confiesa su amor.

39

Otro caso en el cual el autor utiliza la confesión de amor no correspondida de un ser monstruoso es la del ciego Hipólito. En primer lugar, encontramos de que el personaje es un hombre cuya apariencia deforme se recalca de manera insistente a lo largo del relato. La frase reiterada que lo describe con sus «horribles ojos blanquicos, de estatua de bronce sin pátina» (Gamboa 2007: 44), según Javier Ordiz (2009: 13), funciona a modo de epíteto épico que acompaña en varias ocasiones la aparición del personaje. No obstante, en su interior, Hipólito se revela de manera progresiva como un alma sensible, capaz de sentir un amor puro y desinteresado por la prostituta. Pero mucho antes de poder visualizar elementos de su interioridad, tras la descripción del narrador, nos enteramos de que «Santa distinguió, sin paraguas ni abrigo que los defendiese del chubasco a un chiquillo que llevaba de la mano a un hombre» (Gamboa 2007: 44). Una vez formada la imagen que demuestra la falta de independencia de Hipólito, el texto sigue con su caracterización física: «picado de virtudes, la barba sin afeitar, lazos de bigote gris y poblado» (Gamboa 2007: 45), inmediatamente después de anotar claramente su deformidad, «Santa vio que el ciego a quien denominaban Hipo» (Gamboa 2007: 44). En este contexto, la discapacidad se nombra desde el principio y aparece al mismo tiempo que el diminutivo, que por su naturaleza emplea un cierto nivel de afecto. Es posible que este artificio literario esté siendo empleado para aclarar la inseparable relación entre la discapacidad y el nombre.

Hay que tomar en cuenta que la narración destaca un orden en la caracterización del personaje. Mediante los ojos de Santa, el personaje ciego se destaca primero a través de sus fisonomías grotescas y solo después se le asocia un nombre. El orden de percepción sugiere un posible orden de importancia. Es notable cómo la imagen del personaje evoluciona a lo largo de la novela. Lejos de la repulsión que la imagen de Hipo causa en Santa en los primeros episodios del cuento, en el tramo final de su historia la joven «lo encuentra bello, decididamente» (Gamboa 2007: 354), y lo valora como amigo y único apoyo. La salida del burdel es un episodio en el que ella se da cuenta indubitablemente del valor del ciego. La narrativa en sí refuerza mi argumento de que el ciego, con su serie de peculiaridades de orden fisionómicos negativos, estará presentado en términos amistosos ni más ni menos que por la protagonista, demostrando que su actitud, que tal vez funciona como una declaración de amor expresada pasivamente, cambia en Santa la imagen de Hipólito. Si aceptamos que este cambio está determinado por la actitud del ciego, entonces la imaginación que influye en la percepción de la monstruosidad del personaje queda impactada por un conjunto de buenas experiencias, demostrando lo efímero del constructo de la discapacidad a nivel literario.

41

Con respeto a la forma grotesca de Hipólito, esta información está presentada a través de una caracterización directa por el mismo personaje, que se dirige a Santa diciéndole: «véame usted a mí, despacio, si es que no lo ha hecho antes, y

verá que, de puro feo espanto, ... habría salido un primor, o siquiera feo común y corriente» (Gamboa 2007: 158). Sin duda, el personaje vive marcado por su condición de discapacitado, que lo convierte en un ser repugnante en la imaginación de los demás. Mediante su drama personal, el personaje acentúa su afecto hacia la protagonista a través de su exposición de la condición grotesca. Me refiero al afecto generador de esperanza como fenómeno residual que se escapa de la emoción interiorizada, tal como lo explica Brian Massumi parafraseado por Jasbir Puar (Puar 2009: 161). La afectividad, que cuenta con una temporalidad generativa, no está «embedded in the individuated body, or in a specific sense of bodily capacity» (Paur 2009: 162), sino que es una capacidad que puede ser adquirida por cualquier cuerpo indiferentemente de los rasgos individuales. Si aplicamos esta teoría, entonces no importa si Santa lo acepta o no, sino que únicamente el constructo del afecto independientemente de la respuesta recibida ayuda al personaje. La confesión sentimental como consecuencia de no encontrar comunicación y la felicidad imaginada, a mi juicio, apunta hacia la revelación de la dignidad del ciego. Esta revelación ofrece sin duda una forma de resistencia que proviene de su esperanza intrínseca, lo que determina a nivel literal el rescate de la experiencia del monstruo como una necesidad de expresar sus sentimientos. En consecuencia, su discapacidad se convierte en una base para presentar el valor humano como sujeto principal y demostrar la habilidad de amar por parte de un ciego.

Un segundo punto de interés para la investigación deriva precisamente de la vida sentimental en desarrollo. A Hipólito lo domina el amor por Santa, no solo su amistad hacia a ella. Él será el único hombre del relato que no se aprovecha de su condición para satisfacer su machismo, estableciéndose de esta manera un binarismo entre él y Jarameño, el primer amancebado de Santa. Aún más, esta yuxtaposición de los dos hombres se hace evidente cuando Hipólito le habla sobre las inconveniencias de salir del burdel y los problemas relacionados con el amancebamiento, de tal manera que sus hechos aseguran por un lado inesperado la amistad. Una amistad que, auxiliada con la buena intención, el consejo y el amor, se percibe con un aparente egoísmo, a pesar de que Hipo es el único personaje que cumple con sus promesas al final del libro. La fidelidad del ciego le ennoblece de una manera ausente en la vida de los demás personajes masculinos. Esta realidad llega a sugerir que Hipólito, con sus desventajas, sobresale de forma contradictoria como vencedor, indicando que la ceguera puede determinar un efecto positivo, producto de la condición negativa. O, en otras palabras, lo que se percibe como discapacidad, y por lo tanto se asemeja a lo grotesco, puede metamorfosearse en un elemento con carácter redentor para la protagonista (Lazcano 2010: 47). De nuevo, el conjunto cultural basado en la imaginación perceptiva forma y deforma la imagen de una persona según la subjetividad de la percepción.

De acuerdo con Mitchell y Snyder (2003: 47), en cada cultura se puede encontrar, de una manera o de otra, un trato de la discapacidad que presupone el descubrimiento de soluciones que acomodan mejor el medio ambiente para el uso del incapacitado. Esta búsqueda de la solución de acomodamiento es lo que genera una relación ambivalente entre la cultura de un lugar y la historia personal de los imposibilitados que viven en este espacio y que se convierten en el objeto primario de la representación a nivel literal (ibídem).

Tanto la discapacidad física como las anomalías cognitivas prometen prestar un objeto tangible a la textualidad abstracta, funcionando como una prótesis narrativa. Mientras que la discapacidad genera su función simbólica a nivel textual, la discapacidad como experiencia social o política se queda sin manifestación a nivel literario (Mitchell y Snyder 2003: 48). En la novela *Santa*, la incapacidad de ver de Hipo se transforma en un modo de comunicación particular que determina la conexión de amistad entre él y Santa. Sin vincularlo a ningún cambio social que pudiera mejorar la realidad del marginado a nivel cultural o político, se establece un cambio de orden subjetivo, tal como se demostró anteriormente con la metamorfosis inspirada por la confesión pasiva del amor que determina la transformación de la monstruosidad en un elemento redentor o de apoyo para la protagonista.

44

Lo novedoso de la obra de Gamboa en relación con la marginalización deriva del afecto entre los dos personajes, Santa e Hipólito, que se exterioriza como resultado de las discapacidades sociales y físicas. Por lo tanto, el autor disfrazado en la voz narrativa insinúa la necesidad de un impedimento hacia la normalidad para poder crear un espacio que propicie a un amor incorrupto. Refiriéndome al capítulo *Theorizing disability*, de Rosemarie Garland Thomson, donde se afirma que «disability studies should become a universalized discourse in the way Sedgwick imagines gay studies and feminism to be» (Garland Thomson 1997: 22) sugiero que, en la percepción y la representación de la desigualdad sociocultural en las producciones literarias, y vinculando sus inferencias teóricas acerca de la persona con discapacidad, a la realidad discriminatoria se le requiere un amplio espacio. En este sentido, el discapacitado que comparte el aislamiento en la producción cultural favorece un cambio social, cuando se muestra de modo favorable. A pesar de que la lucha contra la discriminación está lejos terminar, puede concretarse un primer paso en ese camino como resultado de la visibilidad en la producción cultural, tal como se destaca en la obra de Gamboa. En el presente caso, la representación de Hipólito, que se distancia de la imagen clásica católica y fisionómica, es indicación de la presencia de un factor decisivo que rechaza los estereotipos sociales acerca de los ciegos, realizando lo que se conoce en la teoría de la discapacidad como *aesthetic nervousness*, es decir, que el personaje con discapacidad está incorporado en la narrativa a través de convenciones que generan tensiones y actitudes sociales

preexistentes (Quayson 2007: 15). Así, el atrevimiento de Hipólito al confesar su amor, como buen enamorado (Mendizábal 1995: 233), pone en perspectiva la crisis representativa en el texto como resultado de una confesión que desestabiliza la expectativa de que el ciego, por no poder ver, no se puede enamorar o funcionar normalmente en la sociedad.

La historia de Hipólito, con su altruismo dominado por sus emociones y su amor a veces erótico y a veces filial hacia Santa, hace que el lector lo perciba de manera diferente, enfocándose en la humanidad y en lo gentil del discapacitado. En otras palabras, planteo la idea de que detrás de una actitud social discriminatoria o sin prejuicio se encuentran los retratos ficticios que influyen en la conciencia colectiva acerca de la humanidad del ciego. Esta actitud constituye uno de mis argumentos para demostrar la virtud del personaje como rasgo preestablecido desde el inicio por el autor, que posiblemente intenta utilizar la discapacidad de manera novedosa, por un lado, como argumento social, y por otro, como un artificio literario.

Sin duda, basándonos la discusión previa, la historia de Hipólito tiene su ambivalencia. Por un lado, tenemos un valor simbólico representado por el poder eficaz que sobresa de su incapacidad de ver, que es el obstáculo y que determina la monstruosidad del personaje. En otras palabras, en el caso de este personaje, la incapacidad sinónima asociada a su ceguera, que aparentemente

es un estorbo grotesco, configura en la narrativa la actitud única del personaje hacia Santa. Por otro lado, tenemos a un personaje que vive con determinación su lealtad hacia la prostituta moribunda, signo de su afecto, al final de la novela.

Otro argumento a favor de que el papel del ciego le asegura el ennoblecimiento metamórfico proviene de la idea de que la discapacidad se puede percibir como una descripción indirecta del ser. Según Ato Quayson, la incapacidad de ver «was taken as a sign of presumed sexually questionable behaviour» (Quayson 2007: 9). Si consideramos la discapacidad como un elemento que ofrece una información acerca de la identidad original del personaje, entonces, a pesar de retener un carácter de pragmatismo y misterio (Mitchell y Snyder 2003: 50), el pasado del personaje lo predispone a una experiencia con carácter positivo. Huet explica que «the monstrous child bore witness to the violent desire that moved the mother at the time of conception or during pregnancy» (1993: 1). En el caso de Hipólito, su condición congénita retiene el pragmatismo y el secreto de su pasado. Sin embargo, la ceguera no es realmente una incapacidad causada por el pasado. En una sociedad convencida del valor de herencia como efecto del pecado, mentalidad existente en el México católico de principios de siglo XX, fortalece la hipótesis de que la discapacidad ennoblece al personaje simplemente porque él no tiene la culpa. Como prueba tenemos la tradición bíblico-folclórica sobre la presencia de una discapacidad que aparece como resultado de una transgresión que requiere un castigo divino; en la historia de

47

Gamboa, el personaje está condenado al sufrimiento desde el principio. Además, si tomamos en cuenta que su familia, representada por la madre, lo abandona definitivamente, la posibilidad de que su ceguera sea un castigo correspondiente a los pecados de los padres se convierte en una situación sin un sentido redentor moral o divino. Por lo tanto, la realidad del personaje se acerca a la realidad de personaje bíblico Job, que es la viva imagen del sufrimiento injusto (Gutiérrez 1987: 4). A pesar de su orientación hacia la lujuria, su acercamiento fervoroso hacia la protagonista rescata la imagen del ciego de los constructos tradicionales acerca de los ciegos. Solo Hipólito será capaz de ver ese fondo de pureza e ingenuidad que la joven mantiene en lo profundo de su ser a pesar de su vida depravada, porque solo él entiende la cuestión del desafortunado.

48

Partiendo de la teoría de Lacan adaptada por Richard Powers, que sugiere que el cuerpo funciona como un lenguaje, la presencia de la discapacidad ofrece una explicación, en relación con todo o con nada, de los seres encarnados (Mitchell y Snyder 2003: 50). Hipólito, un elemento social cuya importancia fuera del prostíbulo es insignificante, tiene una importancia central en la micro-sociedad fundada alrededor de la prostitución. La narrativa lo presenta como un músico y, por lo tanto, se encuentra en el centro de la casa en el salón. Su papel como entretenedor del prostíbulo es esencial. Su música, junto con el vino y las caricias amorosas de las prostitutas, forman el triángulo placentero de ese microcosmos. Su olor, su falta de vista y su aspecto descuidado, que son elementos de su ser

grotesco, ya no representan un obstáculo social. A causa de su conducta y del impacto que tiene en Santa, la monstruosidad cambia, ya que la protagonista llega a enfocarse en los sentimientos y la amistad de Hipólito.

Por lo tanto, el autor toma lo que la historia y la cultura describen como elemento pervertido y lo transforma en un cuerpo con su marca textual (Mitchell y Snyder 2003: 54). Considerando las palabras de Stafford, que habla de una posibilidad singular de existencia saludables, advirtiendo al mismo tiempo acerca de la existencia de una multitud de maneras únicas en las que uno puede enfermar (Mitchell y Snyder 2003: 54), se hace evidente una vez más a nivel textual que la legitimidad del ciego en la novela absorbe su savia precisamente de la amistad y la cercanía del personaje con Santa, que conduce el hilo narrativo, ofreciendo a la historia una particularidad que fomenta el interés del lector en la obra.

49

Desde el principio, cuando el lector se entera de la discapacidad de Hipólito, la falta de vista se contrapone a la belleza de Santa. Varias caracterizaciones del narrador, tanto directas como indirectas, derivadas de las actitudes y las conversaciones con los otros personajes de la novela, apuntan en el inicio de la narración hacia las cualidades de la protagonista, que se presentan en conexión con su hermosura. Una vez más, es claro que el único que no tiene acceso a su rostro es el ciego, que pregunta a su ayudante sobre las características físicas de Santa, manteniendo la distancia entre su valor incorrupto de discapacitado y la

belleza pervertida de la protagonista. Los rasgos monstruosos que Hipólito presenta con su aspecto descuidado no le impiden desarrollar sentimientos de amistad hacia la protagonista. Sin embargo, su amor por ella no es correspondido, tal vez porque en la gran mayoría de los casos la protagonista no termina con alguien que se parece más a un mendigo que a un príncipe, o tal vez porque Santa no encuentra en Hipólito a su ideal masculino. En cualquier caso, a nivel textual no hay episodios marcados por un rechazo claro de Santa debido a su fealdad ni discapacidad, a pesar de lo cual la confesión sentimental no encuentra correspondencia.

Para resumir, a lo largo de ese análisis hemos tratado de explorar el papel de los aspectos de la discapacidad examinando la confesión sentimental y su rechazo en la novela a nivel narrativo. En primera instancia, nos hemos enfocado en el episodio que sitúa a Gaditana en el centro de la acción. Su confesión sentimental hacia Santa y la reacción de la protagonista destacan el papel del grotesco mediante la «salida del armario». Hemos vinculado la presencia y el uso del amor homo erótico que deja correr su velo en el texto, consecuentemente, colgando una serie de significados a la información proveniente del relato ficticio y vinculándolo con la realidad de la cultura mexicana. En segunda instancia, hemos explorado cómo la aparente infelicidad de Hipólito se emplea no solo como una prótesis literaria, sino que también se relaciona con el uso de la afectividad como concepto en relación con el rechazo de la amada. En

conclusión, juzgando a través de la contextualización anteriormente expuesta, podemos afirmar que en la novela *Santa* de Federico Gamboa la discapacidad sinónima de la monstruosidad se presenta como una prótesis literaria mediante la cual la afectividad generada por la confesión de amor se desarrolla en medio de la marginalización social.

Referencias

- Awi M., Alexandre (2001). «¿Qué dice la Biblia sobre la homosexualidad?». *Teología y vida* [Online] 42.4: 377-398. <https://bit.ly/2ERyOt0> [Consultado el 31-07-2018].
- Blackmore, J. y G. S. Hutcheson (1999). *Queer Iberia: sexualities, cultures, and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham, NC: Duke University Press.
- Davis, L. (2009). «Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX». En Patricia Brogna (ed.) *Visiones y revisiones de la discapacidad*. Mexico City, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 188-211.
- Real Academia Española (RAE) y Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2014-2017). *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <https://bit.ly/2VOK98M> [Consultado el 31-7-2018].
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books.
- García, F. V. (2017). «Los orígenes de una leyenda: Cádiz como ciudad de "invertidos" (1898)». *Hispana Nova*, [online] 15: 1-23. <https://bit.ly/2VRzgTK> [Consultado el 31-7-2018].
- Gamboa, F. y A. Sandoval (2006). *Santa*. México: FCE.
- Garland-Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.

51

Gutiérrez, Gustavo (1987). *On Job: God-talk and the Suffering of the Innocent*. Maryknoll, N.Y: Orbis Books.

Huet, Marie-Hélène. (1993). *Monstrous Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Irwin, Robert M. K, Ed McCaughan y Michelle R. Nasser (2003). *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. New York, N.Y: Palgrave Macmillan.

Lazcano, María Cruz Hortensia (2010). «Las corrientes literarias que dominan en la novela Santa de Federico Gamboa». Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas, Departamento de Tesis. <https://bit.ly/2TtOSrW> [Consultado el 31-07-2018].

Mendizábal, Juan Cruz (1995). *Luces y sombras: el ciego en la literatura hispánica*. Madrid: Escuela Libre Editorial.

Mitchell, D. T., y S. L. Snyder (2003). *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ordiz, Javier (2009). «En los márgenes del naturalismo: mujer, religión y sociedad en Santa, de Federico Gamboa». *Iberoamericana*, [online] 9: 35: 7–17. <https://bit.ly/2F5Bedx> [Consultado el 27-04-2018].

52

Puar, Jasbir K. (2009). «Prognosis Time: Towards a Geopolitics of Affect, Debility and Capacity». *Women & Performance: a journal of feminist theory* [online] 19: 2: 161-172. [Consultado el 8-12-2017].

Quayson, Ato (2007). *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia University Press.

Sánchez López, O. (1998). *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*. México: CEAPAC.

Santa Biblia todo nuevo: la biblia del nuevo creyente (2011). Editorial Vida.

Titchkosky, Tanya y Rod Michalko (2009). *Rethinking Normalcy*. Toronto: Canadian Scholars' Press.

Wack, Mary F. (1990). *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Clavileño: *sub specie aeternitatis*

Judit Palencia Gutiérrez
University of California, Riverside

Resumen: En el capítulo XLII de la segunda parte de *El Quijote*, Sancho, siendo víctima de una broma, imagina volar por los cielos a lomo del caballo Clavileño. A la vuelta, el escudero explica cómo esa experiencia ha cambiado su perspectiva para con el ejercicio de la política. A través de la intervención de Sancho, Cervantes desarrolla una teoría sobre las necesidades epistemológicas y filosóficas de un buen gobernador, las cuales serán entendidas a través de una serie de movimientos analógicos con las ideas del filósofo Baruch Spinoza.

Palabras clave: Cervantes, *Quijote*, Clavileño, Spinoza, *sub specie aeternitatis*.

Abstract: In chapter XLII of the second part of *Don Quixote*, Sancho, as the victim of a hoax, imagines flying on Clavileño's horseback through the skies. On the way back, the squire explains how that experience has changed his perspective on the exercise of politics. Through Sancho's intervention, Cervantes develops a theory on the epistemological and philosophical needs of a good ruler, which will be considered through a series of analogous movements to the ideas of the philosopher Baruch Spinoza.

53

Keywords: Cervantes, *Don Quixote*, Clavileño, Spinoza, *sub specie aeternitatis*.

Introducción

En el capítulo XLII de la segunda parte de *El Quijote*, llamado «De los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula, con otras cosas bien consideradas», Sancho Panza dice lo siguiente:

Después que bajé del cielo, y después que desde su alta cumbre miré la tierra y la vi tan pequeña, se templó en parte en mí la gana que tenía tan grande de ser gobernador, porque ¿qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas, que a mi parecer no había más en toda la tierra? Si vuestra señoría fuese servido de darme una tantica parte del cielo, aunque no fuese más de media legua, la tomaría de mejor gana que la mayor ínsula del mundo (Cervantes 1998: 708).

Este momento sucede de forma inmediatamente seguida al episodio del Clavileño, momento en el que don Quijote y Sancho montan en un caballo de madera que «da la vuelta al mundo». Ambos son objeto de burla de los duques y su mayordomo quienes, tras conocer Quijote y Sancho la historia del gigante Malambruno, Antonomasia y Clavijo, los invitan a su castillo. Allí les hacen montar en Clavileño el Alígero para –según su plan burlesco– volar a Candaya y encontrarse con Malambruno; pues, de acuerdo con la Dolorida, «desde aquí al reino de Candaya, si se va por tierra, hay cinco mil leguas, dos más a menos; pero si se va por el aire y por la línea recta, hay tres mil y docientas [sic.] y veinte y siete» (Cervantes 1998: 695). Una vez subidos en el caballo que, supuestamente, fue construido por el sabio Merlín, les tapan los ojos y «despegan» hacia Candaya. Tras el «viaje» y las consiguientes risas de los duques y el mayordomo, Quijote y Sancho hablan del viaje, siendo este último el más fantasioso sobre ello; Sancho aviva el fuego de la broma de la que ha sido objeto, narrando cómo vio la tierra desde una grandísima distancia, pareciéndole que

54

ésta «no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas» (Cervantes 1998: 706).

Siguiendo una larga tradición de cuentos en los que los personajes vuelan por el globo terráqueo, y haciendo eco de la fijación por una perspectiva basada en la ventaja de aquel que observa desde la altura –la cual ya vemos en Platón o en la imaginería de *De re publica* de Cicerón, siendo su *Somnium Scipionis* muy conocido en el presente de Cervantes, sobre todo a través del comentario de Macrobius (Cascardi 2012: 112-3)–, en esta fantasía en la que Sancho cerciora haber llegado nada más ni nada menos que a las Pléyades –o «las siete cabritillas» (Cervantes 1998: 707)– Cervantes pone en boca del escudero una mirada global, una fantasía absoluta en la que el personaje logra visualizar la tierra en su totalidad. Sancho, a quien el duque ha prometido una ínsula, señala aquí su sed de ir más allá en sus planes de gobierno, postulando que preferiría gobernar una «tantica» parte de cielo antes que la –ansiada– ínsula que se le ha prometido, aunque sea la más grande del mundo.

55

Cervantes, a través de Sancho, establece aquí una problemática relación en la que se le da mayor importancia y prestigio a algo pequeño del cielo antes que a la mayor ínsula del mundo. Es decir, prima la categoría del cielo y todo lo perteneciente a ella, teniendo más valor la categoría que la cosa perteneciente a ella, quitándole todo valor a la magnitud o la cantidad en sí misma.

¿De dónde surge esta necesidad de ascenso, de cambio de posición en pro de poder ver a las a las Pléyades como «siete cabritillas» (Cervantes 1998: 707), la tierra como «un grano de mostaza» (Cervantes 1998: 706) y «a media docena de hombres tamaños como avellanas» (Cervantes 1998: 706)? En primer lugar, el anhelo de Sancho consiste en un deseo de ascenso en términos puramente físicos, para conseguir una mejoría en tanto a las posibilidades de visión. Sin embargo, ¿qué es lo que lleva a Sancho a preferir un «tantico» de cielo en vez de la mayor ínsula de la tierra? Una sed insaciable de lograr una perspectiva global, de poder ver a *Tellus* en su totalidad, desde una perspectiva «superior», más amplia, más global.

Más aún, para crear una metáfora, Sancho utiliza el grano de mostaza y la avellana, las cuales pertenecen al campo semántico, no solo de su propio pasado como labrador, sino que, si pensamos en una segunda abstracción, la metáfora nos lleva a pensar en el antiguo orden estatal –rey, nobles, clérigos y campesinos–. El parlamento que Cervantes pone en boca de Sancho, esta «mejoría», consiste en dejar atrás la vida de campesino, de poder moverse en el espectro de la jerarquía social. Esto le hace renunciar a todo lo terrestre en dos ámbitos: el primero, aquel relacionado con la tierra, con el trabajo campesino; el segundo, el relacionado con el imaginario colectivo y las jerarquías y escalas sociales en él establecidas. Todo en pro de conseguir un «tantico de cielo».

56

Sin embargo, ¿qué es un «tántico» de cielo? En oposición a la tierra, donde la medida es signo de finitud, en el cielo no hay finitud. No se puede tener un «tántico» de cielo porque, dentro de la infinitud que hay en el mismo, cada una de sus partes son necesariamente no-finitas; no hay cavidad para «tánticos», porque no hay equivalencia de nada que pueda ser conmensurable, cuantificable. Adoptar el punto de vista celestial significa perder la posibilidad de medir.

No obstante, en el acto de intentar escapar de las jerarquías terrenales para poder evitarlas y lograr un punto de vista «privilegiado», estableciéndose así en lo infinito y escapando de la posibilidad de medir, Sancho está instaurando una jerarquía, en la que lo celestial, lo inconmensurable, prima.

Esto nos lleva al concepto de analogía entre el rey –gobernador– y la divinidad, dispositivo base de la teología política que funciona para romper con la imposibilidad de lo finito –la tierra– a algo infinito –la potestad del soberano-monarca divino.

A caballo –literal y metafóricamente– entre literatura y política, el episodio del Clavileño nos traslada a una serie de nociones políticas sobre la necesidad de lograr una perspectiva global para poder llegar a la visión de la teoría política, que deviene en la facultad de ser un buen gobernador, relacionándose con el rol del héroe que es capaz de ascender. Esta noción está anclada en concepciones míticas del imaginario político (Cascardi 2012: 102-103), un mitologema.

57

Esta perspectiva, la mirada desde el cielo que le da a Sancho «gana [...] tan grande de ser gobernador» (Cervantes 1998: 708), nos recuerda –de forma anacrónica– al modelo *sub specie aeternitatis* –en latín, «bajo la perspectiva de la eternidad»– que Spinoza postula pocos años después de que Cervantes escribiera la segunda parte del Quijote.

Para Spinoza, pensador monista, dado que solo existe una sustancia *en y como* universo, todo el conocimiento que podamos alcanzar va a ser de esta naturaleza, sea verdadero o no. Así, para adquirir nuevo conocimiento –en tanto que va a ser de la misma cosa– necesitamos diferentes perspectivas, permitiéndonos esto pasar de imaginar abstractamente, por medio de mediciones, lo finito de forma duradera –*sub specie durationis*–, y llegar a conocer la realidad verdadera y eternamente –*sub specie aeternitatis*–.

58

Teniendo en cuenta la conceptualización que hace Spinoza de Dios, influenciado por la filosofía estoica y separándose radicalmente de las escrituras sagradas, si seguimos esta línea, y todos los seres obtienen conocimiento por medio de las maneras en que Dios se expresa a sí mismo, esto conlleva que Dios se conoce a sí mismo a través de las formas en las que los seres pueden conocerle. Por lo tanto, Dios es el modelo epistemológico absolutamente auto-reflexivo al que debemos aspirar el resto de seres: conocimiento verdadero de nosotros mismos, llegando a la auto-reflexión epistemológica, concibiendo y comprendiendo que de

aquí viene el verdadero conocimiento, consiguiendo una epistemología de la epistemología.

Volviendo ahora a nuestro fragmento del Clavileño, de nuevo, desde una perspectiva anacrónica, podríamos ver la relación con el modelo de conocimiento del *sub specie aeternitatis*: Sancho, mediante el «ascenso» que hace a través del caballo a los cielos, al universo, logra un nuevo punto de vista en el que consigue distanciarse de las jerarquías y nociones terrenales, donde se ve la vida y se logra conocimiento a través del *sub specie durationis*. Además, en el episodio, él asegura haber estado danzando con las siete cabritillas, haber tenido tiempo de trazar un mapa de cómo llegó a ellas, haber visto a los hombres del tamaño de avellanas... Obviamente, sin dejar de concebir toda la narración de Sancho como algo que nunca toma lugar, el viaje iría en contra del *sub specie durationis*, el cual depende del tiempo, puesto que en el breve lapso en el que sucede su *viaje* nunca le podría haber dado tiempo a todo lo que él asegura haber hecho. Mediante su viaje, sin embargo, consigue *llegar* –metafóricamente– a una posición desde la cual estaría en contacto con el universo, que no deja de ser aquello que Spinoza denomina Dios.

59

A la vuelta del viaje, al declamar que sintió necesidad de gobernar a los hombres, podríamos que decir que, en primer lugar, Sancho se siente *preparado* para ello, siente que con el *ascenso* ha conseguido llegar a contemplar el mundo en su totalidad, y esto deviene en un reconocimiento de su capacitación para gobernar

la ínsula que tanto desea, o un *tantico* de cielo. De hecho, tras la *vuelta a la tierra*, en este mismo episodio, es cuando don Quijote –parodiando Cervantes los espejos de príncipes– le ofrece consejos de cómo gobernar la ínsula que los duques le van a ceder, en la cual, pese a que todo es una broma, Sancho demuestra ser un buen gobernador.

Esta capacitación de la que Sancho se hace consciente, viene de otra analogía del vuelo: la relación teoría/práctica. Siguiendo la idea de Cascardi, este episodio le da a los personajes esa perspectiva desde la cual pueden comprender, de verdad, la vida; separándonos y liberándonos de las limitaciones sociales y civiles –asociadas a la *sub specie durationis*–, podemos, entonces, actuar en el espectro político (Cascardi 2012: 102). Pero, además, como señala Andrea Nightingale en *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*, el filósofo necesita de una ceguera provisional [*temporary blindness*] (Nightingale 2004: 118) para poder llegar al destino de su viaje epistemológico, que es, precisamente, lo que sucede en el episodio –no olvidemos que don Quijote y Sancho Panza están todo el rato con los ojos vendados, pues, para poder llevar a cabo su broma, los duques así lo han exigido–.

Vemos aquí implícita la necesidad del viaje [*journey*] que nos permite distanciarnos de la práctica, acercarnos al terreno de la teoría, pudiendo así ser libres. Este viaje, es un viaje teórico, condición necesaria para lograr la

60

separación de lo terrenal y alcanzar la visión que nos permita despojarnos de constructos sociales, haciéndonos libres y sabios –viaje que conlleva una invitación al lector para que el mismo abandone también su actual punto de vista, pudiendo ir juntos a la reflexión filosófica–. Conviene aquí matizar que la *libertad* que consigue el filósofo tras su viaje teórico/epistemológico, no proviene de un libre albedrío, sino –como Dios en Spinoza– de su autocontrol y autoconocimiento; esta idea procede de Sócrates y de su distinción entre tirano y filósofo.

Pensando esto en relación con el Clavileño, tendríamos, por un lado, que Cervantes, a través del viaje de Sancho y don Quijote, nos invita a nosotros mismos a *viajar* –reflexionar–. Por otro, dando como tácita la aceptación de la propuesta, tenemos que el viaje conduce a Sancho –en tanto a personaje *filósofo* aquí– a la aporía y a la atopia: en primer lugar, su *viaje* o su no-viaje es lo que nos lleva a conclusiones absurdas en un primer nivel –como cuando asegura haber estado con las siete cabritillas–, siendo toda su construcción imaginaria algo que se encuentra en la atopia. Tendríamos después la segunda fase, en la que llega al lugar de conocimiento, desde el cual, al observar a los hombres «tamaños como avellanas» (Cervantes 1998: 706), Sancho, ciego, no se ve limitado por la sociedad ni por el flujo de la historia –la cual, obviamente, se encuentra dentro de la perspectiva *durationis*–. En último lugar, regresa a la tierra, pero retorna siendo distinto, tras haber visto el mundo en su totalidad. Así,

61

el *nuevo* Sancho narra su viaje y la fantasía a él asociada, uniendo el mundo de la ficción, de lo simbólico, con lo real.

Pero, además, el mito concibe a los seres extraños a modo de objetos de deseo, pues es mediante nuestra habilidad y práctica de la dialéctica como podemos llegar a conocerlos, enfatizando que esto es representación y no realidad. Es decir, que el Clavileño sería un ser extraño que Sancho llega a conocer por medio de su habilidad dialéctica y del desarrollo de su pensamiento filosófico. Es mediante esta representación de viaje como Sancho consigue descubrir su alma filosófica.

Hemos descubierto aquí una figura –Clavileño– que funciona como representación y dispositivo/máquina que mueve al lector entre diferentes niveles de figuración. Clavileño es un objeto construido. Pero es que este objeto hecho de materiales se transforma en una realidad simbólica en Barataria, cuando Sancho pone en funcionamiento lo que ha aprendido con él. Sancho hace que lo material pase a simbólico y viceversa –en tanto a deconstrucción de entidades materiales para poder llegar al nivel simbólico–, que es, como mencionamos, lo que tiene que saber hacer un buen gobernador. De la misma forma, Cervantes consigue incorporar en el texto, en lo material, una serie de conceptos simbólicos de distintos orígenes culturales.

62

He de destacar, en este punto, que no hago este movimiento analógico por desidia ni por seducciones, sino porque es, de hecho, una propuesta metodológica del movimiento metonímico entre niveles de argumento que viene, precisamente, de lo que hace Cervantes; pues, siguiendo la idea de Jacques Lezra: «en las obras de Cervantes, estos sistemas discursivos [el discurso teológico, el económico y el alegórico] circulan entre sí, cruzándose y encontrándose, y van adquiriendo una especie de valor añadido a medida que cada uno de ellos se traduce en otro» (Lezra 2016: 76). Es esto precisamente lo que Cervantes aporta al discurso teórico-filosófico.

Referencias

- Cascardi, Anthony J. Cervantes (2012). *Literature, and the Discourse of Politics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Cervantes, Miguel de (1998). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Asheville: Pegasus Press.
- Lezra, Jacques (2016). *Contra todos los fueros de la muerte. El suceso cervantino*. Adrogué: Ediciones la Cebra.
- Nightingale, Andrea Wilson (2004) *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

63

«No quiero pensar en lo que llegarán a ser mis cartas»: las crónicas de Rubén Darío para *La Nación*

Sac-Nicté Guevara Calderón
Universidad Iberoamericana

Resumen: En 1899, Rubén Darío fue enviado a Madrid como corresponsal para dar cuenta de la situación política y social en España después de que esta perdiera sus últimas colonias. Las crónicas que resultaron de esa estancia se reunieron en un libro llamado *España Contemporánea*, pero mientras eran publicadas en *La Nación* seguían un formato de carta y eran llamadas «correspondencias». A partir del análisis de la forma emblemática postulado por Giorgio Agamben, el lector modelo de Umberto Eco y la línea académica de Susana Rotker, este ensayo pretende comprender si: 1. La subjetividad que otorga el formato carta permitió a los cronistas del modernismo separarse del romanticismo para llegar al inicio de la crónica como género; y 2. La idea de cartas puestas a disposición del público fue una de las razones por las que la crónica modernista se convirtió en un primer dispositivo de acercamiento de los escritores con el público masivo.

65

Palabras clave: Rubén Darío, *La Nación*, lector modelo.

Abstract: In 1889, Rubén Darío was sent to Madrid as a correspondent in order to record the political and social situation in Spain after the loss of its last colonies. The chronicles resulting from that stay in the country were gathered in a book titled *Contemporary Spain*. But they followed the letter format when they were published in *La Nación* and they were called “correspondencias.” From the analysis of the emblematic form postulated by Giorgio Agamben, Umberto Eco’s model reader, and Susana Rotker’s academic line, this paper seeks to understand if: 1. The subjectivity provided by the letter format allowed Modernist chronicles to separate from Romanticism in order to get to the origin of the chronicle as a genre; and 2. The idea of making letters available to the public was one of the reasons why the Modernist chronicle became the first device for bringing writers closer to the mass public.

Keywords: Rubén Darío, *La Nación*, model reader.

El 27 de octubre de 1899, Juan P. Ramos envió una carta a Rubén Darío en la que le indicaba: «Ruego á¹ V. que cuando quiera escribir una de sus sabrosas y bellas correspondencias á la 'Nación', se acuerde de que en Buenos Aires, tiene un admirador que le preguntó una vez donde podría encontrar sus obras –menos Los Raros y Prosas Profanas que tengo– y escribirle dos líneas indicándole librería ó persona que las posea».

El 11 de abril y el 30 de julio del mismo año, Darío había recibido ya un par de cartas en las que los remitentes –cuyos nombres no resistieron al tiempo– se referían también a sus crónicas publicadas en *La Nación* como «correspondencias magníficas», el primero, y el segundo: «[...] leo en *La Nación* sus interesantes correspondencias, y con particular atención he leído su trabajo sobre Castelar, una página de brillante crítica». El término «correspondencia» aplicado a las crónicas que Rubén Darío había escrito para *La Nación* desde España a partir de enero de 1899 fue utilizado constantemente por lectores, amigos e incluso miembros de la administración del diario.

A partir del análisis de la forma emblemática postulado por Giorgio Agamben y el lector modelo de Umberto Eco, este ensayo pretende explorar la posible lectura de las cartas-crónicas de Rubén Darío y la dualidad elitista-masiva de los textos darianos.

¹ Se respeta la escritura original en todas las citas.

En 1899, en *La Nación*, las crónicas de Rubén Darío se publicaban comenzando con el nombre del autor, los títulos, el lugar y la fecha en la que la crónica fue escrita (no publicada) y, finalmente, la frase: «Señor director de LA NACIÓN». Como si de una carta se tratara. Estos textos, que daban cuenta de la situación española después de que el país perdiera sus últimas colonias, fueron reunidas por primera vez como libro en 1901, editado en París por Garnier Hermanos Libreros-Editores. Noel Rivas Bravo (2013) apunta que no es posible conocer los pormenores de esa edición, ni de las que le siguieron en 1907 y 1914, pero que las ediciones recientes han aparecido «plagadas de erratas y errores notables», además de mutiladas.

Una de las «mutilaciones» que sufrieron las crónicas en su recopilación, por lo menos de años recientes, es la frase indicadora del «destinatario»: «Señor director de LA NACIÓN». Esa mutilación transforma el pacto de lectura. Para un lector de esta época, enfrentarse a *España Contemporánea* representa, sin adentrarnos en su contenido, el acceso a una lectura casi como cualquier otra. Para el lector argentino de *La Nación*, a finales del siglo XIX, leer la carta-crónica de Darío, dirigida a Emilio Mitre y Vedia, tenía otro significado, que será explorado en el desarrollo de este ensayo.

De acuerdo con Susana Rotker, las crónicas fueron el modo en que los poetas se comunicaron directamente con sus lectores, dejando de lado la escritura que

respondía a «el arte por el arte», y entraron en contacto, por primera vez, con el público masivo (1992). Para Rubén Darío, el medio de comunicación que permitió este contacto fue *La Nación*.

El diario argentino fue fundado el 4 de enero de 1870 por Bartolomé Mitre, como una forma de «reemplazo» de *La Nación Argentina*, de José María Gutiérrez. Su sociedad anónima quedó formada por Mitre, Ambrosio Lezica, Juan Agustín García, Cándido Galván, Francisco de Elizalde, José María Gutiérrez y Adriano Rossi (Mogillansky 2004). Es importante destacar que *La Nación* fue fundada a partir de una conciencia plena del poder de la prensa y de «su carácter formador, sobre todo de las clases dirigentes»:

Mitre –Bartolomé– se define como ‘imprentero’ y, fundamentalmente, como ‘trabajador’ a quién pesan los lujos. No es un detalle menor en su construcción de imagen, ligada a la austeridad; ésa será una ‘marca’ en la labor del general en el diario: un poder que no se liga al dinero sino a la pertenencia a la clase dirigente, al trabajo y a la construcción (en el doble sentido del término) de la historia (Mogillansky 2004).

Este sentido de pertenencia y deber del periódico hacia la historia argentina –y latinoamericana– tendrá un impacto en la elección de colaboradores. Así llega José Martí, por ejemplo, y sus crónicas desde Estados Unidos. Por otra parte, Rubén Darío comenzó a colaborar en *La Nación* en 1893, el mismo año que Emilio Mitre tomó la dirección del diario. Si pensamos que las cartas-crónicas

que luego se volverían *España Contemporánea* iban dirigidas a él, y que la primera edición del libro fue dedicada también a él, es posible entender que nada, en lo que respecta a *La Nación*, Emilio Mitre y Rubén Darío, fue una coincidencia.

Por esto, *La Nación*, que para 1893 ya era uno de los periódicos en español más importantes, hizo un trabajo constante de promoción de Rubén Darío. Sin embargo, al mismo tiempo, ocurren dos situaciones que serán importantes para el desarrollo de este ensayo: Gabriela Mogillansky (2004) las detecta de la siguiente forma:

1. «Algunos críticos de *La Nación* conciben al diario exclusivamente destinado a la oligarquía y como lugar de consagración de los escritores y artistas. A esto, Roberto J. Payró lo llamó ‘el club del autobombo’».
2. «En el espacio de la cultura, la creciente demanda obliga a los escritores-cronistas a prestarle oídos a un público que, con mucha oferta, debe adquirir nuevas habilidades de lectura».

69

La primera de las críticas recuerda a la ciudad letrada virreinal, mientras que la segunda abre paso al lector modelo propuesto por Umberto Eco. Ambos

conceptos se encuentran en la lectura y publicación de las cartas-crónicas de Darío.

Figura 1. Primeras páginas de la carta de Juan P. Ramos a Rubén Darío.

Buenos Aires, Octubre 28 de 1892

Rubén Darío

1775

MI LÍM ADMIRABLE POETA:
 Admirativamente leí *Prosas Propias y Los Raros* y me ha quedado el deseo de tener su obra entera, su obra de poesía y de prosa. Tengo aún en la mente la obsesión encantadora de la música y del alma de sus versos, y he creído poder ser por la impresión que me pasaron sus dos libros, admirando, como creo admiraré, lo que aún no conozco, con todo: *Epistolares y Poemas*, *Albarrín, Rimas*, y el que supongo debe ser este día sobre *Al do Gilbat*.

Leí en el *Mercure de France*, de Pedro Lemaitre un artículo en que al hablar de las letras americanas, dio su elogio de *Rubén Darío* que en Buenos Aires y no encontré a *Rubén Darío* que lo promatieron y no lo hallaron; los libreros, los

que he visto, no lo tienen. Con nuestras ediciones publicadas, poseros modernistas, cuando daís en escondidas nadas se encuentra. Pero quisiera tener sus obras, y a riesgo de que me mire el de mala manera, pues no se ha dignado nunca encontrar un desconocido que se me pareciera, he resultado, muy humilde mente como suadra a su mortal simple que te un poeta, inquirir de ti cómo, y de que medio debo valerme para poder adquirir sus libros. Ruego a ti, que cuando quiera escribir una de sus sabrosas y bellas correspondencias a la Nación, se acuerde de que en Buenos Aires, tiene un admirador que le preguntó una vez donde podría encontrar sus obras (mea *Los Raros y Prosas Propias* que tengo y escribíle dos líneas indicándole librería o persona que las posea.

Me contestará o no me contestará (La Palisse pensó aquí). Pero por mas que

Figura 2. Carta enviada a Rubén Darío el 11 de abril. Remitente desconocido.

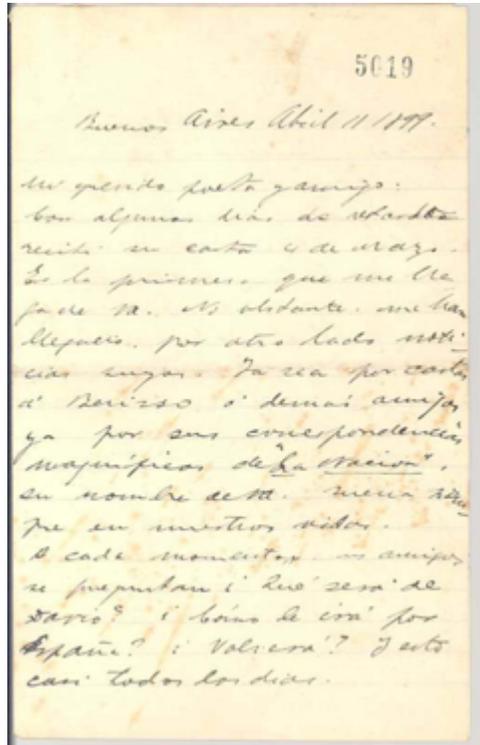
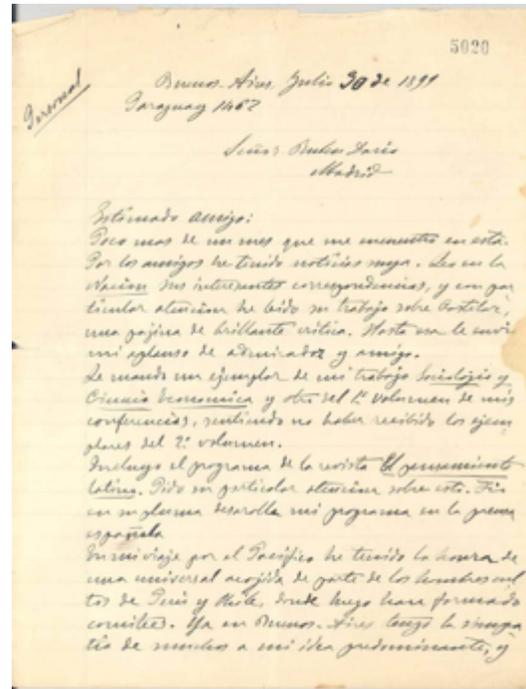


Figura 3. Carta enviada a Rubén Darío el 30 de julio. Remitente desconocido.



Comenzaré mi análisis con la relación entre las cartas-crónicas y las cartas virreinales. Durante la época virreinal, las cartas eran un medio de comunicación que en ciertos momentos se volvía público. Eran también una de las herramientas de las que se valía la ciudad letrada, especialmente en la Nueva España, para proteger al poder o para otorgarle favores. Es importante referirnos a la ciudad letrada porque su vigencia radica en que es el equivalente a lo que Payró llamó «el club del autobombo»: criollos dedicados a estudiar que siglos

después serían poetas, periodistas y escritores en camino a establecer la crónica como género.

Es aquí dónde surge otra reflexión: una parte importante de la literatura virreinal eran los emblemas, compuestos por una imagen visual, un mote o inscripción y un epigrama (texto). Ningún elemento de los emblemas sobraba, pero de acuerdo con Cristóbal Suárez de Figueroa, las palabras eran las que dotaban al emblema de un «resplandor intelectual» que solo surgía de la suma de la representación de la imagen visual más la imagen verbal del pensamiento (2002). La palabra «intelectual» también tenía un sentido diferente, pues respondía directamente al intelecto, la cualidad más valorada en el barroco, por lo que los emblemas, impresos en libros, eran un enigma, un juego en el que era necesario compartir las mismas referencias para entenderlo a profundidad. Agamben (1977) rescata en *Estancias* que la definición de Aristóteles para el enigma era «conectar cosas imposibles». Explica también que la ambigüedad del signo «proviene de una fractura, un desvelamiento, su manifestarse es al mismo tiempo esconderse». Esta cualidad lúdica y su ambigüedad también puede aplicarse a las cartas-crónicas de Rubén Darío, y es aquí donde entra la conexión con el lector modelo de Eco.

El lector modelo es «un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado» (1979). En este «conjunto de condiciones»

operan un destinatario (lector) y un emisario, que representa al autor del texto. Quien le otorga el sentido al texto es siempre el destinatario, ya que es «capaz de poner en marcha una serie de funciones que le permiten entender el contexto de la oración».

De acuerdo con Eco, «para realizarse como lector modelo, el lector empírico tiene ciertos deberes “filológicos”, entre ellos, el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor» (1977). Una de las críticas constantes a los escritores del modernismo era su carácter elitista. Probablemente Darío fue a quién más se le acusó de tal característica. La poesía y narrativa de los modernistas –no solo de Darío– estaba cargada de influencias del romanticismo, de mitología griega y de la producción literaria de autores como Edgar Allan Poe, Shakespeare y Víctor Hugo. Es posible, entonces, afirmar que el lector modelo que Darío tenía en mente para la poesía modernista y para las cartas-crónicas no era el mismo.

Eco explica que, si generar un texto es también crear una estrategia, el autor, en su papel de estratega, debe tener en cuenta todos los «acontecimientos casuales» que puedan surgir mientras el destinatario está frente al texto. Por ejemplo, si aparece una referencia que escape al lector, ¿cómo se recupera a ese lector después? El lector modelo de Darío, intuyo, era alguien con un nivel cercano a sus mismas referencias literarias e intelectuales. Esas referencias no

ocupan el mismo nivel en toda *España Contemporánea*: en algunos textos, como «Fiesta campesina», el nivel de simbolismo disminuye y el texto es más accesible:

Un hombre del campo me invitó hace pocos días a ver la fiesta de su aldea, en tierra de Ávila. Se trata de un lugar llamado Navalsauz, a algunas leguas de la vieja ciudad de santa Teresa. Mis deseos de conocer las costumbres campesinas de España encontraban excelente oportunidad. Acepté. [...] La cena estuvo suculenta, y luego fue el pensar en dormir. ¿Camas? Ni soñarlo. Cada cual duerme en los aparejos y recados: quién en la cocina, para no perder lo sabroso del calor, quién en la cuadra. Yo prefiero la vecindad de la lumbre y entro en esa escena de campamento (1899).

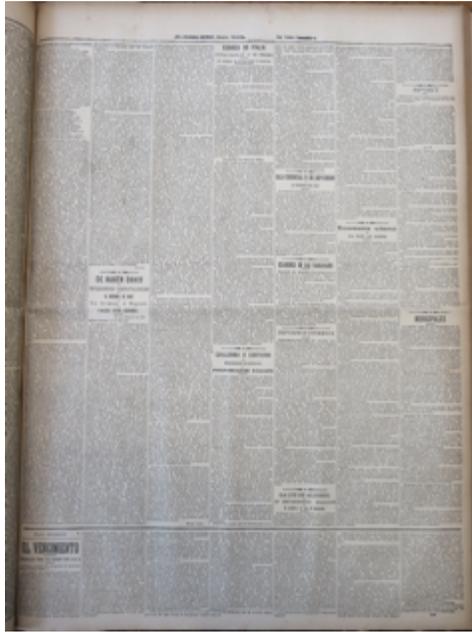
En otros como en «Un paseo con Núñez de Arce» el simbolismo es alto, pero el lector puede comprender que Darío utiliza la plataforma que está a su disposición para hacer una declaración personal sobre la literatura y el arte:

En el Prado reían los niños; la tarde desfallecía risueña; en el poniente se fundía una montaña de oro de sol [...] La muerte es lo único que nos interesa verdaderamente, pues da la clave del enigma. Isis aparece entonces sin velo. El hombre no mata nada: todo se muere. El hombre cree inventar algo: todo está ya inventado; todo ha sido. De pronto, en un yacimiento de tiempo, descúbrese alguna cosa; eso es todo. Pero nada de lo que se cree nuevo es nuevo. La palabra de la Escritura dice una inconvencible verdad cuando dice: Nihil novi sub sole. El hombre vive en lucha perpetua con la vida y consigo mismo porque, pasada la divina estación de la juventud, quiere ver, quiere saber, quiere conseguir la posesión de un fantasma, descubrir lo imposible, y la realidad le hiere, y le desconsuela. El hombre sólo es feliz en el instante de su primavera [...] Y no sé en qué libro de antiguo he leído que Abisag después de sus nupcias con el anciano rey del arpa, quedó encinta y dio luz a una estrella (1899).

Como último ejemplo, utilizaré «El velo de la reina Mab», un cuento considerado como el «patrón arquetípico de la poética dariana» (Bourhan 2012), para reforzar mi argumento respecto a que el lector modelo que Darío tenía en mente para sus cartas-crónicas y para el resto de su producción literaria no era necesariamente el mismo:

Todos bebemos del agua clara de la fuente de Jonia. Pero el ideal flota en el azul; y para que los espíritus gocen de su luz suprema, es preciso que asciendan. Yo tengo el verso que es de miel y el que es de oro, y el que es de hierro candente. Yo soy el ánfora del celeste perfume: tengo el amor. Paloma, estrella, nido, lirio, vosotros conocéis mi morada. Para los vuelos inconmensurables tengo alas de águila que parten a golpes mágicos el huracán. Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa, y entonces si veis mi alma, conoceréis a mi Musa. Amo las epopeyas, porque de ellas brota el soplo heroico que agita las banderas que ondean sobre las lanzas y los penachos que tiemblan sobre los cascos; los cantos líricos, porque hablan de las diosas y de los amores; y las églogas, porque son olorosas a verbena y a tomillo, y al sano aliento del buey coronado de rosas. Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre... (1888).

Figura 4. Las crónicas de Rubén Darío se publicaban con un formato similar al de una carta. En la imagen, la crónica «Carnaval».



Si, como postula Susana Rotker, la crónica contemporánea rastrea sus orígenes hasta el modernismo, es debido a la cualidad subjetiva que le otorgó la publicación de crónicas pensadas como «cartas», que entregan y al mismo tiempo encubren al mensaje.

Este modelo responde a dos posturas:

1. La subjetividad que otorga el formato permitió a los modernistas cambiar el modo de escritura, disminuyendo la cantidad de referencias al romanticismo y por tanto separándose de él, para llegar, finalmente, al inicio de la crónica como género.

2. Al dirigirse a Mitre, director de *La Nación*, muestra que, a pesar de estar al alcance de –casi– cualquier lector, la crónica dariana era, justo como el diario que la albergaba, aún elitista.

Yo misma no soy *la lector* modelo de Rubén Darío. No para una parte de las cartas-crónicas de *España Contemporánea*. Pero esas cartas-crónicas me han movido para ayudarme a actualizar el texto. Para comprender las referencias y poder esquivar los accidentes casuales que el paso del tiempo les ha traído. En otras, como en la citada «Un paseo con Núñez de Arce», el movimiento es menor. Las referencias pueden ser alcanzadas con mayor facilidad.

La actualización del contenido también implica que el lector decida qué tipo de texto está leyendo: si es una novela, un poema, un cuento. La mutilación de las cartas-crónicas de «España Contemporánea», al editarse como libro, adquiere nueva fuerza ante esto, pues para un lector actual puede ser una crónica o un ensayo, pero para un lector del siglo XIX eran, sin duda alguna, cartas dirigidas a Emilio Mitre y a las que por alguna decisión editorial tenían acceso.

Agamben apunta que los símbolos, según Hegel, por sí mismos no nos dicen nada, y nos piden que avancemos de largo hacia su significado (1977). Lo mismo exige el lector modelo que plantea Eco aplicado a las cartas-crónicas de Darío. Jugar a desvelar un enigma, como si de un emblema se tratara. Si retomamos el párrafo ya citado de Mogillansky, en el que explica que el público que se

enfrentaba a las colaboraciones publicadas en *La Nación* a finales del siglo XIX debía adquirir «nuevas habilidades de lectura», es posible decir que si las crónicas son el símbolo –equivalente, desde esta postura, al signo– exigían en esas «nuevas habilidades de lectura» el estar al nivel de las referencias que el autor proponía en cada texto. Desde esta postura, las cartas-crónicas de Rubén Darío ya no son solo textos que narran lo que ocurre en un momento determinado, sino que permiten ir más allá del primer acercamiento del lector con ellas. Es por esto que el «desvelamiento» de Agamben y el lector modelo de Eco convergen en estos textos y pueden ser la base para su análisis.

Referencias

- Agamben, G. (1977). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.
- Bourhan, M. (2012). «La reina Mab: patrón arquetípico de la poética dariana». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41: 153-171
- Buxó, J. (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Darío, R. (2013). *España Contemporánea*. España: Editorial Renacimiento.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. Cuba: Casa de las Américas
- Zanetti, S. (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

Imágenes

Archivo IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid

La eugenesia y el hombre feminizado en la novela *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* del Dr. Eduardo Urzaiz

Jesús Porras
University of Toronto

Resumen: En 1919, el Dr. Eduardo Urzaiz publicó la primera novela de ciencia ficción mexicana, *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*. Dado el contexto sociopolítico en el cual se hace pública esta obra, este texto pretende discutir la representación literaria del discurso eugenésico. Urzaiz utiliza como recurso literario la ciencia ficción, creando un espacio oportuno para la discusión de toda una visión sobre el futuro sociopolítico, económico y eugenésico, expresando sus inquietudes eugenésicas sobre el porvenir de la raza humana, y desembocando en una propuesta de higienización de lo «no deseable» en la configuración de esa raza utópica. Este texto propone la hipótesis eugenésica como proyecto de filosofía científica y proyecto público de planificación de la vida futura, buscando la preservación y el perfeccionamiento de la raza humana. En él se argumenta que el discurso eugenésico puede interpretarse como la justificación de la inclusión de un nuevo cuerpo sexualizado dentro de la sociedad. Este discurso conduce a la implementación de nuevas éticas sociales, al establecimiento de un nuevo modelo de lo aceptable o normal en lo masculino vs. femenino. Como consecuencia del discurso eugenésico y del hombre feminizado se produce una especie de ruptura del concepto de masculinidad y de los roles y comportamientos asociados al mismo.

81

Palabras clave: eugenesia, sexualidad, cuerpos sexualizados, México, ciencia ficción, *queer*, utopía, feminización.

Abstract: In 1919, Dr. Eduardo Urzaiz published the first Mexican science-fiction novel, *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*. Given the socio-political context in which it was published, this work seeks to discuss the literary representation of the eugenic discourse. Urzaiz uses science-fiction as a literary resource creating an appropriate space to discuss a whole vision of the socio-political, economic, and eugenic future, expressing his eugenic concerns about the future of the human race, leading to a proposal for the cleansing of the “undesirable” in the configuration of a future utopian

human race. This text proposes the eugenic hypothesis as a project of scientific philosophy and a public project of planification of future life, aiming for the preservation and perfection of the human race. It is argued that eugenic discourse can be interpreted as the justification for the inclusion of a new sexualized body within society. This discourse leads to the implementation of a new social ethics: the establishment of a new model of the acceptable or normal regarding the masculine vs. the feminine. A sort of break-up of the concept of masculinity, and of the roles and behavior associated with it, is produced as a result of eugenic discourse and the feminized man.

Keywords: eugenics, sexuality, sexualized bodies, Mexico, science fiction, queer, utopia, feminization.

Catalogada como la primera novela de ciencia ficción mexicana *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* escrita por el Dr. Eduardo Urzaiz, fue publicada por primera vez en México en el año de 1919. Dado su contexto social y político de publicación, esta novela deviene objeto de estudio para nuestra investigación sobre la representación literaria del discurso eugenésico. Urzaiz utiliza como recurso literario la ciencia ficción, creando un espacio oportuno para la discusión de toda una visión sobre el futuro político, social, económico y eugenésico, que parte de sus conocimientos científicos, filosóficos y de inquietudes eugenésicas sobre el porvenir de la raza humana; y desemboca en una propuesta de higienización de lo no deseable o no ideal en la configuración de una futura raza humana utópica.

82

La hipótesis de este ensayo propone a la eugenesia como proyecto de filosofía científica y como proyecto público de planificación de la vida futura que busca la preservación y el perfeccionamiento de la raza humana. Este objetivo puede

interpretarse como la base fundamental que justifica la inclusión de un nuevo cuerpo sexual dentro de la sociedad. Es decir, la implementación de nuevas éticas sociales, del establecimiento de un nuevo modelo de lo aceptable o *normal* en la relación masculino vs. femenino, es decir, una especie de ruptura del concepto de masculinidad, sus roles y comportamientos como consecuencia del discurso eugenésico que promulga la construcción de una raza humana ideal futura. Se propone que el constructo dicotómico de la sexualidad hegemónica es modificado cuando es desafiado por el discurso eugenésico, permitiendo así la inclusión de un tercer cuerpo sexual: *el hombre feminizado, el incubador* que Urzaiz (1919) describe en su obra.

Bajo esta luz, el objetivo de este ensayo es realizar un análisis interpretativo, una discusión analítica de las ideas e inquietudes que Urzaiz plasma en su «conato de novela» (Urzaiz 3) sobre el discurso de eugenesia en relación con los roles y comportamientos de los sexos y la inclusión del tercer cuerpo sexual dentro de la normalidad hegemónica. Nos preguntamos: ¿de qué manera se conjuga el discurso sobre la eugenesia y la dicotomía hegemónica de comportamientos y roles comúnmente atados a los sexos biológicos en la novela? ¿Cómo se justifica la implantación de una nueva ética social respecto a los roles de los sexos biológicos en la obra? ¿Cómo el discurso eugenésico plasmado en la novela sugiere una suerte de ruptura de estos roles y comportamientos en pro de un

proyecto controlado e higienizado para la creación de la raza humana ideal del futuro? ¿Cuáles son los límites y las contradicciones de esta ruptura?

Para darle respuesta a nuestras inquietudes, planteamos un análisis en cadena, es decir, un proceso sistemático que desemboca en la justificación de la implantación de una propuesta eugenésica en pro de la creación del tercer cuerpo: *el hombre feminizado*.

El primer elemento de esta cadena es el fracaso del darwinismo como teoría de evolución biológica por selección natural de las especies. La novela sugiere la renuncia o rechazo de dicha hipótesis evolucionista aplicada a la raza humana. En el mundo del futuro de Urzaiz (1919), la teoría de Darwin queda sustraída mucho antes de que la «eugenética» se convirtiera en el proyecto de planificación de la raza futura. El autor justifica este fracaso con la introducción de factores económicos y sociales, dando cabida al proceso de selección artificial entendido en la narrativa como discurso eugenésico:

[El Dr. Don Remigio Pérez Serrato, presidente del Bureau de Eugénica, dice:] Por las condiciones intrínsecas de la deficiente e incompleta civilización de aquellos siglos que hoy estamos autorizados a considerar como semibárbaros, la especie humana se había sustraído voluntariamente a la selección natural que, en las otras especies animales, se realiza mediante la lucha por la vida y el triunfo del más fuerte o del mejor adaptado al medio. En las sociedades de antaño, triunfaban los individuos más inteligentes, los más ricos, que por lo general eran los peor dotados físicamente (Urzaiz 1947: 53).

Las civilizaciones anteriores son consideradas semibárbaras, formalmente reconocidas por su carácter salvaje animal y, por lo tanto, inferior. Tal mediocridad conlleva a la especie humana a la desapropiación de la hipótesis evolucionista de Darwin en su sentido más puro y literal, extrapolando su esencial significado a herramientas de poder social y económico como la inteligencia y el dinero. La teoría de la selección natural se convirtió en la selección del poder, lo cual según Urzaiz colocó en riesgo el futuro de la raza humana.

En la novela, la oquedad de la sustracción del darwinismo faculta la inclusión de una teoría que permita pensar en el futuro de la raza de una manera más científica y controlada. En la siguiente cita de la novela observamos que, a pesar de los intentos de creación de una selección artificial, los esfuerzos de aquella civilización semibárbara no fueron más que otro fracaso:

Es cierto que las naciones más adelantadas de aquel tiempo trataron de realizar en lo posible una selección artificial. De tales intentos, nació la Eugénica, pero esta ciencia, que hoy perfectamente reglamentada, ha alcanzado su total desenvolvimiento (...) [en aquellos tiempos] tenía que limitarse entonces a medidas meramente paliativas, y sus resultados eran punto menos que irrisorios (Urzaiz 1947: 53).

De este fracaso irrisorio, rescatamos el nacimiento de la «Eugénica». Urzaiz recurre a la invención de esta palabra en su esfuerzo por dar un carácter

85

científico y formal a las teorías eugenésicas plasmadas en la novela. Su empeño por defender este discurso no es irreprochable dado el contexto eugenésico para principios del siglo XX. No en vano, el primer Congreso Internacional de Eugenesia se celebró en 1912 en la ciudad de Londres, Inglaterra. En este congreso, «Leonard Darwin, hijo de Charles, habló de la eugenesia, no solo como de un “deber fundamental” y de un sustituto de la religión, sino incluso como de una “búsqueda del Grial”» (La Vergata 237). Urzaiz infiere en su novela que el nacimiento del discurso eugenésico promueve la felicidad. Este grial puede ser alcanzado gracias al equilibrio económico y la supresión de la degeneración en la raza:

Pero a la vista están las ventajas más salientes del feliz estado de cosas de las sociedades contemporáneas: reglamentada por los gobiernos la producción de hijos de modo que no exceda nunca a los recursos naturales del suelo, sostiénese el equilibrio económico, realízase de una manera eficiente la selección científica de la especie humana y evítase toda posibilidad de degeneración (Urzaiz 1947: 52).

86

El equilibrio económico es entonces posible gracias a la producción controlada de humanos y de los recursos naturales. La selección científica de la especie humana o selección artificial se superpone a la versión darwinista, permitiendo la eliminación de la degeneración de la raza en la búsqueda de la idealización de individuos, los cuales son denominados en la novela como «los reproductores». Se trata de la búsqueda de un ideal evolutivo de la perfección, en detrimento de

lo monstruoso o lo no-ideal. Mitchell y Snyder comentan en su artículo que el Atlántico eugenésico es «una visión social utópica de un futuro basado en la participación de la cultura dominante en un espacio social homogéneo donde se borran todas las encarnaciones indeseadas [...] [es] una fantasía utópica basada en el impulso social hacia comunidades homogéneas perfeccionadas» (2003: 850; mi traducción). Es decir, existe una noción de que el sistema *eugenético* es justificado por la felicidad que ha aportado a la sociedad dominante, y dicho estado feliz y perfecto es consecuencia directa de la ausencia de las degeneraciones humanas y del bienestar económico y social a gran escala.

El segundo elemento de la cadena que presentamos en este análisis es la idealización del hombre y de la mujer. Nos referimos a la sublimación del cuerpo estéticamente perfecto y bello.

Lennard Davis (2009: 189) nos propone un concepto de lo ideal basado en la semejanza del cuerpo humano con una visualización en el arte o en la imaginación. Davis hace énfasis en las características físicas externas del cuerpo, sin mencionar rasgos intelectuales. Infiere que la idealización es el resultado de la imposibilidad de conseguir tanta belleza y perfección en el cuerpo real y que solo puede encontrarse en lo mitológico o en el arte. El ideal que Urzaiz nos describe en su novela tiene similares características a las del concepto de

Davis. El elemento identificador de lo perfecto, bello o ideal es *la musculatura pura*:

La selección la empezamos desde la escuela primaria. Antes de la pubertad y después de un detenido estudio, tanto médico como psicológico, se decide qué niños deben ser esterilizados y cuáles no. Preferimos a los de tipo muscular puro y deseamos sistemáticamente a los cerebrales de ambos sexos, pues la experiencia ha demostrado que son pésimos reproductores (Urzaiz 1947: 54).

Por otro lado, en la cita anterior se puede observar que la idealización del cuerpo está condicionada por herramientas científicas como el examen médico y el psicológico. Estos elementos se presentan en la obra como artefacto de determinación del hombre y la mujer ideal. El examen médico es ahora un dispositivo de opresión aplicado al cuerpo, el cual es aceptado y normalizado colectivamente en la novela.

88

El personaje de Ernesto es la representación del hombre ideal. Urzaiz lo dibuja de manera sublime y totalmente poetizado a través del arte, simpatizando así con la estética de Davis (2009):

(...) su cuerpo era digno de admiración (...) [de] proporciones exactas, relieve perfecto de los músculos y la robustez armónica del Doríforo de Policletes (...) su rostro se asemejaba bastante al del Mercurio de Praxiteles (...) un modelo digno de

la estatuaria griega y una buena muestra de lo que los adelantos de la Higiene habían logrado hacer (...) (Urzaiz 1947: 14).



Figura 1. Doríforo de Policletes: Copia romana conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Figura 2. Mercurio de Praxíteles o Hermes con el niño Dioniso: Museo Arqueológico de Olimpia.

Por ser Ernesto el ideal del hombre de la sociedad eugenésica moderna en la novela, se convierte en un *Reproductor Oficial de la Especie* gracias a sus atributos idealizados de la belleza del hombre y de sus «méritos de hombre perfecto» (Urzaiz 1947: 16).

89

Con respecto a la mujer ideal, el autor realiza esta representación con el personaje de Eugenia. A diferencia de la construcción literaria de la magnificencia y perfección masculina, en la novela no se hace una comparación de la belleza física de Eugenia con figuras del arte ni de la mitología. Sin embargo, la idealización se puede entender de la misma manera que interpretamos la masculina, ya que Urzaiz dibuja a Eugenia como «un admirable

ejemplar de la especie humana, el prototipo de la belleza femenina» (Urzaiz 1947: 134). Opuestamente a esta perfección estética, podemos observar al personaje de Celiana como antítesis del ideal reproductivo femenino. Ella es descrita como una mujer de «belleza inquietante y original: alta, esbelta y llena, aunque de seno poco pronunciado; blanca y mate la tez, carnosos y encendidos los labios (...)» (Urzaiz 1947: 24). No obstante, en Celiana no hay idealización, ya que es la representación de un tipo de belleza no perfecta: «leve estrabismo divergente» (Urzaiz 1947: 25) y también posee “los caracteres patológicos de una obsesión» (Urzaiz 1947: 106). Tobins Siebers (2010: 22) defiende la existencia de mecanismos de opresión basados en nociones sobre la apariencia; es lo que llama *la estética de la descalificación humana*. Su teoría propone que en la apariencia hay marcadores físicos de inferioridad que pueden ser interpretados como discapacidad, lo cual permite la aplicación de mecanismos de descalificación y opresión que justifican la discriminación, el riesgo, el peligro corporal, entre otros. Bajo esta luz, Celiana puede entenderse como la representación de la discapacidad estética. En el mundo eugenésico futuro, la ausencia de perfección idílica estética justifica una suerte de discriminación y la aplicación de la esterilización.

A pesar de la discapacidad estética de Celiana, es descrita como una mujer de un exquisito sentido intelectual, lo que puede entenderse como una idea transgresora, pero no descabellada, por parte del autor. Vemos necesario

contextualizar el entorno feminista de principios del siglo XX para explicar las propuestas reivindicadoras de la mujer en la novela. En el año de 1915, junto con el arribo al poder del general Salvador Alvarado como gobernador del Yucatán, llegaron al espacio público ideas y esfuerzos de reivindicación femenina que fueron impulsadas por el proyecto socialista, revolucionario y anticapitalista de la esfera política del momento. Urzaiz se demostró activo en este proyecto del gobierno local, participando en el Primer Congreso Pedagógico del Yucatán, en el cual, según la literatura consultada se declaró «a favor de la educación mixta, o coeducación, la cual le daría a la mujer un lugar más importante en la sociedad» (García 2016: 3). Tal como lo cita Villagómez Valdés en el epígrafe de su artículo (2003), Urzaiz manifiesta en su ponencia en el Primer Congreso Feminista celebrado en el Yucatán en 1916: «La mujer de hoy no necesita trovadores que le canten, ni quiere caballeros andantes que por ellas rompan lanzas. Pide tan solo conciudadanos que reconozcan sus derechos...». Durante este mismo congreso, Hermilia Galindo, una de las feministas de mayor repercusión en México a principios de siglo, en un escrito enviado al Ministerio de Educación Pública mexicano sostuvo su posición controversial de que la «educación de la mujer no debería limitarse a lo “bello” y a lo “espiritual”, sino que debería alentar a las mujeres a darle libre expresión a su sexualidad y a desarrollar su razón» (Villagómez 2003: 12). Esta idea de libertad sexual e intelectual es evidente en la novela de Urzaiz: el personaje de Celiana es el ejemplo principal de la construcción feminista de una identidad que le permite una autonomía sexual,

social y económica, «que le procur[a] una condición de acción y decisión de sí misma, para revertir la carga ligada a la connotación de subordinación cultural que se les ha impuesto a las mujeres» (Alejandre y Torres 2016: 65). Se procura entonces un marco espacial de paridad entre los sexos, entre mujeres y hombres.

Algunas contradicciones que encontramos en este aspecto son, por ejemplo, las atribuciones de tareas y profesiones que históricamente han sido otorgadas a las mujeres, como la docencia, la escritura, la enfermería, el impedimento de acceder a *literatura seria*, etcétera, además de características de descontrol psicológico generalmente atribuido al romanticismo femenino, el cual es representado a través de los desequilibrios mentales de Celiana y la expresión de su deseo sexual y amoroso, entre otros.

92

En este sentido, la mujer de Villautopía se esboza liberada (hasta cierto límite) de uno de los atributos de mayor envergadura en el imaginario de identificación de lo femenino: nos referimos a la gestación del feto. En el mundo de Urzaiz, nos atrevemos a decir que el feminismo nacido en 1916 permite la liberación de la mujer de esa gestación y, por consiguiente, se da cabida a la creación de nuevos mecanismos de preservación de la raza humana. Es entonces el gobierno central quien, al ver amenazada la preservación de la raza, asume toda la

responsabilidad, es decir, se genera una especie de transferencia de la responsabilidad de la procreación de la mujer al Estado.

Tal como Nancy Leys Stepan menciona, «La reproducción de la raza humana pasa a ser de gran valor para el Estado, el niño necesita protección, los doctores (al servicio del Estado) tienen la obligación de desinfectar o higienizar y moralizar la esfera sexual en pro de hacer una nación saludable y fuerte» (1991: 81; mi traducción). La novela hace una representación adaptada del postulado de Stepan. El Estado es el responsable de velar por la preservación de la raza humana y crea instituciones que garantizan la reproducción de principio a fin, incluyendo el periodo de crecimiento del niño, su educación y mantenimiento, hasta el momento que pueda integrarse independientemente a la sociedad. A continuación, algunos ejemplos:

93

Los hijos dejaron de ser una carga para los padres y el Estado fue tomando a su cargo el sostenimiento y educación de todos los niños (Urzaiz 1947: 26).

La reproducción de la especie [es] vigilada por el Estado y reglamentada por la ciencia (Urzaiz 1947: 26).

Los gobiernos tuvieron que recurrir a estos medios de reproducción artificial y establecer instituciones especiales para practicarlos en grande escala (Urzaiz 1947: 52).

Nos encontramos en presencia de la industrialización de la reproducción humana. El niño es ahora el resultado de la reproducción artificial y se convierte en la institución más importante para el Estado y, en consecuencia, en una suerte de producto indispensable para garantizar el futuro. En la novela se hace una descripción detallada de todo el proceso de producción humana. El capítulo V, por ejemplo, sumerge al lector dentro de la línea de producción de un niño, paseándose por las salas de operaciones de extracción de los fetos fecundados de las mujeres, la inseminación artificial en los *incubadores*, hasta llegar a las guarderías donde los niños en sus primeros años de vida son cuidados y alimentados.

En este sentido, podemos observar el sentimiento socialista de Urzaiz y su apoyo a las políticas del gobierno. Para él, la línea de producción del humano no puede sustentarse solamente con una simple iniciativa del gobierno, sino que debe estar enmarcada dentro de un proyecto político y de ley que permita la sustentabilidad en el tiempo. Como mencionamos anteriormente, cuando hablamos de la idealización y la belleza de los cuerpos, el cuerpo ideal juega un papel sumamente importante dentro de esta línea de producción. En el sistema legal de la novela, estos cuerpos avanzados, idealmente bellos y de tipo muscular, tienen la obligación con fuerza de ley de servir al Estado (como una especie de servicio militar obligatorio) durante un año, con el objetivo de otorgar a la sociedad de Villautopía un mínimo de 20 niños. El cuerpo idealizado se

94

convierte entonces, al igual que en el mundo capitalista, en una suerte de componente mecánico dentro de la gran máquina de producción humana, resultando en el mecanismo implementado por el Estado central en su afán de construir una nación fuerte y sana.

Una consecuencia del control del Estado sobre la reproducción es la supresión del *laissez-faire*. La Vergata (2014) defiende que en las sociedades eugenésicas prevalece el temor de la degeneración y una fuerte aprensión al *laissez-faire*. Además, cuestiona la legitimidad de la permisibilidad o no, de la idea de que el Estado permita la reproducción de las enfermedades, es decir, de seres humanos los cuales han sido previamente determinados por la ciencia como «portadores de enfermedades hereditarias mortales» (La Vergata 2014: 241), como mecanismo de prevención de la degeneración. En la novela, esta legitimidad es permitida; si el Estado toma el control del futuro reproductivo de la raza humana, otorgándole fuerza y peso legal dentro de su gestión, entonces es lógico pensar que asumirá un rol de desconfianza ante el libre albedrío de los humanos en cuando a la tarea de la reproducción y las posibles consecuencias degenerativas del cuerpo.

Si el Estado lo controla todo, es libre de implantar mecanismos arbitrarios para llevar a cabo sus fines. Uno de ellos es representado en la novela por el violento proceso de la esterilización. Utilizamos la palabra «violento» como metáfora de

95

invasión y transgresión del cuerpo en contra de su propia voluntad. Urzaiz describe un mundo en el cual el Estado, dentro de su rol como proveedor de un futuro humano ideal, tiene el poder absoluto para decidir, a través de los avances científicos, qué cuerpos serán esterilizados o castrados. Es evidente que lo no-ideal es el sujeto de esterilización y su justificación principal la hemos explicado previamente en la descripción de los cuerpos ideales de tipo muscular versus aquellos cerebrales, etcétera. Sin embargo, existe otra justificación menos sustentada en un proyecto de impacto social, pero mejor posicionada y con un mayor prestigio en el desenvolvimiento social cotidiano e inmediato: «–Los progresos de la Cirugía aséptica han permitido hacer la esterilización de los hombres y de las mujeres, sin alterar en lo más mínimo la complicada sinergia de las secreciones internas ni el dinamismo humoral» (Urzaiz 1947: 54).

96

En este hecho observamos un intento del autor por pronosticar un futuro científico con respecto al funcionamiento hormonal del cuerpo (formalmente es un elemento de ciencia ficción). Dos años después de la publicación de la novela, en 1921, Urzaiz participó en una conferencia del Círculo de Estudiantes de Medicina de Yucatán, cuyo tema fue «Los hormones sexuales» (hoy conocidos como hormonas). En su discurso, presentó el estudio realizado por el Dr. E. Steinach, profesor de biología de la Universidad de Viena, y defendió la tesis de que «las hormonas sexuales son necesarias, no solo para el desarrollo normal de los caracteres sexuales secundarios, sino también para su conservación en el

adulto» (Urzaiz 1921: 16), las cuales su segregación se encuentra principalmente en los órganos internos de reproducción. Pero, dos años antes, en su novela, la ciencia del futuro logra traspasar este límite, permitiendo la extracción de los órganos reproductores sin alterar la química interna del cuerpo. La esterilización se convierte entonces en una «operación salvadora de la especie» (Urzaiz 1947: 54), no violenta y que goza de un alto prestigio científico y social. Una contradicción dentro de la dinámica de la novela que probablemente muestra ciertas inseguridades de Urzaiz (o son un simple hecho gratuito dentro del drama novelesco), es lo abominable de las *máquinas de esterilización* como símbolo de tortura. El autor no hace mucho énfasis en este elemento en particular, pero deja una pequeña ventana abierta a este tipo de interpretación en la siguiente cita: «A Ernesto, como a todo extraño a la profesión médica, se le antojaban [como] máquinas infernales de tortura» (Urzaiz 1947: 58). La máquina de esterilización puede interpretarse como artefacto de tortura diseñado para violentar el cuerpo y de allí nuestra interpretación de la esterilización perversa en el mundo eugenésico del autor.

97

En este mismo sentido y continuando con nuestro análisis, observemos la siguiente realidad del mundo eugenésico de Urzaiz:

Hoy que la paternidad ha dejado de ser una carga para el hombre, pobre o rico, y que la maternidad no pasa en la mujer más allá de la concepción, el Gobierno

tiene bajo su inmediato cuidado y vigilancia la reproducción de la especie; hace esterilizar a todo individuo física o mentalmente inferior o deficiente, y sólo deja en la plenitud de sus facultades genéticas a los ejemplares perfectos y aptos para dar productos ideales (Urzaiz 1947: 54).

Si el Estado es el responsable de la tarea de la reproducción (selección de cuerpos, fecundación, gestación, dar a luz, cuidar, criar, educar e insertar en la sociedad al humano), entonces este papel o esta responsabilidad que tradicionalmente había sido retribuida a la familia y que constituía en esencia la naturaleza del clan familiar, viéndose destituida y sin razón aparente de existir, desaparece. La novela propone una visión liberal del concepto de la familia, la hace desaparecer:

En vez de la familia antigua, unida por los imaginarios lazos de la sangre, había aparecido el grupo, basado en las afinidades de carácter y en la comunidad de gustos y aspiraciones y, por tanto, realmente indisoluble (...) ¿Cuándo familia alguna de los pasados tiempos gozó de unión tan íntima, de armonía tan real (...)? (Urzaiz 1947: 26).

En esta cita podemos observar que en Villautopía, la familia no solo es sustraída del esquema social, sino que existe la noción de una evolución de ese concepto, proponiendo una redefinición y una reestructuración del valor de los lazos afectivos o de los vínculos que unen a los miembros. En la civilización eugénica del futuro, el vínculo de sangre familiar carece de sentido, debido principalmente

a la cadena de eventos que hemos venido explicando a lo largo de este ensayo y gracias a la supresión de la responsabilidad de la gestación dentro de la institución familiar y su traslado al poder del Estado. En otras palabras, la familia es desinstitucionalizada como base fundamental de la sociedad, extrapolando toda su fuerza e importancia política, social y económica al niño como institución y al Estado como garante de la producción en línea de humanos. Se permite así el florecimiento del grupo, no como institución de poder, sino como un engranaje de congregación social, unidos por lazos afectivos y vínculos mayormente comunitarios.

Ahora bien, hemos visto hasta el momento una serie de eventos concatenados que han permitido el surgimiento de nuevas formas de desarrollo social. Una suerte de aparato evolutivo que ha conducido a la sociedad del siglo XXIII a ser una sociedad en esencia eugenésica. En la novela, la *eugenética* es una institución ejecutada y controlada por el Estado. Es de carácter público y es abiertamente aceptada en el sistema social. La novela lo dibuja como una suerte de resurgimiento de una nueva ética social que servirá para determinar la nueva normalidad. Para confirmar nuestra hipótesis, observemos dos ejemplos:

[Celiana escribe en un artículo que] nuestra época, la actual, es un resurgimiento: en las costumbres como en las artes, hemos renunciado a la complicación y a la mentira, a lo convencional y a lo falso (Urzaiz 1947: 121).

[En el recorrido de Ernesto dentro del Instituto de Eugenética, el Doctor Serrato dice:]

- Cada siglo tiene su Ética, amigo mío (...) por lo demás, el Estado recompensa espléndidamente... (Urzaiz 1947: 62).

Anteriormente, hemos discutido que el concepto de *laissez-faire*, en cuanto a la reproducción, ha sido sustituido por una nueva norma social en la cual el Estado es el responsable de garantizar la procreación; hemos visto que la noción de familia evoluciona a una nueva forma de agrupación social basada en vínculos comunitarios y afectivos gracias en parte a que la mujer es sustraída de su rol tradicional de incubadora dentro de la familia. Entonces, este surgir de nuevas éticas sociales da cabida a nuevas formas de pensar en el futuro de la raza humana, es decir, a la implantación de nuevas normalidades. Es así como finalmente, después de la manifestación de esta serie concatenada de acciones, surge el «hombre feminizado».

100

En un mundo eugenésico donde el Estado es el responsable de la reproducción de la raza, la dicotomía de la normalidad de los roles generalmente atados a los sexos biológicos se rompe, pero hasta cierto punto. En la novela, gracias a un alto nivel tecnológico, a los esfuerzos feministas y la implementación del discurso eugenésico, el Estado libera a la mujer, y a la familia, de la responsabilidad de la gestación del feto. Para ello se activa un nuevo mecanismo de normalización social que rompe con el rol hegemónico del hombre, creando un tercer cuerpo de

identidad sexual que Urzaiz denomina el «hombre feminizado», cuya configuración química interna le permite ser capaz de llevar a cabo el proceso de gestación.

Antes de seguir con este análisis, consideramos importante contextualizar el escenario social de las sexualidades no hegemónicas a principios del siglo XX. Considerado como «el nacimiento de la homosexualidad moderna en México» (Irwin 2003: 194), quizás el evento de mayor relevancia para principio de siglo fue *el escándalo periodístico de 1901*, en el cual los diarios de mayor importancia en la época reportaron de manera provocativa y ruidosa el descubrimiento policial de un baile donde solo participaban hombres que bailaban entre sí, unos con vestimenta femenina y otros no.

101

Baile de señores solos. Repugnante es el hecho que descubrió la policía el sábado en la noche en una casa de las calles de la Paz. Celebrábase ahí un baile en el que se estaba produciendo más ruido del necesario en una diversión. Acudió la policía y se encontró con que en el baile no había una sola mujer, pues la veintena que aparentemente estaba eran hombres vestidos con corpiños y enaguas, pintados con colores y algunos hasta con aretes sobrepuestos. Mujeres y hombres se encuentran en la cárcel (Irwin 2003: 35).

La cita anterior es solo uno de los primeros artículos periodísticos que fueron publicados en la época. Desde un primer instante, podemos observar el sentimiento de aversión colectiva existente en el pensamiento cultural a través

de la descripción satírica, violenta, discriminatoria, de los hombres vestidos de mujer. Fueron catalogados como asquerosos, fueron maltratados en la cárcel y trasladados al servicio militar. Según Van y Bryant (1995), la violencia puede clasificarse en tres niveles: el nivel individual, que se corresponde con actos violentos en contra de los individuos y al ámbito privado; el nivel institucional, en el cual los actos de violencia son ejercidos por instituciones y organizaciones de poder; y, por último, el nivel estructural o cultural, que tiende a ser un tipo de violencia más invisible debido a que su conceptualización se encuentra en lo más íntimo de la infraestructura de la sociedad, cuyas consecuencias son dadas por sentadas y entendidas como un proceso natural o normal (1995: 551). El escándalo periodístico y la noción conservadora de la heteronormatividad, aplicó a los 41 hombres estos tres tipos de violencia: fueron maltratados físicamente, las instituciones de poder se presentaron inflexibles ante lo aberrante de los hechos y el aparato cultural, representado aquí por la prensa, aplicó la violencia de la palabra escrita para enfatizar lo no-normal e inmoral.

102

Bajo esta luz, el escenario homofóbico de la época en la que Urzaiz publica su novela puede ser considerado bastante conservador. Presentar una narrativa en la que se propone la inclusión de un tercer cuerpo sexualizado puede ser un hecho transgresor, no solo para la esfera pública, sino también para el propio pensamiento del autor. Urzaiz, en su conferencia sobre los hormones sexuales en 1921, explicando la manera cómo las hormonas afectan a la sexualidad, indica

que la homosexualidad es «la perversión del instinto sexual» (Urzaiz 1921: 16), afirmación que nos abre un panorama de análisis de contradicciones en su novela y que explican de alguna forma el pensamiento colectivo sobre las sexualidades.

Para explicar estas contradicciones, entendamos primero las características y funciones de otros *hombres feminizados*.

(...) antes de cada injerto, hay que aplicarles una serie de inyecciones intravenosas e intraperitoneales de extractos ováricos para modificar el dinamismo de sus secreciones internas y sus condiciones humorales. Así se hacen aptos para el desarrollo de los óvulos, se feminizan, en una palabra; todo impulso erótico desaparece en ellos durante la gestación y, con el tiempo, su afectividad y sus inclinaciones llegan a cambiar definitivamente; acaban por aficionarse a los pasatiempos y ocupaciones femeniles (Urzaiz 1947: 63).

103

En la novela, gracias a los avances tecnológicos de la ciencia, el Estado crea los llamados *incubadores*. Se trata de hombres que han sido previamente determinados como avanzados, quienes, a través de un proceso químico hormonal aplicado al cuerpo denominado «feminización de hombres», sufren una pérdida parcial o completa de la masculinidad en un amplio espectro y el cuerpo es habitado química e internamente para poder llevar a cabo la gestación del feto. Gracias a este proceso, el *incubador* puede transfigurar sus aficciones y

adoptar actividades tradicionalmente atribuidas a tareas femeninas, tales como tejer, bordar, etcétera.

Por otro lado, en el siglo XXIII de Urzaiz, el hombre feminizado es aceptado. Se le otorga una posición, un empleo, posee un alto salario, es glorificado y percibido con un alto grado de heroicidad. En otras palabras, este tercer cuerpo sexual, a pesar de que el autor no le da un nombre más específico, tiene una posición social de prestigio:

(...) el puesto de gestador es en la actualidad uno de los que mejor se remuneran y, por consiguiente, uno de los más codiciados (Urzaiz 1947: 62).

[Uno de los incubadores con 20 años de servicio muere en su último parto:] ¡Pobre Manuelón! ¡Pobre y abnegado amigo! La Humanidad debe estarte agradecida y conservar con cariño tu nombre de héroe obscuro e ignorado (Urzaiz 1947: 63).

104

A pesar de la heroicidad del hombre feminizado, podemos encontrar ciertas contradicciones en cuanto a los roles tradicionalmente otorgados a los sexos biológicos en la novela. Observamos que Urzaiz hace uso de tareas y elementos clichés para describir la feminización, tales como la lectura, las artes, la costura, el tejido, el crochet. Así mismo, reivindica la feminización del hombre, sin darle ningún valor extraordinario a la desapropiación de la gestación en la mujer. Por otro lado, es significativo el mismo hecho de que Urzaiz dibuje a estos hombres

como héroes de la sociedad eugenésica; no tienen ningún otro tipo de representación social fuera del instituto de *eugenética*. No hay ninguna pista sobre lo que sucede en relación con la vida íntima, por lo que nos atrevemos a decir que es la creación de un tercer cuerpo sexual sin derecho a manifestar su deseo sexual y, por otro lado, aseveramos que la creación de este tipo social tiene una sola y única función dentro de este mundo utópico: la procreación.

En resumen, a lo largo de este ensayo hemos analizado en la novela *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* de Urzaiz (1919) cómo una sucesión de hechos basados en el discurso eugenésico ha permitido la inclusión de un tercer tipo sexual en la sociedad, comenzando con la desaparición del darwinismo puro, dando cabida a la búsqueda de nuevas formas de pensamiento en cuanto al destino de la raza humana y dando paso al nacimiento de la *ciencia eugenética*. Esta propuesta de planificación de la raza humana instaló una nueva manera de percibir al cuerpo a través de la idealización de la belleza artística y mitológica, que junto con el avance científico, el impulso de la selección artificial y la evolución de una nueva ética feminista, hace que la familia sea destronada de su institucionalización política, social y económica, hecho que permite el traspaso de la responsabilidad de la reproducción y preservación de la humanidad al gobierno. El Estado, en su rol de gestor, es libre entonces para implantar mecanismos de control a su discreción, determinando seres avanzados versus no deseados y aplicando dispositivos de violencia del cuerpo a través de la

105

máquina de esterilización. Por su parte, al sustraer a la mujer de la responsabilidad de la gestación, el Estado entonces se ve en la necesidad de tomar hombres avanzados, quienes después de un proceso científico y biológico de modificación hormonal interna, pierden su masculinidad haciéndose aptos para la gestación: es el surgimiento del hombre feminizado.

Finalmente, concluimos que el discurso de la sexualidad heteronormativa sufre una especie de ruptura al entrar en contacto con el proyecto eugenésico de planificación de la raza humana. Tomando en cuenta el contexto homofóbico de Urzaiz a principios del siglo XX, podemos intuir un indicio de aceptación de la idea de que los discursos sobre las sexualidades son construidos socialmente, a pesar de las contradicciones presentes en la novela, pero que son sensibles a fracturas y a surgimientos de nuevas éticas de la sexualidad en conjugación con propuestas discursivas de mayor transcendencia y amplitud: es el discurso eugenésico quien permite tal ruptura, la manifestación del tercer cuerpo sexual.

106

Referencias

Alejandre R., Gloria y Eduardo Torres Alonso (2016). «El Primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos». *Estudios Políticos*, 39: 59-89.

- Davis, Lennard (2009). «Cómo se construye la normalidad. La curva Bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX». En P. Brogna (Comp.) *Visiones y revisiones de la discapacidad*. Fondo de Cultura Económica, 188–211.
- García, Miguel (2016). «Eugenia en su contexto: utopía y proyecto alterno de nación». *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 4:1.
- Irwin, Robert M. (2003). *Mexican Masculinities*. Vol. 11, University of Minnesota Press.
- Irwin, Robert M. et al. (eds.) (2003). *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. Palgrave Macmillan.
- La Vergata, Antonello (2014). «Eugenesis y utopía». En R. Ruiz Gutiérrez et al. (eds.) *Darwinismo, Biología y Sociedad*, 235–52.
- Leys Stepan, Nancy (1991). *The Hour of Eugenics*. Cornell University Press.
- Mitchell, David y Sharon Snyder (2003). «The Eugenic Atlantic: Race, Disability, and the Making of an International Eugenic Science, 1800-1945». *Disability & Society*, 18:7: 843–64.
- Siebers, Tobin (2010). *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 21-56.
- Urzaiz Rodríguez, Eduardo (1947). *Eugenia. Esbozo Novelesco de Costumbres Futuras*. Ediciones de la Universidad de Yucatán.
- Van S., Dorothy y Shirley Bryant (2015). «Violence Reconceptualized for Social Work: The Urban Dilema». *Social Work*, 40:4: 550-557.
- Villagómez Valdés, Gina (2003). «Mujeres de Yucatán: precursoras del voto femenino». *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 18: 225.

Animales neofantásticos: paralelismos entre «Después del almuerzo» de Julio Cortázar y «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin

Jorge Antonio Sánchez Rivera

Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras

Resumen: La obra de Julio Cortázar figura en el canon de la literatura hispánica tanto por su genialidad literaria como por su contribución a la formación de escritores actuales, como es el caso de la argentina Samanta Schweblin. La renovación de la literatura que realizó Cortázar lleva al crítico Jaime Alazraki a afirmar que sus relatos difieren significativamente del molde fantástico tradicional y para explicarlos es necesario elaborar una poética de lo neofantástico. En los relatos cortazarianos se «... prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato» (28). También conviene señalar que, en sus cuentos, los animales adquieren gran importancia, pues fungen como metáforas de «algo» que el escritor quiere sugerir a través de la ambigüedad. Así, en este proyecto se analizarán los animales de los cuentos «Después del almuerzo» de Cortázar y «Pájaros en la boca» de Schweblin como metáforas neofantásticas de pulsiones inconscientes y condiciones físicas proyectadas por los personajes. Asimismo, mencionaremos algunos ecos de la obra cortazariana en el relato de Schweblin, demostrando la vigencia de Cortázar en el quehacer literario y crítico actual.

109

Palabras clave: animales, neofantástico, orden, metáfora, Julio Cortázar, Samanta Schweblin, pulsiones inconscientes.

Abstract: The work of Julio Cortázar is part of the Hispanic literary canon both for his geniality and for his contribution to forming current writers, as is the case of the Argentinian Samanta Schweblin. The renovation of literature made by Cortázar leads the critic Jaime Alazraki to affirm that his short stories differ significantly from the traditional fantastic mold and, in order to explain them, it is necessary to develop a poetics of the neo-fantastic. In Cortázar's short stories "fear is dispensed with, because the other

emerges from a new postulation of reality, from a new perception of the world which modifies the organization of the story.”¹ In addition, it should be highlighted that, in his stories, animals acquire great relevance as they serve as metaphors of “something” that the writer wants to suggest through ambiguity. Thus, this work will analyze the animals in the stories “Después del almuerzo,” by Cortázar, and “Pájaros en la boca,” by Schwebbing, as neo-fantastic metaphors of unconscious impulses and physical conditions projected by the characters. Furthermore, I will mention some echoes of Cortázar’s work in Schwebbing’s story, demonstrating the relevance of Cortázar to current literary and critical work.

Keywords: animals, neo-fantastic, order, metaphor, Julio Cortázar, Samanta Schwebbing, unconscious impulses.

La obra de Julio Cortázar figura en el canon de la literatura hispánica no solo por su genialidad literaria, sino también por su contribución a la formación de escritores hispanoamericanos, como es el caso de Samanta Schwebbing. Si bien es innegable que Cortázar forma parte de un grupo de escritores que ha explorado el género fantástico, no pasa inadvertido que Schwebbing declare que es «devota de la literatura fantástica» y que incluya a Cortázar como el primero en lista al mencionar los autores de los que se enriqueció como lectora (Guerrero 2018: *El Mercurio*). La renovación de la literatura hispanoamericana que realiza Cortázar lleva al crítico Jaime Alazraki a desarrollar una poética de lo neofantástico para explicar las formas en que los relatos cortazarianos se apoyan «con idéntica certeza en la dimensión histórica como en la dimensión fantástica» (Alazraki 1983: 69). También conviene señalar que, en sus cuentos, como parte del juego neofantástico, los animales funcionan como metáforas de *algo* que el

110

¹ Traducción de los editores.

escritor nos quiere transferir a través de la ambigüedad. Al igual que en Cortázar, en los cuentos de Schweblin percibimos un manejo de lo neofantástico tal como lo ha descrito Alazraki. Así, pues, en esta ponencia analizaré los animales neofantásticos de los cuentos «Después del almuerzo» de Cortázar y «Pájaros en la boca» de Schweblin como metáforas de las pulsiones inconscientes de los personajes y de enfermedades físicas que estos proyectan en la historia.

Lo neofantástico, a diferencia del género fantástico tradicional del siglo XIX, y según lo describe Alazraki, no se propone estremecer ni horrorizar con un evento insólito, sino que expande la realidad acostumbrada y permite la entrada de un orden alterno. También conviene señalar que el elemento neofantástico se proyecta a través de metáforas que intentan aproximar al lenguaje un sentido incomunicable del relato. Estas metáforas, a su vez, no sugieren el tenor con que se compara, de manera que existe una miríada de interpretaciones, aunque ninguna unívoca. Las metáforas de los cuentos son parte del lenguaje renovado con que Cortázar contribuye a la literatura fantástica, pues en vez de caer en convenciones del lenguaje, el autor «seeks a new language with which to read the world, a new code with which to touch those areas of reality untouchable through the signs of the realist code» (Alazraki 1999: 12). Con ello en mente, procederemos a analizar ambos cuentos.

111

En el primero se lee la historia de un adolescente que debe llevar de paseo a una cosa la cual nunca se nombra en el relato. Aquí el elemento neofantástico reaparece a través del silencio sobre la identidad de la cosa que lleva de paseo, la cual es, a su vez, una puerta de entrada para una metáfora de diversos tenores (Alazraki 1999: 135). Si algunos críticos han escrito que se trata de un hermano con discapacidades, en este trabajo lo analizaré como un posible animal. También cabe notar que el narrador joven proyecta un comportamiento que valdría repensar en relación con la cosa/animal, pues, como expresa Catherine Bretillón: «Los animales expresan el enigma inconsciente de los personajes y develan su intimidad [...] los personajes ven fracturada su interioridad y se sienten acosados por ella bajo la forma animal que representa o simboliza su fuerza amenazadora» (1996: 399). Entonces, es comprensible que leamos a un narrador que proyecta ansiedad y hasta malestar físico cuando otras personas lo están mirando, y ello se refleja desde el inicio del cuento cuando los padres le piden que lo saque a pasear: «Iba a decirles otras cosas, explicarles por qué no me gustaba tener que salir con él, pero papá dio un paso adelante y se *puso a mirarme* en esa forma que no puedo resistir» (Cortázar 1995: 131; énfasis propio). Esa mirada hacia el narrador es el indicio de ansiedad que se revela con mayor fuerza cuando otras personas lo miran en el cuento: «Tuve que pararme, limpiarlo, y *todo el tiempo sentía que los vecinos estaban mirando desde los jardines, sin decir nada pero mirando*» (Cortázar 1995: 132; énfasis

propio); así leeremos varios momentos en los que su intolerancia e impaciencia para con la cosa/animal se agudiza cuando otros los están mirando.

Nótese, por otra parte, que este adolescente es un narrador solitario y, como menciona Sarah King: «This tendency toward solitude is magnified to the point of pathology» (1999: 125). Por lo tanto, el problema del narrador no se encuentra en su cosa/animal, sino en las miradas, pues estas son las que incomodan al narrador. Regresando al cuento, sucede que el narrador lleva la cosa/animal por una baldosa con la que se moja, termina «completamente empapado y [con] hojas secas por todas partes» (Cortázar 1995: 132); hago mención de este evento, pues las hojas secas se retomarán al final de la historia cuando el narrador se limpie el rostro con el mismo pañuelo con que secó la cosa/animal. Luego de limpiarlo, el personaje lo guía al tranvía para poder llegar a la ciudad y, por falta de asientos, lo sienta junto a una señora y él se sienta en otra silla: «Lo peor era que a cada momento, tenía que darme vuelta para ver si seguía quieto en el asiento de atrás, y con eso iba llamando la atención de algunos pasajeros» (Cortázar 1995: 134; énfasis propio). Si bien el narrador piensa que los pasajeros miran por la cosa/animal, realmente es su ansiedad la que se está proyectando en eso que lo acompaña. Posteriormente, el narrador llega a la Plaza de Mayo, sienta a la cosa/animal en un banco y lo abandona. Esta etapa final del cuento es la más importante, pues una vez el narrador lo abandona, sus pulsiones inconscientes se manifiestan físicamente con mayor gravedad:

113

y entonces me empezó a doler el estómago, no como cuando uno tiene que ir en seguida al baño, era más arriba, en el estómago verdadero, como si me retorciera poco a poco, y yo quería respirar y me costaba, entonces tenía que quedarme quieto y esperar que se pasara [...] Al rato pude respirar mejor, y unos muchachos me miraron un momento y uno le dijo al otro que yo estaba descompuesto, pero yo moví la cabeza y dije que no era nada [...] el otro me aconsejó que me secara la frente porque estaba sudando (Cortázar 1995: 139).

Además de las pulsiones antes explicadas, en este caso vemos que el abandono representa un síntoma mental y físico; la cosa/animal sería metáfora de todas las enfermedades que afligen al narrador, por ello que este no pueda abandonarlo, pues en realidad es una metáfora de su neurosis, de su ansiedad social, y por tal razón decide regresar a buscarlo para retornar ambos a la casa. Una vez junto al animal, el narrador deja de padecer malestares físicos, aunque no sus ansiedades, con estas tendrá que vivir el resto de sus días: «entonces saqué el pañuelo y me lo pasé por la cara, y sentí un arañazo en el labio, y cuando miré era una hoja seca pegada en el pañuelo que me había arañado la boca» (Cortázar 1995: 139). Piénsese en el símbolo de las hojas en el labio como un augurio de que las condiciones mentales son padecimientos para toda la vida, pues luego el narrador expresa: «pero no sé por qué en ese momento se me daba por pensar que también a veces papá y mamá sacaban el pañuelo para secarse, y que también en el pañuelo había una hoja seca que les lastimaba la cara» (Cortázar 1995: 140). Como declara Peter Standish, la imagen de las hojas secas sugiere que algunos problemas no son exclusivos del adolescente o están

114

presentes en la vida adulta; así, las pulsiones inconscientes del narrador son un problema que permeará hasta su vida adulta (Standish 2001: 38).

Estas pulsiones también se reflejan tanto psicológica como físicamente en la niña del cuento «Pájaros en la boca» de Schweblin. En este relato se narra la historia de un padre que es visitado por su exesposa, Silvia, quien lo lleva con urgencia a ver a su hija. Una vez llegan a la casa de Silvia, esta le muestra que la hija de ambos come pájaros vivos y lo obliga a que se la lleve. Este hecho insólito, que no perturba en lo absoluto a Sara, la niña, le preocupa al padre en primera instancia porque desea remediarlo y, luego, porque él deberá encargarse de darle los pájaros para comer o la salud de ella se verá afectada. Al final el narrador se integra al orden nuevo de la realidad: este compra un pájaro, se lo da a la niña y solo cuando sabe que ella se lo ha comido, vuelve a sentir tranquilidad.

He notado que el cuento está repleto de temas y motivos que se perciben en la cuentística cortazariana: el género neofantástico como vehículo para integrar un orden nuevo, el tema de la niñez, la soledad y las intuiciones de un problema incommunicable entre personajes. Desde el inicio del cuento se hace evidente que entre el narrador y Silvia hay una relación poco cordial. Esta relación será importante para el análisis, pues si consideramos las acciones de Sara como un reflejo de las pulsiones inconscientes causadas por la separación de sus padres,

115

tendremos un posible tenor a la metáfora de comer pájaros vivos. Continuando con la historia, nótese que, cuando Silvia y el padre llegan a ver a Sara, la niña proyecta una conducta extraña: «Estaba sentada [...] concentrada en algún punto de la ventana o del jardín [...] Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud [...] Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica» (Schweblin 2017: 30). Luego de esto, el narrador se enfrenta al momento neofantástico:

De espaldas a nosotros ... abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó ... Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro (Schweblin 2017: 31).

116

Tal como hemos visto en los relatos cortazarianos, en un cuento donde las leyes de nuestra realidad parecieran normales, el elemento neofantástico desafía dicha realidad y la expande para admitir un orden nuevo. En este otro orden real, la reacción de Sara no es de horror, miedo o estremecimiento, sino que reacciona con una sonrisa. Sucede lo que Alazraki ilustra de la siguiente forma: «Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor propone revelar o comprender» (Alazraki 1983: 35).

Ahora bien, resta analizar un posible tenor a la metáfora de comer pájaros, en este trabajo la considero posible representación del instinto inconsciente de Sara, una manifestación de sus pulsiones por la inestabilidad familiar.

Ya sabemos que los padres están separados desde hace cuatro años y que el punto de comunicación es la niña. Tanto Silvia como el narrador tienen un comportamiento de desapego con relación a Sara, ello permite pensar en la conducta de Sara como metáfora de sus sentimientos reprimidos. Entendemos que la conducta extraña de Sara manifiesta las represiones inconscientes por la relación disuelta de sus padres; cabe citar a Carl Jung, quien comenta que: «The more they are repressed, the more they spread through the whole personality in the form of a neurosis» (1964: 89). Incluso el mismo narrador expone en más de una ocasión la posibilidad de una enfermedad mental: «Sara no quería salir. Estudiando su comportamiento pensé que quizá sufría algún principio de agorafobia» (Schweblin 2017: 35). En la cita se manifiestan con claridad los indicios de que el comportamiento de Sara proviene de una enfermedad mental, afirmamos que comer pájaros es la forma en que reprime sus sentimientos.

117

Por otra parte, la metáfora de comer pájaros, además de representar la inestabilidad mental o emocional de Sara, también manifiesta una deficiencia física una vez el narrador deja de darle pájaros vivos para comer. La niña, en tal caso, muestra un comportamiento desequilibrado: «Esa noche Sara tardó en

dormirse. Mi cuarto estaba bajo el suyo y la escuché en el techo caminar nerviosa, acostarse y levantarse varias veces ... Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores» (Schweblin 2017: 36); «Tenía el pelo un poco desarreglado y ya no se sentaba erguida, parecía muy cansada» (Schweblin 2017: 37); «Se la veía tan pálida que parecía enferma» (Schweblin 2017: 38). Así como el narrador de «Después del almuerzo» muestra una condición mental ante las miradas de los demás y una condición física cuando se separa del animal neofantástico, Sara muestra una inestabilidad mental, por ello que esté durante horas sentada mirando el jardín, y una condición física cuando deja de comer los pájaros.

Por otra parte, reconocemos que los finales de los dos cuentos guardan similitudes que conviene explicar. En ambos relatos se asume el orden neofantástico para continuar viviendo en ese orden nuevo. En el primer cuento el narrador regresa con la cosa/animal a la casa, mientras que en el segundo el padre de Sara le compra un pájaro y se lo coloca en el cuarto; solo cuando escucha el agua de grifo correr, este se siente tranquilo y seguro, pues ha asumido el nuevo orden:

Dejé la caja sobre el escritorio y, sin decir nada, salí del cuarto y cerré la puerta. Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento [...] Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe

que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras (Schweblin 2017: 38).

Al final en ambos cuentos se asume lo neofantástico, estos animales viven de nuestro lado, pues son parte de nuestro inconsciente. Asimismo, a pesar de que en ambos cuentos se asume ese orden neofantástico como parte de la realidad, en los dos se percibe una noción fatalista cuando culmina la historia. En «Después del almuerzo», el narrador comprende que deberá vivir con sus enfermedades mentales y físicas por el resto de su vida cuando observa a sus padres, y en «Pájaros en la boca» el narrador admite que de alguna forma persistirá en su nueva vida y el orden neofantástico, en que necesita darle a su hija de comer pajaritos vivos. Ambos autores argentinos recurren a las metáforas de lo neofantástico para expresar algo incomunicable (pulsiones inconscientes), una imagen que el lenguaje convencional no puede describir. Y en ambos, como hemos demostrado, esa metáfora toma forma de animal.

119

Referencias

- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.
- . «Introduction» (1999). *Critical Essays on Julio Cortázar*. G. K. Hall & Co., 1-18.
- . «From *Bestiary* to *Glenda*: Pushing the Short Story to Its Limits» (1999). *Critical Essays on Julio Cortázar*. G. K. Hall & Co., 133-140.

- Bretillón, Catherine (1996). «La animalidad como materia de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar». *Actual*, 33: 383-410.
- Cortázar, Julio (1995). *Final del juego*. Edición de Jaime Alazraki. Grupo Anaya, 131-140.
- Guerrero, Pedro Pablo. «Samanta Schweblin: “Soy una devota de la literatura fantástica”». *El Mercurio*, 21 de enero de 2018, <https://bit.ly/2CiBZOD>
- Jung, Carl G., et al. (1964). *Man and His Symbols*. Editado por Carl G. Jung. Dell Publishing.
- King, Sarah E. (1999). «Julio Cortázar: The Fantastic Child». *Critical Essays on Julio Cortázar*. G. K. Hall & Co., 115-132.
- Schweblin, Samanta (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, 29-38.
- Standish, Peter (2001). *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina, 2001, 21-75.

Los tiempos del canon literario y la disparidad de género: la incorporación de mujeres en los programas universitarios en Argentina

Francisco Javier Tursi
Humboldt Universität zu Berlin

y

María Victoria Taborelli
Universidad de Buenos Aires

121

Resumen: El objetivo de este trabajo es examinar los cambios en la incorporación de escritoras a los programas de Literatura argentina de los siglos XX y XXI en las universidades argentinas durante el periodo 2007-2017. Notamos que se incluye aproximadamente una autora por cada siete escritores y que estos pocos espacios disponibles suelen estar ocupados por tres nombres: Silvina Ocampo, Griselda Gambaro y Alejandra Pizarnik. Nos preguntamos si la proporción de escritoras cambió en aquellos programas que incluyen a la llamada Nueva Narrativa Argentina (NNA), escritores nacidos luego de 1960 y que publicaron a partir de 2001, y qué cambios se dieron en la academia para que esta apertura fuera posible.

Palabras clave: Canon literario, literatura argentina, literatura latinoamericana, literatura hispanoamericana, universidad, género, nueva narrativa argentina.

Abstract: The objective of this study is to examine the changes in the incorporation of female writers to the syllabus of 20th and 21st century Argentinian Literature in Argentinian universities during the period 2007-2017. It is observed that approximately one female writer is included for every seven male writers, and these rare spaces are usually occupied by just three names: Silvina Ocampo, Griselda Gambaro, and Alejandra Pizarnik. We wonder whether the proportion of female writers has changed in the

programs including the so-called New Argentinian Narrative (NAN), that is, writers born after 1960 that were published after 2001, and what changes took place in academia to make this opening possible.

Keywords: literary canon, Argentinian Literature, Latin American Literature, Hispanic American Literature, university, gender, New Argentinian Narrative.

I. Introducción

El objetivo de este trabajo es examinar los cambios en la incorporación de las escritoras en los programas de Literatura argentina de los siglos XX y XXI de las universidades argentinas durante el período 2007-2017. Notamos que se incorpora aproximadamente una escritora por cada siete escritores y que estos pocos espacios disponibles son ocupados, casi en la totalidad de los programas, por tres nombres: Silvina Ocampo, Griselda Gambaro y Alejandra Pizarnik. Así, nos preguntamos si esta proporción cambió en aquellos programas que incluyen a la llamada Nueva Narrativa Argentina (NNA), escritores nacidos luego de 1960 que publicaron después del año 2001, y qué cambios se dieron en la academia para que esta apertura fuera posible.

122

Entendemos que la universidad no es el único espacio donde se pone en juego la conformación del canon o cánones de la literatura argentina. Otros espacios, como el mercado editorial, las revistas y blogs literarios, los congresos, las antologías literarias y el periodismo cultural operan de distintas formas en su siempre inacabada configuración. En esta investigación consideramos los programas de literatura de las universidades, ya que entendemos que existe una

estrecha relación entre la enseñanza en la universidad y la conformación del canon, y también las publicaciones de literatura durante los periodos tenidos en cuenta, pero el estudio podría extenderse a esos otros espacios mencionados.

II. Metodología

Analizamos los programas de la carrera de Licenciatura en Letras de siete universidades y un profesorado durante el periodo 2007-2017: Universidad de Buenos Aires, Universidad de La Plata, Profesorado Joaquín V. Gonzalez, Universidad Católica Argentina, Universidad del Salvador, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Nacional de Rosario y Universidad Nacional de Córdoba. Consideramos estas como una muestra representativa de los programas universitarios del país, que incluye universidades públicas y privadas, de la capital federal y de las provincias de Buenos Aires, Rosario y Mendoza.

123

Los programas universitarios se componen, por un lado, de lo que López de Abiada y Pérez Cino (2005) denominan «corpus crítico» (criterios metodológicos para considerar las obras), y por el otro, de una selección del «corpus activo» (el catálogo de obras que la crítica censa y considera en un momento dado y que está dotado de cierta movilidad). Por último, el «Canon con mayúscula» está conformado por las obras indiscutibles, que tienen una presencia mucho más estable. Esta selección de textos resulta de suma importancia, porque se trata

del currículum de las materias troncales en la formación académica inicial de futuros investigadores y docentes. Para muchos de ellos el acercamiento a la literatura argentina dentro de la academia empieza y termina con estas materias.

En este trabajo analizamos tanto el corpus activo como el denominado Canon con mayúscula, pero excluimos a los autores presentes en el corpus crítico, ya que observamos que no existe una diferencia cuantitativa importante entre los textos críticos escritos por hombre y por mujeres como sucede con los autores de literatura.

Por último, examinamos el catálogo *online* de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno para identificar la cantidad de mujeres y hombres que publicaron literatura durante los periodos estudiados. Tuvimos en cuenta las publicaciones de los años 1980, 1986, 1992, 1996, 2006 y 2015 como una muestra representativa de lo acontecido en el campo editorial en las décadas de los 80 y 90 y en la del 2000. Las antologías, reediciones y la literatura infantil y juvenil quedaron excluidas en esta selección.

124

III. Estado de la cuestión

Existe una vasta bibliografía sobre la relación entre canon, literatura argentina y universidad, por lo que resulta imposible mencionar todos los debates librados al respecto. Para este trabajo, en primer lugar, retomamos las consideraciones de

Analía Gerbaudo (2014) acerca de la relación entre enseñanza y canonización. La autora señala que el problema de la falta de actualización o la ausencia de determinadas discusiones en los programas universitarios «promueve lecturas descontextualizadas» y «malentendidos» en los programas de investigación y en los modos en que esas discusiones literarias se transfieren al medio (en particular le interesa la transferencia hacia la escuela secundaria). En ese sentido, Mignolo señala que la pregunta sobre «¿qué debería enseñarse y por qué?» (1991: 145) es crucial para que los estudios literarios puedan trabajar sobre un corpus heterogéneo que dé cuenta de la condición plural del canon.

Respecto al problema de género en el debate sobre el canon argentino, la bibliografía no es tan prolífica. En este sentido, Jorge Amícola (2006) señala que en las discusiones respecto a la conformación del canon este eje no se ha tenido en cuenta. A pesar de que, luego de años de invisibilización, en la década del 60 se produjo una explosión literaria de escritoras y que hoy nos encontramos con una «ley de cupos» en materia editorial, esta pluralidad no se ve reflejada en los estudios universitarios. Además, observa que el *dictum* del personaje de Ricardo Piglia «¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?» presente en la novela *Respiración Artificial* parece dar por sentado que nada ha cambiado en el mundo desde el siglo XIX y que el autor de la futura obra magna del Río de la Plata será un varón, como Sarmiento, preocupado por poner por escrito los destinos de la

nación. Según Amícola, es tarea de los profesores universitarios incluir a las escritoras en esa tradición y porvenir.

Con respecto a la literatura hispanoamericana, María Caballero Wangüemert señala que «el siglo XIX ha sido últimamente una etapa privilegiada en esa tarea de *recuperar* mujeres para la historia literaria desde ambas orillas del Atlántico» (2003: 108 la cursiva es nuestra). En este artículo la autora resume una serie de textos críticos, revistas y antologías literarias que desde mediados de los años 80 ensanchan el corpus de bibliografía y literatura con autoras hispanoamericanas. Estos textos «alertan contra los esencialismos, contra la erección de un único modelo teórico. Y se enfocan hacia una paciente *labor de rescate*» (2003: 109, la cursiva es nuestra).

126

La autora termina preguntándose: «¿Qué proporción de ese apabullante corpus femenino potenciado por los estudios de género logrará inscribirse en el canon de la literatura hispanoamericana del 2000?» (2003: 116). Nuestro trabajo se propone examinar los programas de literatura de las universidades argentinas para responder en parte esa pregunta.

No sería posible resumir en pocas líneas los ensayos críticos sobre esta tarea de «recuperación» de las escritoras argentinas, pero se podría nombrar a algunas personas que han trabajado al respecto, como Sylvia Saïtta sobre la obra de

Salvadora Medina Onrubia y María Rosa Lojo, Francine Masiello y Lea Fletcher sobre Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla de García. Wangüemert (2003) reseña estos trabajos, entre los que podemos destacar la labor de la revista *Feminaria*, dirigida por Lea Fletcher, que se publicó en Buenos Aires desde 1988 hasta 2007.

Uno de los rasgos distintivos que resulta una constante en muchos de los estudios críticos sobre estas escritoras es la asunción de una actitud de rescate aún tras la vuelta de la democracia. Por ejemplo, en *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954–2003)* Betina Kaplan, respecto a las novelas *El dock* (1993) de Matilde Sánchez y *Las vigilantes* (1994) de Diamela Eltit, se propone «reinsertar estos textos en la discusión sobre la violación de la que la crítica los sustrae» y también «confrontar la apatía y el olvido del momento en que las novelas fueron publicadas» (2007: 76). Del mismo modo, *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo* (2013) es una antología de textos críticos compilados por Paula Bertúa y Lucía De Leone que cuestiona la elusión de los textos gallardianos en la construcción de la historia literaria argentina.

127

A pesar de las diversas preguntas y bibliografía con la que se leen estos textos, estas lecturas suponen una operación política consciente que consiste en visibilizar, reivindicar y dotar de valor literario a escritoras que sistemáticamente fueron marginadas. Escribir sobre ellas es entonces descubrirlas y dotarlas de

existencia. Sin embargo, los programas universitarios que estudiamos no registran la inclusión de estas autoras «rescatadas» por la crítica, más allá de Silvina Ocampo, Griselda Gambaro y Alejandra Pizarnik.

En cuanto a la relación de las escritoras de la Nueva Narrativa Argentina (NNA) con el canon encontramos menos bibliografía. Uno de los libros más importantes es el de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011), que delimita esta generación de escritores y la caracteriza utilizando un extenso corpus literario. Para Drucaroff, la NNA está compuesta por una generación de autores y autoras que produjo su obra ya entrada la democracia. Se trata de escritores nacidos después de 1960 que publicaron luego de los 90 (primera generación de posdictadura) y de 2001 (segunda generación de posdictadura). Además de delimitar la franja etaria a la que pertenece al nuevo escenario literario, Drucaroff se refiere a una «entonación» o «manchas temáticas» propias de la denominada NNA: «mientras la narrativa anterior entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda (...) la nueva se toma menos en serio» (21). A lo largo de este trabajo, cuando mencionemos la NNA, consideramos esta definición.

Para Beatriz Sarlo (2012), además, la NNA se caracteriza por haber hecho las paces con la «herencia literaria» que conforma el bagaje de la literatura argentina: la figura de Borges ya no parece ser una sombra que retorna, que

128

acecha y juzga la obra literaria, sino que puede resultar incluso un estímulo, una ventaja y un disparador de nueva producción literaria.

En este estudio nos proponemos examinar la situación actual del canon literario argentino teniendo en cuenta el factor del género de los escritores como un valor distintivo para su inclusión o exclusión. Estudiamos comparativamente la incorporación de escritoras que publicaron antes de 2001 y aquellas que lo hicieron después conformando la NNA o «generación de posdictadura».

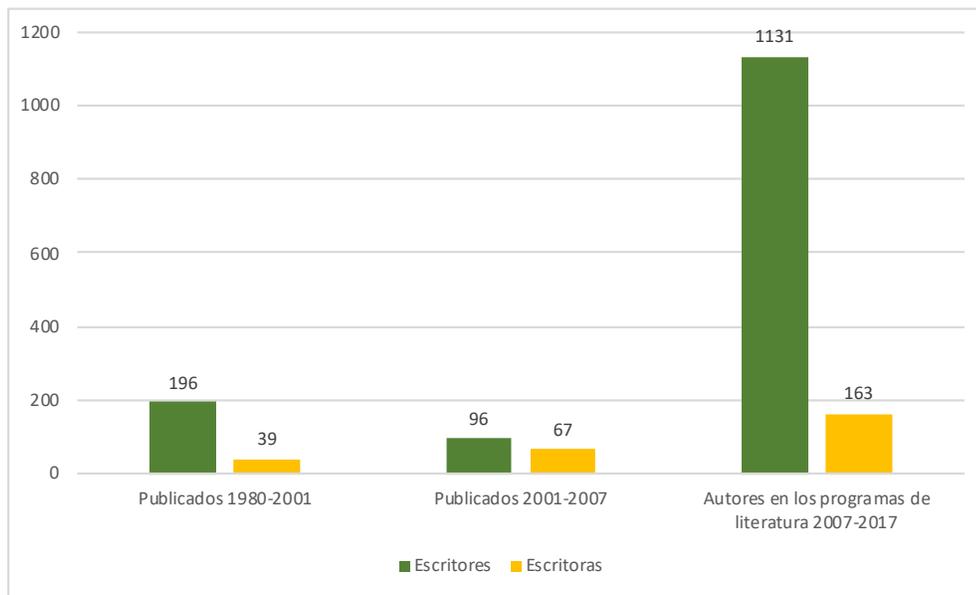
IV. Cambios en la incorporación de escritoras en los programas

Los resultados de nuestro examen mostraron que en los 68 programas que estudiamos, de un total de 1.294 menciones de autores de literatura –no consideramos el corpus crítico y teórico–, 1.131 son hombres y 163 son mujeres (ver figura 1), es decir, que se incorpora una mujer por cada 6,9 hombres. Respecto a la inclusión de obras publicadas entre las décadas de los 80 y los 90 –esto es, en un período atravesado por la apertura de la democracia y la inclusión de escritores censurados o invisibilizados por la dictadura– de un total de 235 inclusiones, 39 corresponden a mujeres, es decir, que se incluye una escritora por cada cinco hombres. Por último, y éste es el dato más relevante para responder a nuestra pregunta inicial sobre la situación actual del canon de la literatura argentina, de 163 inclusiones de obras publicadas luego de 2001,

129

96 son hombres y 67 mujeres (ver figura 1), por lo que se incluye una mujer cada 1,4 hombres.

Figura 1. Autores publicados en los periodos analizados y autores presentes en los programas de literatura, por género.



130

En este último grupo incluimos también a autoras que aparecen mencionadas por obras pos 2001 pero que no forman parte de la NNA, ya que nacieron antes de 1960 y publicaron antes de 2001; en cualquier caso, conforman la menor parte del corpus. Es por ejemplo el caso de *Varia Imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010) de Sylvia Molloy o selecciones de cuentos de Hebe Uhart.

Podemos ver que en aquellos programas que incluyen la NNA la brecha entre escritores y escritoras es casi inexistente. Igualmente, estos autores aparecen en

su mayoría en seminarios específicos de literatura contemporánea y no están tan presentes en programas de literatura argentina contemporánea, sobre todo en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Elsa Drucaroff señala que la crítica suele dejar de lado a la NNA y, sin conocerla, la caracteriza negativamente como una literatura sin conflicto en la que «no pasa nada».

Siendo los programas de la UBA los más reacios a incorporar autores de la NNA y, en consecuencia, a autoras más allá de los 3 nombres mencionados, llama la atención que la obra más reciente del programa de 2018 sea *Distancia de Rescate* (2015), de Samanta Schweblin, añadida solo cuatro años luego de su publicación. Se trata una novela en la que se reúnen una serie de problemáticas que interpelan a los textos que están siempre presentes en los programas de literatura argentina: los espacios simbólicos del campo y la ciudad, la experimentación literaria y la denuncia/compromiso político, y la incorporación de voces marginales (en este caso de la mujer madre y los niños enfermos). Ahora bien, los trabajos críticos sobre esta obra no asumen una actitud de rescate. Por el contrario, se proponen estudiar, como señala De Leone, las posibilidades de «cómo contar una historia hoy» incorporando las representaciones actuales de la llanura pampeana y su carga simbólica del reservorio de los valores patrios (2018: 63, 64).

131

Los resultados del análisis de la situación actual del canon de la literatura hispana en las universidades estadounidenses realizado por Winston R. Groman (2016) dejaron ver números similares a los nuestros respecto de la literatura argentina. En este caso, las estadísticas tienen en cuenta autores y obras de la literatura latinoamericana y mostraron que «Cuando se excluye la crítica del análisis, un texto latinoamericano tiene un autor hombre en 3.943 ocasiones, a diferencia de las 1.009 veces en las que una mujer es la autora» (46). Existe un cambio en relación con la inclusión de escritoras desde el estudio de Brown (1988) y Johnson (2010) ya que, si bien la brecha entre escritoras y escritores sigue siendo grande, en 2016 disminuyó notablemente. Nuestro estudio muestra también un cambio importante, pero solo en la incorporación de la NNA y no de las autoras anteriores.

132

Por otro lado, las escritoras argentinas que se mencionan en el estudio de Groman son Griselda Gambaro y Alfonsina Storni. La primera forma parte del selecto grupo de las tres escritoras más estudiadas en los programas argentinos, aunque es la autora con menor cantidad de menciones. No sucede lo mismo con Alfonsina Storni, que apenas aparece mencionada en el corpus con el que trabajamos.

El estudio de Groman motivó nuestro interés por visibilizar los cambios en el estudio de la literatura contemporánea argentina, que tal vez en el futuro tendrán nuevamente puntos de contacto con la academia norteamericana.

Cantidad de escritores y escritoras publicados entre 1980-2017

Teniendo en cuenta el catálogo *online* de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, obtuvimos que en el año 1980 el 14% de las publicaciones de primeras ediciones fueron de mujeres y que en 1986 los números variaron notablemente, ya que ese porcentaje ascendió al 19,5%. En 1992 las mujeres publicaron un 32% y en 1996 la cantidad se redujo a un 22%. Por último, en 2006 alcanzaron un 32% y en 2015 llegaron al 35%. Como señalamos anteriormente, consideramos estos años como una muestra representativa de la cantidad de publicaciones de mujeres durante las décadas del 80, 90 y pos 2001.

133

Podemos notar que, si bien las publicaciones aumentaron desde 1980, esta tendencia no cambió significativamente entre 1996 y 2015. Por el contrario, los programas incluyen una cantidad significativamente mayor de escritoras que publicaron pos 2001 y sus obras publicadas en 1990 aparecen muy pocas veces. De esta forma, a pesar de que la presencia de las mujeres en el campo editorial no fue significativamente menor antes de 2001 que después, los programas universitarios incorporan muy pocas obras de escritoras que no forman parte de la NNA.

V. Los cánones: su movilidad e inmovilidad respecto al género

Teniendo en cuenta los aportes sobre el tema de Jitrik (1996) y Mignolo (1995), entendemos que es imposible hablar de un canon de la literatura, ya que los cánones y sus márgenes coexisten y se reconfiguran. Noé Jitrik (1995) señala que entre canon y margen existe una relación de dependencia: «la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra, la marginalidad, que parece serle no solo complementaria, sino subordinada: en ese sentido esta no termina de comprenderse sino en relación con aquella» (19). Además, Jitrik postula que los «proyectos de marginalización» poseen una dimensión política, dado que el canon supone un «arte congruente con los sistemas de poder» y por lo tanto «debería producir algún efecto –y de hecho lo hace– en el cuerpo global de una literatura, e incluso hacer trastabillar lo canónico» (29). Nos preguntamos entonces: ¿incorporar a las escritoras hará trastabillar el canon de la literatura argentina?

134

Es evidente, por tanto, que el canon crea márgenes que pueden ponerlo en cuestión y reconfigurarlo, pero esas reconfiguraciones no incluyeron a las escritoras. Uno de los ejes más estudiados en los programas es la dicotomía sarmientina de civilización/barbarie y el choque entre el continente europeo y el americano a partir de la literatura gauchesca. Otro ejemplo que se presenta con frecuencia en los programas universitarios es el del periodismo –generalmente el de Roberto Arlt– como forma marginal de género en tensión con la literatura. Por

su parte, fuera de Buenos Aires, en universidades como la de Córdoba, se advierte una reivindicación de lo regional, de la narrativa de las provincias y del espacio rural.

La ausencia de escritoras no se modificó luego de la apertura que sucedió en la academia con la vuelta de la democracia. El período abarcado por la última dictadura en Argentina atravesó definitivamente la producción literaria. El retorno a la democracia trajo aparejada la inminente reincorporación al canon de ciertos autores, cuya obra había sido invisibilizada por la dictadura. De pronto se empieza a leer y a escribir fuera de la clandestinidad, sobre temas tales como homosexualidad o teorías sociopolíticas. Además, especialmente en el caso de la Universidad de Buenos Aires, el marxismo y sus relecturas se adoptan como herramienta crítica para el análisis estético y de la cultura en general, algo que excede a la literatura argentina, atravesando los estudios literarios en general. Como señala Analía Gerbaudo (2011), en este momento surgen «nuevos modos de leer» de críticos y profesores universitarios que se integraron en los programas de literatura argentina. Se destaca, entre otros, la labor de Beatriz Sarlo a la hora de conformar este nuevo canon en el que todavía no ingresan mujeres, salvo excepciones:

[Sarlo] define un canon teórico y un canon literario. Sobresalen los nombres que ayuda a construir como los que confirma (por el lado de la literatura, Héctor Tizón,

Manuel Puig, Roberto Arlt, Rodolfo Walsh junto a Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer y, más tarde, César Aira, Sergio Chejfec, Marcelo Cohen, Martín Kohan (Gerbaudo 2011: 99).

Con la entrada en el canon de algunos de los autores como Puig, Aira y Copi, y bajo los ejes «experimentación», «estrategias textuales posmodernas» o «tendencias del siglo XXI», el tema de la homosexualidad y las disrupciones genéricas pasan a ser muy importantes, mientras que con autores como Walsh pasan a serlo las voces de los desclasados. Sobre estos cambios respecto del canon en la literatura argentina, López de Badano (2007) señala que Piglia y Tomás Eloy Martínez, al darle voz al «otro» situado en el polo de la barbarie, sintetizan la tradición antagónica sarmientina de civilización y barbarie que se perpetuó en estéticas tan diversas como las de Borges y Walsh. «Ambos autores logran, entonces, a través de una vivificante conjunción y refundición de paradójicos intertextos, refundar el canon nacional creando una obra nueva, revulsiva, donde civilización y barbarie se sintetizan y la marginalidad deja de ser muda» (2007: 392). Tobeña (2012) indica que esta dicotomía atraviesa el canon de la literatura argentina y los escritores (y las revistas en las que publican y se identifican) se nuclean en uno de estos dos términos. Así, Viñas ubica a Borges de un lado y a Walsh del otro, no solo para «sacarlo» de la sombra, sino para visibilizar el conflicto que atraviesa de igual forma a la academia y a la política argentina. Como vemos, la presencia de mujeres en este corpus no ha cambiado. La nueva conformación del canon literario de esa época está, todavía, en su

136

mayoría compuesta por hombres, como si de alguna manera el relato de la construcción de la nación (la lucha política e ideológica) y de la construcción de una mirada nueva sobre género y sexualidad estuviera representada casi exclusivamente por escritores. Además, en los programas en los que el dilema entre centro y margen aparece problematizado, la cuestión de género queda excluida.

VI. La NNA y el nuevo canon

A diferencia de la actitud de rescate que señalamos anteriormente, las escritoras de la NNA no se estudian desde un lugar de excepcionalidad. Tampoco son leídas exclusivamente bajo teorías de género. En los textos críticos en los que se intenta delinear un corpus representativo de la generación, las mujeres ingresan junto a los varones de un modo homogéneo. Por ejemplo, Sarlo menciona a Matilde Sánchez, Selva Almada, Laura Alcoba, Pola Oloixarac y Mariana Enríquez, entre otras. Por su parte, además de algún nombre mencionado por Sarlo, Maximiliano Tomás en la *Joven Guardia* (2008) selecciona a Gabriela Bejerman, Romina Doval, Gisela Antonuccio, Florencia Abbate y Samanta Schweblin.

137

Como ya fue dicho anteriormente, uno de los libros más importantes hasta ahora sobre el periodo es *Los Prisioneros de la Torre* (2011). Sería muy extenso nombrar todas las autoras de la NNA que se mencionan, pero lo interesante para nuestro estudio es que Drucaroff lo hace sin asumir la intención de visibilizar

escritoras –en todo caso busca visibilizar una generación que, por ser nueva, la academia, dice Drucaroff, se rehúsa a leer–. De este modo, para marcar uno de los rasgos de esta generación que tiene que ver con el «no lugar desde donde postular la verdad», analiza «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, y «Hacia la alegre civilización de la capital», de Samanta Schweblin. Asimismo, Juan Pablo Parchuc, en «Los bordes del canon y las instituciones de la literatura» (2013) señala que en la rearticulación del canon contemporáneo se inscriben: Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Néstor Perlongher, César Aira y Rodolfo Fogwill. Su margen o «residuo» estaría compuesto principalmente por Enrique Medina, Jorge Asís, Oscar Hermes Villordo, Elías Castelnuovo, Bernardo Verbitsky, Haroldo Conti y Paco Urondo. Ninguna escritora aparece en estas tramas literarias, pero cuando menciona a los emergentes de la narrativa de los últimos años el tema género se aclara: Washington Cucurto, Cristian Alarcón, Félix Bruzzone, Laura Alcoba, *entre otros/as* (el subrayado es nuestro).

138

Otro aspecto importante que podría ayudar a entender este cambio es la incorporación de lo que Drucaroff llama «mirada femenina». Se trata de un tipo de subjetividad que expresa las vivencias (diversas) femeninas (y de otras variantes de género, como el caso de la escritora trans Naty Menstrual) que la NNA incorpora con naturalidad y sin obligación, y que se presenta como nueva, ya que pocas veces había sido representada fuera de estereotipos. De esta

forma, la NNA –también los escritores varones– encuentra un potencial artístico en la diferencia que expresan estas vivencias femeninas, sin apoyarse necesariamente en una conciencia feminista y «sin proclamas».

Por otro lado, el contexto de producción de literatura en Argentina también cambió notablemente. Si el retorno de la democracia inaugura una fase en la producción y recepción de la literatura, el estallido de la crisis socioeconómica que tuvo lugar en diciembre del año 2001 opera como momento de clausura del mencionado período y como fecha de apertura de un nuevo capítulo, acaso el más reciente, de la literatura argentina, la NNA. Esta nueva ola de autores y autoras argentinos ya no aparece marcada a fuego por la última dictadura ni por la guerra de Malvinas, sino por el menemismo y el posterior derrumbe de la economía nacional.

139

En este contexto de colapso socioeconómico, devaluación y precarización laboral podríamos encontrar una de las causas del resurgimiento de una escena literaria (y artística en general) autogestionada. Las llamadas editoriales independientes comienzan entonces a darle difusión a cierta producción literaria marginal, ya sea desde su lugar de producción, desde su forma o su temática. Esto estimuló además la aparición y desarrollo de una escena prácticamente en desuso: la *performance*. El recital de poesía o narrativa en centros culturales empezó a ganar espacio y, como menciona Tomás en su prólogo a *La joven guardia*, «los

escritores volvieron a ocupar un espacio público del cual se habían alejado por décadas» (2009: 19). La horizontalidad perseguida por las editoriales que surgieron pos 2001 y contexto marcado por la autogestión configuran un territorio propicio para que las mujeres empiecen a ser leídas como nunca.

No podemos tampoco soslayar el inédito empuje que la discusión en torno a la cuestión de género está teniendo en Argentina. Basta con mirar los catálogos de editoriales independientes ya establecidas en el mercado para entender que por lo menos algo está sucediendo en relación con la distribución de la producción y publicación entre hombres y mujeres. El reconocimiento del periodismo cultural y la popularidad de la que gozan autoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Selva Almada, Florencia Abbate y Pola Oloixarac, entre muchas otras, son la cristalización de este estado de cosas.

140

VII. Conclusiones

En este análisis pudimos dar cuenta del notable aumento de escritoras en los corpus de los programas universitarios que incluyen escritores de la NNA y de la escasa mención de las publicaciones anteriores a 2001. Además, intentamos describir los cambios en la crítica que acompañaron esa apertura. Vimos cómo, ante la excepcionalidad de las escritoras en un entorno mayoritariamente masculino, las lecturas críticas asumieron una actitud de «rescate». Por el contrario, la crítica que lee a la NNA, no se enfrenta al mismo escenario. En un

contexto de producción que se presenta más horizontal y marcado por la autogestión y la independencia, la pluralidad de escritoras que se mencionan tanto en las antologías, libros o ensayos que pretenden delinear el nuevo canon de la literatura argentina como en los programas de literatura de las universidades es evidente y no deja ver una marginalización respecto de los escritores.

Algunas preguntas nos surgen respecto de estas conclusiones. La primera es si este contexto potenciará aún más la relectura de la literatura argentina de los siglos XX y XIX y permitirá incluir a las escritoras, como dice Jitrik, «produciendo un efecto global en la literatura». Un estudio interesante que se inscribe en esta línea es el de Francine Masiello (1992) que, al incorporar a las escritoras del siglo XIX, socava la lógica binaria de civilización y barbarie con la que se leyó la historia de la literatura argentina. La otra, imposible de responder ahora, es si estos nombres de escritoras de la NNA que aparecen en los programas universitarios perdurarán, y si los cánones de la literatura argentina incorporarán finalmente a la enorme literatura producida por mujeres.

141

Referencias

- Amícola, José (2006). «Otras voces, otros cánones». *Orbis Tertius*, 11: 12. Disponible en: <https://bit.ly/2TyxXMP> [Consultado el 20-04-2018].
- Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.) (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- De Leone, Lucía (2017). «Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate, de Samanta Schweblin». *452oF*, 16: 62-76. <https://bit.ly/2EU508D> [Consultado el 20-04-2018].
- Drucaroff, Elsa (2013). *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura, Buenos Aires: Emecé.
- Gerbaudo, Analia (2011). «La literatura en la universidad argentina (1984-1986). Intervenciones desde una política de la exhumación». *Moderna Språk*, 2:2: 91-106. Disponible en: <https://bit.ly/2NYItXI> [Consultado el 03-04-2018].
- (2014). «Los estados de la teoría. Notas sobre la universidad argentina de posdictadura». *Revista virtual El Cardo*, N 12. Entre Ríos: Facultad de Ciencias de la Educación (UNER). Disponible en: <https://bit.ly/2T3i4sp> [Consultado el 03-05-2018].
- Groman, Winston R. (2016). «El canon literario hispánico en las universidades estadounidenses». Informe del Observatorio del Instituto Cervantes. Boston: Instituto Cervantes at FAS - Harvard University. Disponible en: <https://bit.ly/2TQDrC5> [Consultado el 02-05-2018].
- López de Abiada, J. M. y W. Pérez Cino (2005). «El "boom" y el canon: ajustes para un arreglo». En J. M. López de Abiada y J. Morales Saravia. *Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Editorial Verbum.
- López de Badano, C. (2007). «Canon e identidad nacional en la literatura argentina reciente». Actas XV Congreso AIH «Las dos orillas», Monterrey,

142

México. Vol. IV, 383-392. Disponible en: <https://bit.ly/2T14GFw> [Consultado el 05-05-2018].

Jitrik, Noé (1996). «Canónica, regulatoria y transgresiva» En S. Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.

Kaplan, Betina (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur. 1954-2003*. Woodbridge: Tamesis.

Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Mignolo, Walter (1991). «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)». En E. Sullá (ed.) (1998) *El canon literario*. Madrid: Arco-Libros.

—. (1994-1995). «Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina». *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, C. Rincón y P. Schumm (eds.), 23-36. Nuevo Texto Crítico 14/15 [monográfico].

Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires, Mardulce.

Tobeña, Verónica (2012). «La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos». *Acontracorriente*, 9: 2: 282-318.

Tomás, Maximiliano (2009). *La joven guardia* (Prólogo). Nueva literatura argentina. Barcelona: Verticales de Bolsillo.

Wangüert, M. C. (2003). «Género y literatura hispanoamericana». *Feminismo/s*, ejemplar dedicado a Feminismos y Multidisciplinariedad, coordinado por Helena Establier Pérez): 1: 103-116. Disponible en: <https://bit.ly/2VOxkeC> [Consultado el 17-04-2018].

143