

signos

L I T E R A R I O S

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

Dossier: Augusto Monterroso: lectura perpetua



Retratos de escritores: la écfrasis en la literatura de Augusto Monterroso



Augusto Monterroso en la UNAM



La escritura cómico-seria de Augusto Monterroso



Monterroso y Montesol "en el umbral": figuras de autor en *La letra e* y *Los detectives salvajes*





Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

unidad iztapalapa

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Javier Rodríguez Lagunas

SECRETARIO

Dra. Sonia Pérez Toledo

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Martha Ortega Soto

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía,

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,

Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección,

Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, 09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex, CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM) y Conacyt.
 - Formación: Amaranta Luna Castillejos
 - **Signos Literarios**, año 20, vol. xx, núm. 40, julio-diciembre de 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México. Teléfono: 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>], correo electrónico: sl@xanum.uam.mx. Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, Avenida Ferrocarril San Rafael Atlixco, número 186, Col. Leyes de Reforma 1 A Sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: 2 de septiembre de 2024. Tamaño del archivo: 5 823 KB. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
 - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

SIGNOS LITERARIOS

•

•

•

•

•

40

julio-diciembre, 2024

CONTENIDO

Dossier: Augusto Monterroso: lectura perpetua

PRESENTACIÓN	8	Augusto Monterroso: lectura perpetua ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ
ARTÍCULOS <i>DOSSIER</i>	18	Retratos de escritores: la écfrasis en la literatura de Augusto Monterroso AN VAN HECKE
	40	Augusto Monterroso en la UNAM ALEJANDRO LÁMBARRY
	62	La escritura cómico-seria de Augusto Monterroso MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
	84	Monterroso y Montesol "en el umbral": figuras de autor en <i>La letra e</i> y <i>Los detectives salvajes</i> ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ
ARTÍCULOS LIBRES	118	Hispanofilia e hispanofobia en el imaginario estadounidense: la España del Cid, de la virilidad épica a la decadencia ANTONIO CORTIJO OCAÑA
	146	Góngora, máquina barroca en el archivo de Néstor Perlongher JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO
	180	De amores en <i>Lo prohibido</i> de Galdós y el "Cantar de los cantares" de Salomón CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

- RESEÑAS 204 Barragán Aroche, Raquel, Fernando Ibarra Chávez, Andrés Íñigo Silva y José Enrique López Martínez (eds.), *“Este de Zeuxis pensamiento agudo”: la imitatio ecléctica entre Europa y América (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Visor, 2022, 413 p.
DAVID GARCÍA PÉREZ
- 212 *El Somnium de Justo Lipsio (2023)*, introducción, edición, traducción española e inglesa anotada e índices de Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí Ruscalleda, Cáceres, Universidad de Extremadura, Colección Grammatica Hvmánistica, Serie Textos 16.
ANTONIO CORTIJO OCAÑA
- 216 Gopar Osorio, Emiliano (2022), *“Escucha mi breve relación”. Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 284 p., Ediciones Especiales 128.
LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
- 222 Licata, Nicolas, Yanna Hadatty Mora y Kristine Vanden Berghe (eds.) (2023), *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*, Lieja, Presses Universitaires de Liège, 196 p.
ULISES VALDERRAMA ABAD
- 228 Normas editoriales

PRESENTACIÓN

AUGUSTO MONTERROSO: LECTURA PERPETUA

I

A mediados de 2021, el Área de Literatura Hispanoamericana de la Licenciatura en Letras Hispánicas, perteneciente al Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, se propuso conmemorar el centenario del nacimiento de uno de los escritores más notables de Centroamérica y el resto del continente: Augusto Monterroso (1921). Este *dossier* del número actual de *Signos Literarios*, compuesto por cuatro artículos de investigación, retoma dicho homenaje.

Monterroso es autor de un puñado de obras en las que experimentó a través de diversos registros; cultivó el cuento, la fábula, el ensayo, la novela, la entrevista, el libro-objeto, el diario, la autobiografía, como queda de manifiesto en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983), *La letra e (fragmentos de un diario)* (1987), *Los buscadores de oro* (1993). En las obras enumeradas y en las posteriores mantuvo un compromiso exclusivo con su poética, sin hacer concesiones; en cada una renovó los géneros: *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, por ejemplo, son volúmenes de ensayos y cuentos en los que se intercalan breves textos de diversos autores sobre las moscas como tema literario, lo que produce una lectura doble: por un lado, los lectores se encuentran con obras misceláneas en las que conviven el ensayo, el cuento y la minificción; por otro, en la primera obra mencionada, se ubican ante breves fragmentos sobre la mosca que se leen como una antología de textos intercalados. De este modo, el escritor guatemalteco se convirtió en un precursor en la combinación de géneros en un solo volumen, sólo precedido por Jorge Luis Borges en *El hacedor* (1960), y como el impulsor definitivo de una poética que Sergio Pitol (1933-2017), Enrique Vila-Matas (1948) y

Roberto Bolaño (1953-2003) tuvieron siempre presente en sus propuestas de renovación: *El arte de la fuga* (1996), del escritor mexicano; *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Montano* (2002), del autor catalán; *El gaucho insufrible* (2003), del cuentista y novelista chileno. Los tres escritores —y otros que fueron discípulos directos de Monterroso, como Juan Villoro y Guillermo Samperio— reconocen el modo en que la obra literaria y sus talleres de narrativa produjeron esa evolución tan necesaria en las letras mexicanas que cualquier serie de referencias expuesta aquí es insuficiente.

II

En la introducción a una de las primeras compilaciones de textos críticos dedicada a la obra de Monterroso, Marco Antonio Campos recuerda:

Hacia mediados de 1981, le comentaba, no sin asombro, a Augusto Monterroso, que no existía un solo estudio verdadero sobre su entonces escasa pero viva obra. Me contestó, con alguna decepción penosa, que era verdad. Misteriosamente, como si hubiera sido eso un grito o un llamado a la acción, a partir de entonces empezaron a multiplicarse los exámenes críticos, y este volumen es *una* consecuencia. (Campos, 1988: 9)

La afirmación de Campos es hiperbólica, porque antes de 1981 ya había algunos estudios de largo aliento, como el volumen *Monterroso*, coordinado y editado por Jorge Ruffinelli en la Universidad Veracruzana, de 1976. Además, como documenta Will H. Corral, ya se habían publicado algunas notas críticas y comentarios en libros, suplementos culturales y revistas especializadas.¹

¹ En la extensa y detallada bibliografía que Corral ofrece en otro volumen de estudios críticos sobre Monterroso, se indica que el libro coordinado por Ruffinelli contiene “[c]olaboraciones de Jorge Ruffinelli, José Durand, Ángel Rama, Carlos Monsiváis, José Miguel Oviedo, Miguel Donoso Pareja, Alí Chumacero, Carmen Galindo, Ernesto Mejía Sánchez, Francisco Posada, Luis Enrique Sendoya, Ignacio Solares, Héctor Vázquez-Aspiri, F. Curiel” (Corral, 1995: 232).

Lo que resulta innegable es que, a partir de la década de 1980, la recepción crítica se incrementa —como queda de manifiesto en el volumen coordinado por Campos—,² lo que contribuye a la consagración del autor estudiado a partir del siguiente decenio, cuando obtiene el reconocimiento internacional, más allá de Centroamérica y México. El volumen *Celebración de Augusto Monterroso*, editado por Alfaguara, en 1999, es otro reflejo del nuevo alcance: “Queremos celebrar, pues, en este fin de siglo, los cuarenta años de *Obras completas (y otros cuentos)* y los treinta de *La Oveja negra y demás fábulas* con la publicación de estos esclarecedores enfoques sobre la obra general de Monterroso” (vv. AA., 1999: 9).³ En cierto sentido, *Celebración...* anticipa el reconocimiento masivo que el autor estudiado reafirmará cuando, al año siguiente, reciba el Premio Príncipe de Asturias.

A los volúmenes de estudios críticos coordinados por Ruffinelli, Campos, Corral y los editores de Alfaguara debemos agregar los que se publicaron en la segunda década del siglo XXI: *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso* (2013), de Alejandro Lámbarry, y *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso* (2015), a cargo de Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza. El primero propone la lectura y el acercamiento de escritores e investigadores jóvenes (Lámbarry, 2013); el segundo recoge —en versiones ampliadas— las conferencias magistrales y ponencias de un congreso celebrado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Lámbarry, Ramírez Olivares, Palma Castro y Ríos Baeza, 2015). En ambos casos, se analiza la obra de Monterroso a la luz de los enfoques críticos tradicionales y nuevos, al tiempo que se confirma su vigencia.⁴ Finalmente,

² Este volumen recoge textos diseminados en diversos periódicos y revistas escritos por Marco Antonio Campos, Julieta Campos, Antonio Delgado, Margo Glantz, J. Ann Duncan, Sabine Horl, Noé Jitrik, Jaime Labastida, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Tununa Mercado, Agustín Monsreal, José Miguel Oviedo, Francisco Prieto, Ángel Rama, Saúl Sosnowski, Juan Villoro y Jorge von Ziegler. Algunos textos volvieron a reproducirse en el citado volumen colectivo coordinado por Corral: los de Rama, Sosnowski, Horl, Von Ziegler, Duncan, Glantz y Masoliver Ródenas.

³ Este volumen se compone de textos críticos de Diony Durán, Elena Liverani, Saúl Yurkievich y Jorge von Ziegler. Los cuatro fueron publicados con anterioridad, tres en el volumen de Corral; de esos tres, uno se había publicado también en el libro coordinado por Campos.

⁴ Hasta ahora, únicamente he mencionado aquellos volúmenes de estudios colectivos sobre la obra de Monterroso, debido a que este *dossier* también rinde homenaje a los primeros libros de escritores, críticos e investigadores publicados entre las décadas de 1970 y 1980, pero debo señalar que existe una

los festejos por el centenario del nacimiento del autor de *Lo demás es silencio* han aterrizado en investigaciones recientes y nuevas (mini)ficciones, como la del volumen *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, de una de las grandes estudiosas de la obra monterrosiana: Francisca Noguerol Jiménez, que coordina el volumen junto a Daniel Escandell Montiel y Sheila Pastor Martín (Noguerol Jiménez, Escandell Montiel y Pastor Martín, 2022).

III

El artículo que inaugura este *dossier*, a cargo de An Van Hecke, es la continuación de una investigación publicada en el volumen mencionado *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*; se trata del capítulo “La écfrasis en la obra de Monterroso: de las vacas voladoras de Chagall a los animales americanos de Oski”. Ahora, la profesora investigadora de la Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven) amplía su acercamiento a otra parte del *corpus* monterrosiano con “Retratos de escritores: la écfrasis en la literatura de Augusto Monterroso”, donde profundiza en la figura retórica de la écfrasis a partir del acercamiento a los retratos de escritores que Monterroso comenta en su obra y a propósito de algunas pinturas famosas realizadas a Lev Tolstói, Hart Crane y Søren Kierkegaard. Además, en una sección complementaria, Van Hecke analiza un dibujo de Monterroso creado por Abel Quezada para estudiarlo a la luz de la écfrasis y algunas frases alusivas y dispersas en los textos monterrosianos.

An Van Hecke, autora de una obra crítica monumental, por su calidad y extensión, que también puede ser leída como una enciclopedia sobre la vida y obra de nuestro autor guatemalteco (Van Hecke, 2010), amplía su propuesta original para ofrecer una lectura profunda de algunos momentos de la obra monterrosiana que no han sido estudiados por sus críticos, sobre todo aquéllos en los que lo fragmentario y lo aparentemente coloquial u ocasional tienen lugar, desde algunos párrafos de *La letra e (fragmentos de un diario)*, hasta libros de ensayos de su última etapa de escritor, como *La vaca* (1998). De este modo, el estudio de la intertextualidad en la obra de Monterroso que Van Hecke ha

gran cantidad de investigaciones de enorme profundidad: tesis de licenciatura, maestría y doctorado, diversos artículos de investigación en revistas especializadas, *dossiers* en revistas culturales, etcétera.

realizado desde hace varias décadas se enriquece con este acercamiento, el cual, como la crítica señala, también es intermedial, al incorporar a su investigación los dibujos de Monterroso para *Esa fauna* (1992) y los retratos de diversos autores que comentó o adaptó libremente de otros modelos, como queda de manifiesto en su dibujo a lápiz de Kierkegaard.

En éste, su más reciente acercamiento, Van Hecke analiza los breves comentarios del autor guatemalteco con respecto a los cuatro retratos de los escritores mencionados, incluyendo el de Quezada a manera de homenaje. Con este texto, la crítica belga ofrece un espacio de lectura en el que sugiere que la obra de Monterroso se mantiene inagotable y aún quedan muchos aspectos por estudiarse. Su lectura de los fragmentos y dibujos también resulta significativa, al establecer una relación singular entre la letra impresa y los materiales visuales, al tiempo que refuerza la noción de *tradición literaria* a propósito del lugar que nuestro escritor guatemalteco pensaba para sí mismo, con respecto a su producción artística: “Los retratos son un reflejo de lo que para Monterroso era la literatura y de su amplia visión del campo literario: admira tanto a los autores consagrados o canónicos —Tolstoi y Kierkegaard—, como a los olvidados —Hart Crane—. Se percibe entonces el deseo de encontrar su lugar en este panorama, de ubicarse respecto a los demás” (p. 36).

El segundo artículo pertenece al gran especialista de la obra de Monterroso en México: Alejandro Lámbarry. En “Augusto Monterroso en la UNAM”, el investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla siguió los rastros del escritor guatemalteco en la Universidad Nacional Autónoma de México, la institución para la que el autor de *La Oveja negra y demás fábulas* trabajó durante muchas décadas, incluyendo su área de publicaciones, donde dirigió la colección Nuestros Clásicos. Al igual que el texto de An Van Hecke, este capítulo profundiza en otro aspecto poco explorado y tratado por la crítica literaria, pues prácticamente no se había escrito sobre la labor editorial del autor de *Movimiento perpetuo* ni respecto a su presencia como académico en la UNAM.

En su detallada investigación, Lámbarry hace algunos descubrimientos, como el cambio de título del proyecto “El cuento hispanoamericano del siglo xx” a “Sobre la obra y la vida del Dr. Eduardo Torres”, lo que sugiere algunos momentos del origen de la novela *Lo demás es silencio*, ya que el proyecto original nunca fue entregado y se sustituyó por el título de una investigación sobre un escritor imaginario. De este modo, el crítico documenta el *modus vivendi*

de nuestro autor, cuya labor investigativa fue paralela a su labor creadora, tal como podría advertirse en la dirección de Nuestros Clásicos, colección que contribuyó a la lectura y relectura de obras grecolatinas y anglosajonas que Monterroso supo aludir o citar en su proyecto literario.

Por su parte, Martha Elena Munguía Zatarain lleva a cabo un análisis de *Lo demás es silencio* desde la teoría de Mijaíl. M. Bajtín. La investigadora de la Universidad Veracruzana propone una mirada que parte de algunos acercamientos críticos canónicos sobre la narrativa de Monterroso a propósito de la parodia, la autoparodia, la sátira y la risa, para tejer su postura en relación con la única novela del escritor guatemalteco, dedicada al autor imaginario Eduardo Torres, y que sigue suscitando diversas interpretaciones sobre la burla o el homenaje dirigidos a este personaje: en su artículo, titulado “La escritura cómico-seria de Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio*”, establece una lectura “antibiográfica”, pues, desde esta perspectiva, nuestro escritor confunde a sus lectores, que oscilan entre una recepción a caballo entre la seriedad del homenaje y la comicidad de la burla y la caricatura, a favor y en contra de Torres:

[Monterroso] elabora una novela en apariencia biográfica, pero en los hechos desmiente radicalmente ser el recuento de una vida, sustento esencial del género: ni se reconstruye el pasado del héroe ni se relata de manera clara la trayectoria de esa vida. Si bien se crea una imagen artística de un personaje, Eduardo Torres, es necesario hacer notar la gran cantidad de contradicciones en esta imagen. (p. 68)

De acuerdo con la cita anterior, Munguía Zatarain sostiene que la novela sitúa al lector entre la solemnidad y la jocosidad, eje ambivalente de la estructura narrativa de la novela.

De esta manera, la crítica coincide con la lectura de Robert A. Parsons —cuyo texto “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio*” es fundamental en los acercamientos a la novela de Monterroso—, pero toma distancia en varios aspectos, incluyendo su afirmación de que el procedimiento artístico central es la sátira menipea, como queda de manifiesto en el análisis del testimonio de la esposa de Torres, un fragmento cuya función principal consiste en contradecir la figura de autor que Torres ha construido de sí mismo:

Todo el proceso de desmontar las hipocresías, las falsedades del medio, de destruir la grandilocuencia de un hombre importante, se elabora desde la degradación de lo elevado y grave contrapunteando con los actos mínimos, a partir de los gestos de la vida cotidiana, desde la familiaridad de puertas adentro, apelando al lenguaje popular, de la oralidad, que contrasta con la norma escrita; pero, en este punto, es importante precisar que toda la novela está orientada a poner en crisis justamente la fatua grandilocuencia de la vida intelectual, la afectación de la inteligencia falsa, la mascarada de los refinamientos de la alta cultura en un mundo mezquino, pueblerino y vacuo. (p. 74)

Finalmente, el estudio que cierra este dossier, “Monterroso y Montesol ‘en el umbral’: figuras de autor en *La letra e* y *Los detectives salvajes*”, de Alfonso Macedo Rodríguez, indaga en la figura de autor a partir de los procedimientos que Monterroso emplea para representarse como escritor en *La letra e*, de acuerdo con la manera en la que busca ser leído, lo que incluye sus lecturas, ensayos y comentarios sobre diversas obras, su posición política de izquierda y su lugar dentro de la tradición literaria. Macedo Rodríguez propone una lectura de *La letra e* en la que se reconozca abiertamente la construcción de una figura de autor. Monterroso la diseña a partir de diversas operaciones estéticas: la publicación de fragmentos previos a su aparición en *La letra e* como un modo de preparar a sus lectores para la publicación de un nuevo libro; la incorporación de textos autobiográficos en los que hace énfasis en su timidez frente a los círculos sociales con los que se ve obligado a convivir; ensayos sobre diversos autores y obras relacionados con su poética y con la finalidad suplementaria de expresar sus opiniones sobre arte, literatura y cultura, a través de las cuales busca ser leído como un autor que simpatiza con la izquierda latinoamericana, como un escritor ubicado y que se coloca a sí mismo al margen del banquete canónico del campo cultural mexicano presidido por los grupos de poder de la década de 1980. La segunda parte del capítulo analiza su *ficcionalización* en una novela fundamental de la literatura hispanoamericana: *Los detectives salvajes* (1998), de Bolaño, autor que despliega una serie de retratos satíricos de diversos escritores (predominantemente mexicanos). Monterroso, cuya figura aparece levemente oculta bajo el nombre de Pancracio Montesol, no es ridiculizado del modo en el que aparecen otros escritores (como el poeta mexicano Juan Bañuelos), aunque sí sobresale cierto comportamiento festivo de sus costumbres y una serie de guiños paródicos al

estilo de sus obras literarias, aludidas sobre todo en forma de homenaje. De acuerdo con lo anterior, la figura de autor es analizada por partida doble: en sus formas autorreferenciales dentro de los fragmentos de diario de *La letra e*, y en su forma paródica, satírica y ficcionalizada en *Los detectives salvajes*, novela que acusa una enorme deuda con otra novela paródica, autoparódica y metaficcional: *Lo demás es silencio*, de Monterroso, cuyo *alter ego* Eduardo Torres —si bien un *alter ego* autoparódico y caricaturizado— recibe el epíteto de “azote del Parnaso” en un poema de Eduardo Lizalde (2022: 250); de este modo, podemos considerarlo como un ilustre y polémico precursor de la sátira dirigida al campo intelectual mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- Campos, Marco Antonio (introd. y comp.) (1988), *La literatura de Augusto Monterroso*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Corral, Will H. (selec. y pról.) (1995), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Era.
- Lámbarry, Alejandro (introd. y selec.) (2013), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Lámbarry, Alejandro, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.) (2015), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Afinita Editorial.
- Lizalde, Eduardo (2022), *Nueva memoria del tigre. Poesía 1949-2000*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Noguerol Jiménez, Francisca, Daniel Escandell Montiel y Sheila Pastor Martín (2022), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Kassel, Reinchenberger.
- Van Hecke, An (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- vv. AA. (1999), *Celebración de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara.

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

alfonsomacedo@hotmail.com

ARTÍCULOS

PORTRAITS OF AUTHORS: EKPHRASIS IN THE WORKS OF AUGUSTO MONTERROSO

AN VAN HECKE

ORCID.ORG/0000-0001-7025-7758

KU Leuven

an.vanhecke@kuleuven.be

Abstract: *This article examines the references to portraits of authors in four short fragments of Monterroso's work. In an essay in La vaca, the author refers to a portrait of Tolstoy and in his diary La letra e there are references to portraits of three other authors: Søren Kierkegaard, Hart Crane and, curiously, Monterroso himself. For this analysis on the intermedial relations between literature and art, we rely on the studies of Pimentel (2003), Sager Eidt (2008) and Artigas Albarelli (2013), among others. The aim of this research is to reveal how Monterroso integrates a highly original look at these portraits in his texts. The study of ekphrasis in Monterroso opens up an unknown world and allows us to approach his work from new perspectives, particularly those related to the shifting concept of identity, both of the portrayed authors and of Monterroso himself.*

KEYWORDS: INTERMEDIALITY; ART; LITERATURE; IDENTITY; CARICATURE

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 05/04/2024

RETRATOS DE ESCRITORES: LA ÉCFRISIS EN LA LITERATURA DE AUGUSTO MONTERROSO

AN VAN HECKE

ORCID.ORG/0000-0001-7025-7758

KU Leuven

an.vanhecke@kuleuven.be

Resumen: En este artículo se examinan las referencias a retratos de autores en cuatro fragmentos breves de la obra de Monterroso. En un ensayo de *La vaca*, el autor refiere a un retrato de Tolstoi y en su diario *La letra e* aparecen referencias a retratos de otros tres autores: Søren Kierkegaard, Hart Crane y, curiosamente, Monterroso mismo. Para este análisis sobre las relaciones intermediales entre literatura y arte, me baso —entre otros— en los estudios de Pimentel (2003), Sager Eidt (2008) y Artigas Albarelli (2013). El objetivo de esta investigación consiste en revelar la manera en la que Monterroso integra una mirada muy original de estos retratos en sus textos. El estudio de la écfrosis en este autor abre un mundo desconocido y permite acercarnos a su obra desde nuevas perspectivas, en particular las relacionadas con el concepto movedizo de la *identidad*, tanto de los autores retratados como del propio Monterroso.

PALABRAS CLAVE: INTERMEDIALIDAD; ARTE; LITERATURA; IDENTIDAD; CARICATURA

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 05/04/2024

En la obra de Monterroso, y sobre todo en su diario *La letra e*, llama la atención su interés por pintores y pinturas. Sus comentarios al respecto suelen ser muy breves, pero uno intuye que debe haber algo detrás, teniendo en cuenta que el autor mismo dibujaba e introducía dibujos en sus textos, en particular en *Lo demás es silencio* (1978) y *La palabra mágica* (1983), que después recopiló en *Esa fauna* (1992). Monterroso no se consideraba pintor ni dibujante; sin embargo, estos dibujos sí desempeñan un papel importante en su obra. De la investigación sobre la intertextualidad en la obra de Monterroso (Van Hecke, 2005) se han podido extraer todas las referencias a pintores a través de la categoría de *profesión*. El resultado es una lista de 45 referencias explícitas, muy dispersas y tan breves que, a primera vista, no parecían dar material para una nueva investigación ni se percibía un hilo conductor. Son referencias a pintores de épocas y países muy diversos: tanto los famosos, como Picasso (VC 75),¹ Matisse (LE 51) o Van Gogh (LE 70), como los contemporáneos, como Vicente Rojo (LE 52) o José Luis Cuevas (LE 143). Además, en la mayoría de los casos, Monterroso sólo menciona el nombre del artista y no refiere a obras específicas. Sin embargo, nunca debemos fiarnos de la brevedad monterrosiana. Al analizar más a fondo los fragmentos en los que se encuentra alguna referencia a una pintura, se descubre, de repente, algo incómodo o inesperado, algo que no cuadra, y así, poco a poco, uno empieza a rastrear los signos icónicos del texto. Aquella investigación condujo a dos estudios complementarios: uno sobre las referencias a pinturas con animales (Van Hecke, 2022: 158-172) y otro sobre las referencias a retratos de escritores, que elaboraremos a continuación.

LA ÉCFRASIS

Cuando un texto literario establece una relación referencial con una obra de arte, se revela un modo narrativo conocido como écfrasis (también ecfrasis). Este término, la Real Academia lo define como la “descripción precisa y detallada de un objeto artístico”. Entre los críticos literarios ya han surgido

¹ Se utilizan las siguientes abreviaciones para los libros de Monterroso: *ef*: *Esa fauna*; *lds*: *Lo demás es silencio*; *le*: *La letra e*; *lv*: *La vaca*; *lyv*: *Literatura y vida*; *oc*: *Obras completas (y otros cuentos)*; *pm*: *La palabra mágica*; *vc*: *Viaje al centro de la fábula*.

varias precisiones más. Así, por ejemplo, James Heffernan nos ofrece una definición más abstracta, pero que resultará más útil para nuestro estudio sobre Monterroso: la écfrasis es “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan *apud* Pimentel, 2003: 206). Sin embargo, en todas se trata de una relación entre un texto verbal y un objeto plástico, lo que nos permite hablar de una “relación intersemiótica” y, al mismo tiempo, de “una relación intermedial” (Pimentel, 2003: 206), conceptos que se han estudiado en el campo de la intertextualidad en sentido amplio. Se lleva a cabo el encuentro de una pintura en dos medios: el visual y el verbal. Así, la écfrasis consiste en describir una pintura o “pintar” con palabras. Un estudio sobre la écfrasis se sitúa en el marco general de los estudios comparativos, tal como Artigas Albarelli lo hace en su libro *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*: “El trabajo se inserta en los estudios comparativos y en la creencia de que el pensamiento crítico funciona en gran parte gracias a la noción de semejanza; a la formación de metáforas, analogías y modelos; y a su capacidad de revelar ‘verdades inesperadas’” (2013: 12-13). La revelación de “verdades inesperadas” es, efectivamente, lo que ocurrirá en este estudio sobre Monterroso. Además, en la écfrasis se hace una “comparación interartística” en la que la relación entre ambas artes es “tangible”, es decir, no se basa en meras impresiones (2013: 14). Ahora bien, el objeto plástico descrito en el texto literario puede ser real o ficticio. Por ejemplo, es bien conocida la larga descripción que hace Homero del escudo de Aquiles en la *Iliada*, una obra ficticia de la literatura clásica. Se trata de la llamada *écfrasis nocional*, cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje. En cambio, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma se habla de *écfrasis referencial* (Pimentel, 2003: 207), como parece ser el caso siempre en los fragmentos de Monterroso. No hemos encontrado referencias a obras no existentes.

En un artículo llamativo, “Ekphrasis”, publicado en *Études Françaises*, el filósofo francés Jean-Luc Nancy sugiere una interpretación radicalmente diferente del concepto. El enfoque original de Nancy —que atestigua una gran sensibilidad— se orienta más hacia la obra artística (la fuente) y menos hacia el texto que la comenta (la meta):

Por écfrasis entendemos la palabra que se desprende de la imagen: no la palabra que podemos decir sobre ella, sino la que ella misma propone o sugiere. En este sentido, la écfrasis no es un comentario, un análisis o una evaluación de

la obra. Mucho menos consiste en tratar la obra en un contexto definido en otro lugar, ya sea una novela, una reflexión estética o incluso la reseña de una exposición. Se sitúa lo más cerca posible de la obra e intenta captar las palabras que se forman en su superficie, entre ella y nosotros, sus espectadores, antes de convertirnos en oradores, examinadores y pensadores. Puede aportar rápidamente algunas informaciones para situar la imagen, pero no se ocupa de su destino, sus usos, sus virtudes o su sentido. De este modo, la *écfrasis* se limita a lo que una imagen invita a decir o dice de sí misma, sin convertirse en soporte de un discurso más amplio. ¿Qué dice a primera vista? ¿Y cómo podemos entonces callar y volver a la imagen? (Nancy, 2015: 25-26; traducción mía)

Es decir, la *écfrasis*, según Nancy, no es ni comentario, ni análisis, ni evaluación, sino sólo lo que la imagen “invita a decir”. Esta visión puede situarse en lo que David Kennedy y Richard Meek, en su libro *Ekphrastic encounters*, han constatado respecto a los críticos del siglo XXI, que demuestran un interés creciente en lo formal, lo estético y lo retórico, más preocupados por la idea de la intersubjetividad. Al mismo tiempo, Kennedy y Meek observan un cambio en el vocabulario utilizado por los críticos, que describen este fenómeno como un encuentro o intercambio (2019: 11).

Los estudios más recientes, de Nancy (2015), por un lado, y de Kennedy y Meek (2019), por otro, nos ayudarán a entender aun mejor la manera en la que Monterroso mira las pinturas. El autor no se dedica a hacer amplios comentarios ni análisis de las obras gráficas, sino que evoca una obra, comparte brevemente su emoción o impresión de lo que la obra le dice para después “callarse” en términos de Nancy. No obstante la brevedad de las referencias, la *écfrasis* en Monterroso aparece como un elemento del texto que, aunque no ocupa el discurso narrativo completo, se revelará como fundamental. En este sentido, en la presente investigación, descubrimos cuatro fragmentos breves en los que Monterroso se refiere a retratos de autores. Son referencias a cuadros figurativos y no abstractos, lo que, probablemente, facilitará también una interpretación de los cuadros como representaciones. Asimismo, cabe precisar que se trata de cuatro fragmentos de ensayos y de su diario *La letra e*. No provienen de textos ficticios, como cuentos o fábulas, lo que significa que en los cuatro textos identificamos al narrador con el autor: Monterroso.

RETRATOS DE ESCRITORES

Tolstoi

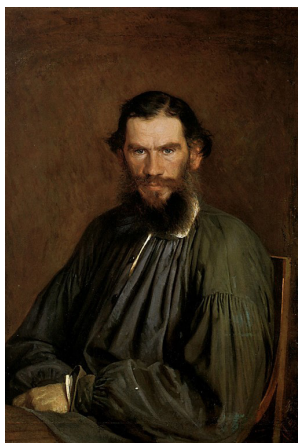
En “El humor de Tolstoi”, un ensayo incluido en *La vaca*, Monterroso cuenta que en “la librería de la esquina”, al hacer cola en la caja “para pagar cualquier otra cosa” (LV49), como si estuviera en la panadería, vio de repente una nueva edición de *La guerra y la paz* de Tolstoi, de la editorial Porrúa. Aunque duda un poco, le convencen las ganas de tener un mejor ejemplar que los anteriores que ha tenido, en particular uno cuya letra era tan pequeña que era ilegible.² No falta el humor en la introducción del ensayo, lo que nos desvía algo de la esencia del mismo: “en tipografía lo bastante grande y bien impresa como para soportar sesiones de lectura prolongadas, si se quiere de horas, sin mayor fatiga ocular”. Así que decide finalmente comprarlo: “Y en efecto, estiro el brazo y lo tomo, calculo su peso, mido su precio y lo compro” (LV 49), una frase estilísticamente bien elaborada, en la que llama la atención la inversión de los verbos *calcular* y *medir*. Además, la teatralidad de la frase enfatiza la importancia que tiene este clásico de Tolstoi para él. Más adelante, comenta esta nueva edición:

Vuelvo a la edición de Porrúa. En la página iv trae, en blanco y negro y con el inevitable macramé de la doble reproducción en fotograbado, un retrato de León Tolstoi (óleo pintado por un tal I. Kramskoi), con una línea debajo que reza: “León Tolstoi en la iniciación de la madurez”, que en un principio me pregunto qué querrá significar; pero no es cuestión de gastar mi día reflexionando sobre el enigma de cuándo comienza la madurez de un escritor, ni sobre si eso habrá que advertirlo en las coordenadas de la barba y el bigote negros y el cabello ya un tanto ralo sobre la frente, o en la mirada entre inquisitiva y serena con que el pintor ha dotado al novelista. (LV 50-51)

² *La guerra y la paz* es, efectivamente, una obra clave para Monterroso, como también lo revela en dos entrevistas que forman parte de *Viaje al centro de la fábula* (VC 29, 61). Menciona a Tolstoi en otras tres ocasiones en su diario (“Las buenas maneras”, LE 46; “Los cuentos cortos, cortos”, LE 93; “Melancolía de las antologías”, LE 106) y en dos ensayos de *Literatura y vida* (“La voz humana”, LYV 52, y “Breve, brevísimo”, LYV 106).

Destaca aquí la mención del retrato de Tolstoi por Kramskoi y la descripción tan suigéneris que ofrece Monterroso a partir de la frase que aparece debajo del retrato: “León Tolstoi en la iniciación de la madurez”. Al igual que el inicio del ensayo, también este fragmento es una buena ilustración de su escritura pausada y de su estilo muy trabajado. Es un ensayo sobre la falta de humor en Tolstoi, escrito con mucho humor e ironía. Además, acude a la conocida estrategia de paralipsis, típica de su pluma, al decir que no gastará tiempo en reflexionar sobre el enigma “de cuándo comienza la madurez de un escritor” (LV 51), mientras que “está dando, como de pasada, información sobre aspectos importantes del mismo” (Estébanez Calderón, 1999: 876). Hace una descripción más bien “objetiva” sobre la barba, el bigote, el cabello y la mirada, que no le dan una respuesta sobre la supuesta madurez de Tolstoi. Entonces, Monterroso comparte su propia interpretación del cuadro: “Observo más bien que mediante un truco de perspectiva el artista ha hecho aparecer a Tolstoi como un hombre de rostro hermoso e imponencia corporal, cuando es bien sabido que en realidad León Nicolaevich era bajito y exiguo, y que durante sus años frívolos de juventud sufrió amargamente a causa de su fealdad” (LV 51). El retrato de Tolstoi (1873) hecho por Ivan Kramskoi (1837-1887) se encuentra en la Galería Tretiakov, en Moscú.

FIGURA 1. RETRATO DE TOLSTOI HECHO POR IVAN KRAMSKOI (1873)



Fuente: Ivan Kramskoy (1873), *Retrato de León Tolstoi*, en Wikiart. *Visual Art Encyclopedia* (en línea).

Es sin duda el retrato más famoso de Tolstoi, encargado por Pavel Tretiakov (1832-1898), fabricante de textiles y mecenas. Tretiakov coleccionaba arte ruso, sobre todo el de los llamados “Peredvizhniki” (artistas itinerantes), un grupo de artistas que se oponía al academicismo y predicaba el realismo (especialmente el retrato del hombre común ruso). Ivan Kramskoi es uno de esos Peredvizhniki, y fue reconocido, entre otras cosas, por sus retratos. Tretiakov ya tenía retratos de Dostoievski, Turguéniev y otros autores, pero le faltaba uno de Tolstoi. Se conocen muchas versiones del primer encuentro entre Tolstoi y Kramskoi, cuando este último fue a Yasnaya Polyana, en 1873, para pintar el retrato. Fue la época en la que Tolstoi estaba escribiendo *Ana Karenina* (publicada en 1877) y no quería ver a nadie. Se dice que, al inicio, Tolstoi no quería posar para el retrato, pero Kramskoi lo convenció y ambos disfrutaban incluso de largas conversaciones en estas sesiones. El retrato se terminó en menos de un mes.³

Si el retrato se pintó en 1873, Tolstoi habrá tenido cuarenta y cinco años. Toda la discusión sobre la supuesta “iniciación de la madurez” puede ser también una reflexión sobre sí mismo como autor “maduro”. Monterroso publicó *La vaca* —el libro en el que aparece este ensayo— en 1998, cuando tenía 77 años, una fase de su vida que se podría considerar como “madura”. Como resulta imposible contestar la pregunta sobre cuándo empieza la madurez de un escritor (y no de cualquier persona), Monterroso dirige sus reflexiones en otro sentido y abre la discusión sobre el dilema entre lo hermoso y lo feo. Aquí, Monterroso enfatiza la función y el talento del pintor Kramskoi, quien, “mediante un truco de perspectiva”, nos presenta a “un hombre de rostro hermoso”.

Søren Kierkegaard

En *La letra e*, Monterroso abre el fragmento “La isla” con una visión imaginaria: “Estoy en la isla desierta. Sé qué libros he traído” (LE 148). Lo que sigue es una enumeración, no de libros, sino, por un lado, de fotografías (muchas, sobre todo de autores) y, por el otro, de dibujos (de Don Quijote y Sancho Panza en particular). Después menciona un solo libro, de Kierkegaard:

³ Le agradezco a Wim Coudenys, especialista en historia de Rusia, esta información sobre Tolstoi y Kramskoi.

Hay otros dibujos, pero por ahora vuelvo a mi libro, *The Journals of Kierkegaard 1834-1854*, Fontana Books, con una caricatura del escritor en la portada parecida a ésta



y un «blurb» de Herbert Read: «*One of the world's great books*». (LE 150-151)

El fragmento es único por la innovadora combinación de texto e imagen. Monterroso no incluye la imagen original de la portada, sino que hace una copia para el lector, para darle una idea de lo que él en aquel momento está viendo. El dibujo original de Kierkegaard (1813-1855), que aparece en aquella edición de Fontana Books, es un dibujo a lápiz realizado por Hans Peter Hansen en 1854, cuando Kierkegaard tenía 41 años.

FIGURA 2. RETRATO DE KIERKEGAARD POR HANS PETER HANSEN (1854)



Fuente: Collins (1960), Fontana Books.

Hans Peter Hansen era un artista danés que vivió mucho tiempo en Alemania y que se dedicaba a la xilografía, una técnica de impresión con plancha de madera. Se especializaba en retratos y hacía ilustraciones para revistas, periódicos y libros. Las rayas trazadas en el sombrero y el traje de Kierkegaard crean cierto movimiento y dan volumen al dibujo.

En la copia de Monterroso, es llamativa la semejanza que el sombrero, los lentes, el traje y la mirada guardan con el original. Este dibujo de Monterroso fue incluido también en *Esa fauna* (EF 13). Ahora, Monterroso no describe ni el dibujo original ni su propia versión, pero, al hacer la copia, le da una nueva vida al original y una dinámica desconocida. Es Kierkegaard visto por Monterroso; es su interpretación muy personal del dibujo de Hansen. No hay una descripción textual, sino visual. Este dibujo forma parte de la interpretación que Monterroso da a continuación de la obra del filósofo danés, después de haber citado un fragmento de aquel libro: “Entre los libros que he traído a la isla están todos los que poseo de Kierkegaard, con los que me he aislado siempre y de los cuales recibo con frecuencia la dosis de pesimismo necesaria para ver el mundo con esa esperanza que él pedía a su Dios” (LE 151).

De hecho, el fragmento “La isla” es seguido por otro fragmento titulado precisamente “Kierkegaard”, en el que comenta otra obra del filósofo existencialista: *Mi punto de vista*. Monterroso cita un párrafo entero, que le lleva al siguiente comentario:

Los contemporáneos de Kierkegaard se extrañaron, cuando por fin se dieron cuenta, él ya muerto, de que aquel hombre jovial que encontraban en la calle siempre dispuesto a hacer un chiste y a burlarse de sí mismo llevara adentro tal carga de amargura y dolor ante el espectáculo del mundo y de esos mismos vecinos suyos que no lo comprendían. (LE 152)

Esta descripción de la figura de Kierkegaard se aplica perfectamente a Monterroso. Y tal vez sí, en el fondo, está hablando de sí mismo, lo que finalmente no extraña en un diario.⁴

⁴ La importancia de Kierkegaard para Monterroso no sólo se revela en el fragmento “La isla”, en el que la obra del filósofo danés es la primera que menciona para llevar a su isla desierta. Kierkegaard

Hart Crane

En el fragmento “Los cuentos cortos, cortos” de *La letra e*, Monterroso va en busca de información sobre el poeta estadounidense Hart Crane (1899-1932):

Correo con ejemplares de la edición de bolsillo de *Short Shorts*: Chejov, Tolstoi, Maupassant, Kafka, Crane. Me detengo en éste, el novelista y cuentista, no el poeta: Hart, de cuya permanencia en México ando buscando huellas desde que el otro día, leyendo el volumen *Poems 1909-1925* de T. S. Eliot (editado en Londres por Faber and Gwyer en 1926), de mi propiedad, me encontré con la novedad de que en algún momento perteneció a Hart, pues en la primera página en blanco tiene bien estampada con tinta negra su firma: Hart Crane, y durante años yo no me había dado cuenta o lo había olvidado. (LE 93-94)

Y continúa Monterroso:

Así que, como de costumbre, comienzo a preguntar a mis amigos qué sabes de Hart Crane que vivió en México en 1931 con una beca Guggenheim; sí, me dicen, se suicidó tirándose al mar en el Golfo de México en 1932. Yo aventuro que habiendo vivido un año en México debe de haber sido amigo de alguien, del poeta Villaurrutia o de algún otro Contemporáneo; en todo caso es seguro que conoció a Siqueiros, quien le hizo un retrato al óleo, y que fue aquí muy amigo de Katherine Ann Porter, su compañera de beca [...]. (LE 94)

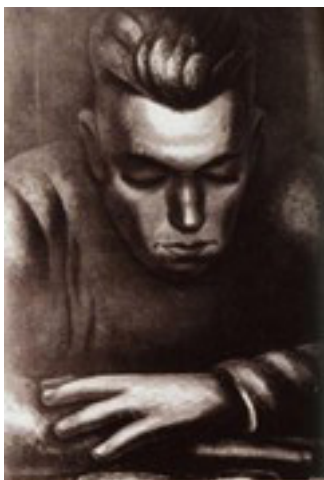
Nos detenemos aquí en la referencia a un retrato hecho por David Alfaro Siqueiros. Mientras que Monterroso estaba tanteando en la oscuridad sobre la vida de Crane, hoy en día sabemos bastante gracias a biografías y otros estudios (Piechucka, 2018). En 2011, se hizo una película sobre su vida, *The Broken Tower*, dirigida por James Franco. Crane y Siqueiros eran amigos e incluso aquél escribió un ensayo sobre el pintor: “Note on the Paintings of David Siqueiros”

también aparece en *Lo demás es silencio* (LDS 151), en el cuento “Obras completas” (OC 132) y como epígrafe del ensayo “Los escritores cuentan su vida” (PM 97).

(Piechucka, 2018: 229). La crítica literaria Alicja Piechucka analizó la relación entre el poeta y el pintor y ofrece varios detalles sobre el retrato.

Se trata de una pintura que Crane aparentemente encargó a Siqueiros (Piechucka, 2018: 231) y que data de 1931, cuando el escritor tenía 32 años, un año antes de su muerte. A Crane le gustó muchísimo, tal como se puede deducir de las cartas que escribió a sus amigos (a varios de ellos incluso les envió una foto del retrato). A Solomon Grunberg le escribe: “*David Siqueiros, a Mexican painter, whom I regard as superior to both Rivera and Orozco, has painted a magnificent portrait of me, that I’m sure you’ll like*” (Piechucka, 2018: 231). En la misma carta a Grunberg, Crane enfatiza su gran admiración por el retrato de Siqueiros: “*The picture I’m sending you is a sensation—and, I think, deserves to be. Not only is it a marvelous likeness of me—it’s besides, a tremendously powerful piece of work, that Picasso would—and well might envy. The head is about 2 ½ times life-size, so you can imagine the dimensions*” (Piechucka, 2018: 241).

FIGURA 3. RETRATO DE HART CRANE POR DAVID ALFARO SIQUEIROS (1931)



Fuente: David Alfaro Siqueiros (1931), *Hart Crane*, en Wikiart. *Visual Art Encyclopedia* (en línea).

Monterroso no dice nada sobre el retrato, pero la mera mención de un cuadro tan expresivo provoca tanta curiosidad que no podemos sino seguir

investigando con el fin de entender su visión. En cuanto a estilo, este retrato de Crane pertenece al expresionismo. Es una pintura de claroscuro con un reflejo de luz en el cabello, la frente y la mano. Es, efectivamente, un cuadro grande, con las siguientes dimensiones: 79 x 63 cm. No obstante su admiración por el cuadro, en uno de sus momentos de furia, a consecuencia del alcoholismo, Crane lo destruyó: “*suddenly he was before them [Peggy Cowley, Mary Doherty and Louise Howard], ravaging in fury at the portrait by Siqueiros, the surface of which had begun to flake, and before anyone could stop him he slashed the canvas repeatedly with a razor*” (Fisher *apud* Piechucka, 2018: 230). Un aspecto central del retrato son los ojos. Parecen estar cerrados; sin embargo, también es posible que Crane esté leyendo, ya que hay un libro en la mesa. En particular, sobre los ojos cerrados, encontramos dos interpretaciones bien llamativas. La primera es de una tesis de 1944, de Dorothy Jayne McNulty, sobre la obra de Hart Crane:

In 1929, when Crane was in Mexico and already approaching emotional chaos, his friend, the painter David Siqueiros, attempted his portrait, which he finally painted with the eyelids lowered because he could not, or dared not, paint his eyes. That Crane understood the implications is shown by his later destruction of the portrait in a drunken rage. (McNulty, 1944: 4-5)

La segunda interpretación la encontramos en un poema de Kathy Fagan, “Revisionary instruments”, publicado en 1994, en *The Missouri Review*:

*In his portrait of Hart Crane, David Alfaro Siqueiros painted
the poet's eyes closed: too much pain in them, he said.
Of whose pain, really, do the shut eyes speak? And what
is one to do, then, with this mother's pain:
her own eyes cast across the room, fixed on nothing, and
filled with... what?
What does it look like, after all, Siqueiros? Mr. Crane, how
does it sound? (Fagan, 1994: 160)*

Finalmente, el cuadro sigue rodeado de misterios. Si fue destruido por Crane, suponemos que ya no existe y que las imágenes disponibles son reproducciones de las fotos enviadas por Crane a sus amigos. Quedan muchas incógnitas, tanto sobre la vida de Crane como sobre su muerte.

Tito Monterroso

En el fragmento “La primera fila”, de *La letra e*, Monterroso habla sobre una noche en la que se presentó un libro de Abel Quezada, *La comedia del arte*. El evento tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Monterroso describe, sobre todo, el lugar y la ceremonia:

[...] y oigo a mis amigos, más o menos cercanos, más o menos lejanos, tan contentos en este acto nacido de la simpatía, que por largos minutos yo también me siento envuelto en esta atmósfera de cordialidad y copartícipe activo de lo que veo: una alegría genuina, una admiración real por este artista con el que la mayoría de los ahí presentes algo ha tenido que ver en los últimos treinta años; que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido (cosa de la que él presume) pero siempre con una malicia de buena fe [...]. (*LE* 284)

La frase “que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido” me incitó a buscar caricaturas de Monterroso en innumerables artículos, tanto impresos como en línea, pero sin resultado. Finalmente, contacté a Bárbara Jacobs, quien me sorprendió con un dibujo fenomenal (figura 4).

FIGURA 4. RETRATO DE TITO MONTERROSO POR ABEL QUEZADA



Fuente: Cortesía de Bárbara Jacobs.

Jacobs añadió el siguiente mensaje: “Esta es una reproducción, aunque muy pequeña, de la caricatura de Tito que le hizo Abel Quezada para no sé qué idea de Joaquín Mortiz, y tampoco recuerdo ni en qué año ni en qué ocasión” (Jacobs, 2021).⁵

Abel Quezada (1920-1991) fue un caricaturista mexicano que colaboró en varios periódicos de México y Estados Unidos. Es conocido principalmente por su uso de la caricatura como crítica social. Mi primera impresión al ver la cara de Tito fue de pura alegría y felicidad: me impresionó sobre todo la manera en la que Quezada logró captar su esencia: su curiosidad y su espíritu juguetón, como de un pillo. Es Tito quien viene a saludar, y al mismo tiempo tiene una expresión contemplativa. El dibujo permite dos interpretaciones. Por un lado, vemos al Tito curioso, viendo de fuera hacia adentro; lo que aparece en primer plano podría ser una cama. Por otro lado, también es posible que Tito esté viendo hacia afuera, puesto que los postigos de la ventana suelen abrirse hacia el exterior, y lo que veíamos como cama, puede ser también la punta de un faro de la calle. Es el escritor Tito Monterroso, observador del mundo. Tal vez Quezada quería dejar cierta confusión en cuanto a la doble perspectiva, ya que Monterroso siempre jugaba con los conceptos de dentro y fuera.

Ocurre aquí algo particular: es un retrato de Monterroso por Quezada, no es un autorretrato. Sin embargo, al comentar la caricatura, es decir, en la éfrasis, lo que hace Monterroso es de hecho un “autorretrato”: se describe a sí mismo, “con poco cabello” y “menos parecido”. El retrato original de Abel Quezada se convierte a nivel textual en un “autorretrato” de Monterroso. Entramos, pues, en un juego de reflejos, de una heteroimagen que es al mismo tiempo una autoimagen, lo que sin duda habrá llevado a Monterroso a la autorreflexión y al autocuestionamiento: “¿Este hombre, soy yo?”. Llama la atención que, al cuestionarse a sí mismo, Monterroso parece prestar atención a lo insignificante: el poco cabello con el que Quezada lo retrató, mientras que podría haber destacado otros detalles de la imagen, como el escenario original de la ventana o la expresión de la cara. Puede ser su manera de mostrar su extrañamiento y de interrogarse a distancia sobre su propia apariencia. Lo que Monterroso dice sobre el estilo de Quezada, quien dibujaba “siempre con una malicia de buena fe”, se aplica a la inversa, al estilo del propio Monterroso.

⁵ Agradezco a Jacobs su ayuda y su generosidad al compartir este retrato único de Abel Quezada.

CUATRO RETRATOS COMENTADOS POR MONTERROSO: UN PANORAMA

La división inicial revelada por este estudio sobre la écfrasis en Monterroso, entre pinturas de animales y retratos de escritores, finalmente no sorprende tanto. Corre paralela con los dos grandes temas de sus propios dibujos, tal como se observa en *Esa fauna*: animales, como el coyote, la mosca o el dinosaurio, y también escritores, como Juan José Arreola, James Joyce, Alfonso Reyes o Rubén Bonifaz Nuño, entre muchos otros. De hecho, hay una tercera categoría en *Esa fauna*: los autorretratos, que podríamos comparar con el retrato/autorretrato hecho por Abel Quezada.

Monterroso no incluye las imágenes de las obras en sus textos, excepto por el retrato de Kierkegaard, que de hecho es una copia hecha por Monterroso, por lo que este escrito sí se convierte en fragmento ilustrado. En los demás textos, Monterroso nos invita a “una lectura iconotextual”, definida por Luz Aurora Pimentel como sigue: “aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico” (2003: 207). Efectivamente, nuestra lectura de estos fragmentos se convierte en una lectura interactiva y dinámica al interpretar las cuatro pinturas desde nuestra propia perspectiva, inevitablemente subjetiva también.

Con el fin de entender mejor la manera en la que Monterroso mira los retratos, resulta muy útil el modelo de Laura Sager Eidt, quien distingue entre cuatro categorías de écfrasis: *attributive* (se alude a una obra de arte sin descripción ni discusión); *depictive* (hay descripción o discusión de la obra de arte, o ambas); *interpretive* (se interpreta la imagen o se reflexiona sobre ella); *dramatic* (hay una dramatización o teatralización, a tal grado que la obra de arte empieza a tener una vida propia) (2008: 44-63). La asombrosa conclusión es que en Monterroso se presentan los cuatro tipos, lo que una vez más confirma que nunca se repetía: siempre tenía una inquietud por hacer algo original y nuevo. Del retrato de León Tolstoi, Monterroso da una larga descripción e interpretación personal (*depictive/interpretive*). Al hacer una copia de la caricatura de Søren Kierkegaard de H.P. Hansen, el dibujo empieza a tener una vida propia, se dramatiza (*dramatic*). En el caso del retrato de Hart Crane, sólo hay una muy breve mención: “seguro que conoció a Siqueiros, quien le hizo un retrato al óleo,” (LE 94) (*attributive*). Finalmente, del retrato de Tito Monterroso por Abel Quezada, el autor hace una breve descripción, seguida por una interpretación (*depictive/interpretive*).

De hecho, sólo en el caso del retrato de Tolstoi se puede hablar de una écfrasis en el sentido estricto, según la definición de la RAE, siendo una “descripción precisa y detallada de un objeto artístico”. De este retrato conocemos bien la interpretación de Monterroso gracias a su comentario sobre varios detalles, aunque no se trata de una descripción llana y objetiva, sino subjetiva, por supuesto. Del último retrato, el de Abel Quezada, aunque se trate de un comentario breve, Monterroso también nos da una buena idea de cuál era su opinión del mismo: “que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido (cosa de la que él presume) pero siempre con una malicia de buena fe” (*LE* 284). En cambio, la falta de descripciones de los retratos de Kierkegaard y de Crane nos impone un reto: sólo podemos atisbar algún significado a partir de alusiones muy sutiles hechas por Monterroso en el resto de los fragmentos. Sólo podemos intuir lo que el autor veía en estas dos pinturas.

En lo que concierne a los retratos de Tolstoi y de Kierkegaard, se entiende bien que Monterroso los comentara porque aparecen en los libros que él leía: o bien como portada, en el caso de Kierkegaard, o bien en la página iv, como nos aclara en el caso de Tolstoi. Estos comentarios encajan perfectamente en sus apostillas, con las que forman una unidad orgánica. Monterroso trata de profundizar en un autor o un texto, y los retratos indudablemente le ayudan a hacer estos análisis en sus ensayos y su diario. Los retratos confirman, refuerzan o enriquecen su visión de la vida y la obra de estos dos autores. En cambio, el retrato de Hart Crane nos cae un poco de sorpresa. No aparece en ningún libro, ni como portada ni en algún libro de Hart Crane. Es más, es un cuadro poco conocido, que no aparece tampoco en libros sobre Siqueiros, y cuyo original ya no existe porque Crane lo destruyó. ¿Cómo pudo Monterroso haberlo conocido?⁶

En la historia del arte ha habido toda una evolución en los conceptos relacionados con la identidad, lo que llevó a visiones muy diferentes entre los pintores sobre cómo ésta debe ser retratada. En su estudio sobre la écfrasis,

⁶ Bárbara Jacobs me puso en contacto con Ramón López Quiroga, de la Galería López Quiroga de la Ciudad de México, pero él no me podía dar ninguna información adicional sobre el cuadro de Crane, que calificaba de “enigmático” (López Quiroga, 2021).

Artigas Albarelli distingue, a lo largo del tiempo, tres tipos de retratos según su relación con el concepto de *identidad*:

[...] retratos en los cuales se buscaba una semejanza fisionómica para referirse a la identidad de un ser humano; aquéllos en los cuales la identidad se define por pertenecer a cierta institución social o política; aquéllos en donde se busca pintar la interioridad del retratado, ya que esa es la verdadera esencia del individuo y no lo meramente visible. (2013: 21)

En los retratos de Tolstoi y de Kierkegaard, los artistas Ivan Kramskoi y Hans Peter Hansen buscaban claramente la semejanza fisionómica, como era típico del realismo del siglo XIX. En ambos casos, su identidad se define también por pertenecer a una clase intelectual, de escritores y filósofos. En particular Tolstoi, sentado en una silla, en una posición recta, expresa cierta dignidad y también su estatus social como autor. En el retrato de Hart Crane, de la década de 1930, vemos algo totalmente diferente en cuanto a identidad: es evidente que Siqueiros, antes que hacer un retrato realista, buscaba pintar la interioridad de su amigo, el poeta estadounidense. Finalmente, la caricatura de Tito, hecha por Quezada, se aleja aun más de la semejanza fisionómica. En este caso, el pintor sin duda buscaba representar la verdadera esencia del autor.

Cada retrato tiene, por definición, un carácter contradictorio, “como cualquier sistema semiótico representativo”, puesto que “la identidad es múltiple e inaprensible” (Artigas Albarelli, 2013: 21). Es justamente lo que Monterroso señala en el caso del retrato de Tolstoi: expresa sus dudas sobre la autenticidad de la representación del novelista ruso, pues sospecha que Kramskoi lo retrató tal vez con más hermosura de la que en realidad tenía. En el caso de Kierkegaard, incluso se pone a jugar con la identidad. Al hacer una copia del original, su intención es buscar la semejanza, puesto que dice “parecido a éste”, pero evidentemente no es idéntico. Es un retrato hecho por Monterroso: su visión muy personal de Kierkegaard. Los retratos de Tolstoi, Kierkegaard y Crane tal vez inspiraban al propio Monterroso para hacer su propia literatura. Son retratos históricos, dos del siglo XIX y uno de la primera mitad del XX, que, cada uno a su manera, reflejan una época histórica específica, así como un entorno y una cultura específicos también.

En cuanto al tema de la identidad, se percibe cierto grado de identificación entre los tres autores y el propio Monterroso. Toda la reflexión sobre la

supuesta “iniciación de la madurez” de Tolstoi es claramente una reflexión sobre sí mismo como autor maduro. La imagen de Hart Crane es la de un escritor leyendo, y es una imagen que Monterroso siempre da de sí mismo: la de un autor que dedicaba más tiempo a la lectura que a la escritura. Incluso hacía bromas al respecto:

En la época en que tenía alumnos, les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran las dos horas para pensar a no hacer nada, pues con el tiempo habrían pensado ya tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos a emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado, pero así era, y me quedé sin alumnos. (“Aconsejar y hacer”, *LE* 124)

También en el caso de Kierkegaard, la identificación es muy llamativa, como vimos en la cita anterior, en la que Monterroso parece hablar más bien de sí mismo. Monterroso no refería a estos retratos para expresar simplemente su interés por el arte ni para presumir sobre sus conocimientos. Tampoco lo hacía para adornar sus textos a manera de divertimento. Viendo los retratos en su conjunto, se puede concluir que son parte de su búsqueda de una forma de expresión adecuada, de “la experimentación con las figuras y formas literarias”, de su inquietud por ser original, tal como Alejandro Lámbarry lo ha analizado en su biografía de Monterroso (2019: 117).

CONCLUSIONES

Casualidad o no, los cuatro retratos representan a un novelista, un filósofo, un poeta y un cuentista, esto es, cuatro tipos de escritores diferentes. Los retratos son un reflejo de lo que para Monterroso era la literatura y de su amplia visión del campo literario: admira tanto a los autores consagrados o canónicos —Tolstoi y Kierkegaard—, como a los olvidados —Hart Crane—. Se percibe entonces el deseo de encontrar su lugar en este panorama, de ubicarse respecto a los demás. El análisis según el modelo de Sager Eidt (2008) reveló que, en los cuatro fragmentos, el autor se acerca formalmente a las obras de cuatro maneras diferentes: desde una mención mínima, en el caso de Hart Crane, hasta una descripción más larga en el caso de Tolstoi y

una dramatización en el caso de Kierkegaard. Pero, sobre todo, distinguimos la gran sensibilidad de Monterroso, quien, al callarse y dejar cosas en el misterio, nos hace volver la mirada hacia la obra (Nancy, 2015). Sus comentarios breves, más que comentarios, son el reflejo de un encuentro o un intercambio (Kennedy y Meek, 2019: 11). Finalmente, debemos ser conscientes del “carácter equívoco de cualquier écfrasis”, que se debe, evidentemente, a “la subjetividad de cualquier descripción” (Artigas Albarelli, 2013: 22). Éste es el caso al tratarse de Monterroso, conocido por jugar con el lector y ponerlo a menudo en una pista equivocada. Sin embargo, en los cuatro retratos se presentan, sin duda, miradas contemplativas, algo melancólicas, que expresan cierta tranquilidad y paz. La búsqueda monterrosiana de la belleza en las artes corría paralela con su búsqueda de la belleza en el lenguaje, la forma y el estilo trabajado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro Siqueiros, David (1931), *Hart Crane*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia*, disponible en [<https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/hart-crane-1931>], consultado: 29 de julio de 2024.
- Artigas Albarelli, Irene (2013), *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Fagan, Kathy (1994), “Revisionary instruments, and: Triptych”, *The Missouri Review*, vol. xvii, núm. 1, pp. 158-166.
- Hansen, H. P. (1854), *Drawing of Søren Kierkegaard*, en Royal Danish Library, disponible en [<https://artsandculture.google.com/asset/drawing-of-s%C3%B8ren-kierkegaard/xQEybIIIt0f9-OQ>], consultado: 5 de abril de 2024.
- Jacobs, Bárbara (2021), Carta a An Van Hecke, 30 de octubre de 2021.
- Kennedy, David y Richard Meek (eds.) (2019), *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press.
- Kramskoy, Ivan (1873), *Retrato de León Tolstói*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia*, disponible en [<https://www.wikiart.org/en/ivan-kramskoy/portrait-of-leo-tolstoy-1873>], consultado: 29 de julio de 2024.

- Lámbarry, Alejandro (2019), *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, México, Bonilla Artigas Editores.
- López Quiroga, Ramón (2021), Carta a An Van Hecke, 22 de noviembre de 2021.
- McNulty, Dorothy Jayne (1944), *A Study of the Influence Affecting Hart Crane*, tesis de maestría en Artes, Chicago, Loyola University Chicago, disponible en [https://ecommons.luc.edu/luc_theses/654], consultado: 5 de abril de 2024.
- Monterroso, Augusto (2004), *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1998), *La letra e (fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1998), *La vaca*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1992), *Esa fauna*, México, Era.
- Monterroso, Augusto (1990), *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era.
- Monterroso, Augusto (1989), *Viaje al centro de la fábula*, México, Era.
- Monterroso, Augusto (1986), *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, edición de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra.
- Monterroso, Augusto (1985), *La palabra mágica*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Nancy, Jean-Luc (2015), “Ekphrasis”, *Études Françaises*, vol. LI, núm. 2, pp. 25-35, doi: [<https://doi.org/10.7202/1031226ar>].
- Piechucka, Alicja (2018), “Art (and) criticism: Hart Crane and David Siqueiros”, *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, núm. 8, pp. 229-243, disponible en [<https://www.cceol.com/search/article-detail?id=757927>], consultado: 5 de abril de 2024.
- Pimentel, Luz Aurora (2003), “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 205-215, disponible en [<https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>], consultado: 5 de abril de 2024.
- Real Academia Española (2023), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, disponible en [<https://dle.rae.es/>], consultado: 5 de abril de 2024.

- Sager Eidt, Laura M. (2008), *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Ámsterdam/Nueva York, Rodopi.
- Van Hecke, An (2005), *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso: un viaje de Guatemala a México*, tesis de doctorado en Letras, Amberes, Universiteit Antwerpen.
- Van Hecke, An (2022), “La ékfrasis en la obra de Monterroso: de las vacas voladoras de Chagall a los animales americanos de Oski”, en Francisca Noguero Jiménez, Daniel Escandell Montiel y Sheila Pastor Martín (eds.), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Kassel, Reichenberg, pp. 158-172.

AN VAN HECKE: Es profesora de literatura e historia latinoamericana en la Universidad de Lovaina (KU Leuven), Campus Amberes. Se graduó en Filología Románica en la KU Leuven en 1990 y obtuvo la maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1993. Se doctoró en la Universidad de Amberes en 2005 con una tesis sobre Monterroso. Su investigación está centrada en la literatura mexicana, guatemalteca y latina en Estados Unidos, con enfoque en las relaciones interculturales, el desplazamiento, la identidad nacional, la intertextualidad y la traducción. Ha participado en numerosos congresos en Europa, América Latina y Estados Unidos. Es autora de *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* (Universidad Veracruzana, 2010) y co-editora, con Inge Lanslots y Antonio Sánchez Ibarra, de *Conversations on Migration in Literature and Visual Arts* (Aracne, 2023).

D. R. © An Van Hecke, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

AUGUSTO MONTERROSO AT UNAM

ALEJANDRO LÁMBARRY

ORCID.ORG/0000-0003-3299-5914

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

alejandro.lambarry@correo.buap.mx

Abstract: *This article is an investigation, based on the historical and labor archives of the Universidad Nacional Autónoma de México (unam), of Augusto Monterroso's professional career at that institution. Monterroso joined unam in the 1950s as a proofreader. This job gave him the economic stability to develop a literary work of great formal experimentation, that practiced with literary genres of little popularity and diffusion at the time (minifiction, short stories, essays). His literary capital and his friendship with key figures such as Rubén Bonifaz Nuño helped him to join the Facultad de Filosofía y Letras, as a professor of a writing workshop, and the Instituto de Investigaciones Filológicas, as a researcher. The University provided Monterroso with: 1) the necessary economic stability to keep his distance from literary fashions and follow an aesthetic of formal complexity; 2) an active relationship as editor and corrector of classical works and the Western canon, which were the foundation of his poetics, and 3) the tools of literary criticism necessary for the writing of a playful literary essay with marked intertextual features.*

KEYWORDS: ARCHIVES; FORMAL EXPERIMENTATION; ACADEMY; BIOGRAPHY; MEXICAN LITERATURE

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 01/04/2024

AUGUSTO MONTERROSO EN LA UNAM

ALEJANDRO LÁMBARRY

ORCID.ORG/0000-0003-3299-5914

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

alejandro.lambarry@correo.buap.mx

Resumen: El presente artículo es una investigación, sustentada en el Archivo Histórico (AHUNAM) y Laboral de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del recorrido profesional de Augusto Monterroso en dicha institución. Monterroso ingresó a la UNAM en la década de 1950 como corrector de estilo. Este trabajo le dio la estabilidad económica para desarrollar una obra literaria de gran experimentación formal. Su capital literario y su amistad con figuras clave como Rubén Bonifaz Nuño le sirvieron después para ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras, como profesor de un taller de escritura, y al Instituto de Investigaciones Filológicas, como investigador. La Universidad le proporcionó a Monterroso: 1) la estabilidad económica necesaria para mantenerse a distancia de las modas literarias y seguir una estética de la complejidad formal; 2) una relación activa como editor y corrector de las obras clásicas y del canon occidental, que fueron fundamento de su poética, y 3) las herramientas de la crítica literaria necesarias para la escritura de un ensayo literario lúdico con marcados rasgos intertextuales.

PALABRAS CLAVE: ARCHIVO; EXPERIMENTACIÓN FORMAL; ACADEMIA; BIOGRAFÍA; LITERATURA MEXICANA

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 01/04/2024

En este artículo me interesa analizar la relación que Augusto Monterroso mantuvo con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); para ello, consulté el archivo histórico y laboral¹ de Monterroso en esa institución. Esta investigación surge en diálogo con la biografía *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, libro que presenta un análisis profundo de la vida de este autor, pero existen todavía interrogantes y posibilidades de investigación; una de ellas —la cual me parece reveladora— es su relación con la Universidad. Monterroso trabajó toda su vida adulta en el medio universitario, ya fuera como corrector de estilo, profesor o investigador. Esta posibilidad laboral surgió para los escritores mexicanos a mediados del siglo xx; para sobrellevar una vida estable, antes, se dedicaban a trabajos como el periodismo o la diplomacia.² Me interesa presentar el recorrido histórico de Monterroso en la UNAM, con el fin de aportar un ejemplo paradigmático de un tipo de escritor que podemos llamar —siguiendo a Will H. Corral— “un escritor para escritores” (1995: 12). Es relevante analizar, asimismo, cómo su vida laboral influyó en su obra; al respecto, An Van Hecke ha aportado el primer eslabón: sostiene que en la obra completa de este autor existen varios espacios característicos, por ejemplo el de la selva, que es el escenario de la crítica política; la biblioteca y la universidad, donde suceden las tramas librescas

¹ Agradezco a la Dra. Clara Inés Ramírez González y al Mtro. Cuitlahuac Oropeza su ayuda para la consulta del archivo histórico de la UNAM (AHUNAM). En cuanto al archivo laboral, ubicado en la Dirección General de Personal de la UNAM (DGPUNAM), agradezco la ayuda del Lic. Rafael Malagón Becerril.

² Ángel Rama analiza esta vertiente profesional de los escritores en su artículo “El *boom* en perspectiva”, en el cual menciona a autores como Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, David Viñas, H. A. Murena: “Por estas dotes tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas, como la cátedra universitaria o la conferencia pública, pero es aún más interesante ver cómo eso contribuyó a una suerte de autonomía intelectual” (2005: 203). Sobre el surgimiento del medio universitario en Latinoamérica a mediados del siglo xx, comenta: “Este nuevo público tuvo su mejor cuna en los recintos universitarios, masivamente acrecentados en la posguerra por los sectores de la burguesía alta y media” (1995: 170).

y metaliterarias.³ En esta misma línea, afirmo que la Universidad influyó en tres rubros: 1) vida laboral y estética; 2) trabajos y poética, y 3) investigación y obra. Es decir, la UNAM le aportó a Monterroso: 1) la estabilidad económica necesaria para mantenerse a distancia de las modas literarias y seguir una estética de la complejidad formal; 2) una relación activa como editor y corrector de las obras clásicas y del canon occidental, que fueron fundamentales para su poética, y 3) las herramientas de la crítica literaria necesarias para la escritura de un ensayo literario lúdico con marcados rasgos intertextuales.

Monterroso llegó a México a los 23 años, después de su primer exilio en 1944, debido a su protesta activa contra la dictadura de Jorge Ubico en Guatemala. Junto con su amigo Francisco Catalán, Monterroso publicó un periódico crítico de la dictadura, *El Espectador*, que repartía de mano en mano. La policía los detuvo un par de veces; la primera a manera de advertencia y la segunda para encarcelarlos. Catalán y él lograron escapar de la comisaría y pedir asilo en la Embajada mexicana. En su país de acogida, Monterroso tuvo la suerte de encontrarse de inmediato a un grupo de exiliados centroamericanos, entre los que se encontraba Fedro Guillén; gracias a su amistad y generosidad obtuvo trabajo como corrector de estilo en la editorial Séneca. Además, acudió a algunas clases de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ubicada en ese momento en la avenida Ribera de San Cosme, en la legendaria Casa de Mascarones. En el café de la Facultad trabajó amistad con Juan Rulfo, Juan José Arreola y Rosario Castellanos, quienes serán claves para el desarrollo de su propia obra: le aportaron nuevas lecturas (Arreola a Baudelaire y Mallarmé); publicaron sus primeras *plaquettes* (también Arreola publicó a Monterroso en *Los Epígrafes* y *Los Presentes*), y le dieron una estabilidad emocional: Rulfo fue su representante legal la primera vez que contrajo nupcias, con Dolores Yáñez, y Rosario Castellanos fue la madrina de su segunda boda, con Milena Esguerra.

Monterroso dejó el país en 1953 para viajar a Bolivia, donde había sido invitado a fungir como agregado cultural en la Embajada de Guatemala, país

³ Escribe Van Hecke: “La Facultad funciona en el caso de Monterroso como metonimia de todo el país: la incorporación a la Facultad significa de hecho la incorporación a México” (2010: 267).

que en junio de 1954 sufrió un Golpe de Estado, ejecutado por la CIA. Al igual que su predecesor, Arévalo Martínez, Jacobo Árbenz luchó contra los monopolios comerciales estadounidenses y promovió una política de izquierda. Se convirtió en el segundo presidente en la historia del país que ganó de manera democrática una elección. Cuando Árbenz fue derrocado, Monterroso nuevamente debió buscar el exilio. Vivió grandes penurias económicas en Santiago de Chile. Cuando logró comprar un boleto para regresar a México, le escribió en una carta a su hermana Norma: “estamos más pelados que ratas”. Lo único que llevaban en el equipaje eran libros: “los libros sí me dio lástima dejarlos, porque es de las cosas que uno no repone nunca”.⁴

Al regresar a México, trabajó una breve temporada en el Fondo de Cultura Económica, en la revisión de las obras completas de Alfonso Reyes, antes de ingresar, el 16 de octubre de 1957, a la UNAM, en cuya Dirección General de Publicaciones ocupó el puesto de “Publicista I”, con labores de corrector de estilo. Es muy probable que Ernesto Mejía Sánchez, otro escritor y exiliado centroamericano, promoviera su contratación, pues lo conocía desde sus primeros años en el café de Mascarones. Otro compañero suyo en la UNAM fue el poeta Eduardo Lizalde. El jefe de los tres era Henríque González Casanova, quien escribió un informe, fechado el 19 de diciembre de 1959: “desempeñarán labores extraordinarias en esta Dirección” (Archivo laboral, DGPUNAM).

Dos años después de su ingreso a la UNAM, Monterroso publicó su primer libro en la casa editorial de esa institución: *Obras completas (y otros cuentos)*. Es posible que la estabilidad laboral le permitiera organizar y pulir los cuentos que habían aparecido durante la década previa en varias revistas de México y Sudamérica. Respecto a Henríque González Casanova, Monterroso rememoró: “[me señaló] con el índice de su mano derecha dirigido hacia mí, que si en los próximos treinta días yo no le presentaba los originales del volumen en cuestión, me despediría, pues —enfaticó— no me había otorgado aquel empleo para que me convirtiera en un simple burócrata sino a fin de que yo tuviera un lugar adecuado para pensar y escribir” (2004: 31).

Su poética en *Obras completas (y otros cuentos)* se concentró sobre todo en la tradición literaria: innovó en la forma (“El dinosaurio”), trató tramas

⁴ Unidentified, undated, Augusto Monterroso Papers, Box 33, Box 34, Box 35; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

sobre el acto creativo (“Leopoldo y sus trabajos”) y la crítica social (“Míster Taylor”). Estas aportaciones se manifestaron en la reseña que se publicó en 1960 en *The New York Times Book Review*: “*Central America can also celebrate the emergence of an accomplished short-story writer in Augusto Monterroso, whose ‘Complete Works and Other Stories’ is a welcome departure from the indigenous manner*”.⁵ Los críticos de lengua española encontraron su genealogía, sobre todo, con Jorge Luis Borges.⁶

Seis años transcurrieron hasta recibir la primera promoción de Publicista I a Publicista K. Desde enero de 1964, su salario ascendió de 1 075 pesos mensuales a 1 320 pesos, con una compensación anual de 580 pesos en lugar de 425. No era un sueldo que le permitiera llevar una vida holgada, ni mucho menos fastuosa; equivalía al de una secretaria altamente cualificada.⁷ Parece que para él fue suficiente. Cuando contrajo matrimonio con la colombiana Milena Esguerra, ambos trabajaban en la UNAM; ella lo hacía en la Radio, como locutora. Con sus salarios, rentaron un departamento en Coyoacán (Xicotécatl, núm. 77, departamento 2) y pudieron solventar una vida estable con dos hijas: María y Marcela, está última hija de un primer matrimonio

⁵ “Complete works and other stories”, *The New York Times Book Review*, 1960, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

⁶ Así lo dice, por ejemplo, Juan Antonio Masoliver Ródenas: “Monterroso está más cerca de la literatura sudamericana (Borges, Cortázar, incluso algunas ideas de Sábato) que de la centroamericana” (1995: 101) y Roberto Saladrigas señala: “El lector avisado saltará de su asiento para plantarse de un brinco frente al insoslayable magisterio de Borges. Y hará bien. Borges se yergue inmanente en la cabecera de Monterroso” (1995: 74). El propio autor de *La oveja negra y demás fábulas*, en una entrevista, declaró: “me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges” (2001a: 45).

⁷ De acuerdo con el periódico *Excelsior*, en su sección de anuncios, ese año el alquiler de un departamento en la colonia Churubusco era de 1 100 pesos mensuales y en la Nápoles, de 900; una casa en la Condesa se vendía por 300 000 pesos; un coche Chevrolet, modelo 53, costaba 24 500 pesos y un Ford, modelo 57, 37 000 pesos. Por su parte, una secretaria recibía un salario de 450 a 500 pesos al mes. La inflación fue casi inexistente, ya que, en 1961, de acuerdo con el mismo periódico, el alquiler de un departamento en la Narvarte era de 700 a 725 pesos; una casa cerca de Ciudad Universitaria se alquilaba a 2 100 pesos. Los autos se vendieron a precios similares. Cambió únicamente el sueldo promedio de una secretaria, que en esos años ascendió a 1 500 pesos al mes.

de Monterroso. Un hecho significativo es que, en la fecha de su promoción, el director general de publicaciones ya era Rubén Bonifaz Nuño: poeta y académico interesado en la literatura clásica, creador de la colección *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Para Monterroso, cuya formación literaria se dio con esos mismos autores —además de los clásicos del Siglo de Oro—, la oportunidad de convivir y luego trabajar con Bonifaz Nuño resultó excepcional. Desde esos años trabaron una amistad muy sólida, que se refleja en el hecho de que Monterroso pusiera el nombre y teléfono de su amigo como contacto de emergencia en casi todas sus agendas personales.⁸

IMAGEN 1. MILENA ESGUERRA, MARCELA MONTERROSO Y AUGUSTO MONTERROSO (CIRCA 1965)



Fuente: Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).⁹

- ⁸ Monterroso le dedicó un texto a su amigo Bonifaz Nuño en *La letra e*, “La naturaleza de Rubén”, que volvió a publicar en *Pájaros de Hispanoamérica*. Lo menciona también en su libro *La vaca* como “el gran poeta mexicano” (78) y cita uno de sus poemas en *Movimiento perpetuo*.
- ⁹ Todas las fotos que ahora publicamos se encuentran en este archivo. Agradecemos la autorización y la asesoría en su búsqueda al Mtro. Cuitláhuac Oropeza Alcántara.

IMAGEN 2. AUGUSTO MONTERROSO Y MILENA ESGUERRA (CIRCA 1965)



Fuente: AHUNAM

Desde 1963, el ascenso de Monterroso sucede con mayor rapidez. Cada dos años —en 1965 y 1967— asciende de nivel: O y U. Su horario de trabajo era de lunes a viernes, de las nueve de la mañana a las dos de la tarde. Le pagaban horas extras si trabajaba entre tres y seis de la tarde. Este horario no le otorgaba mucho tiempo libre para dedicarse a su obra literaria, por lo que puede deducirse que aprovechaba las horas de trabajo para escribir. Los manuscritos de *La oveja negra* y *demás fábulas* que se encuentran en su archivo personal están escritos en el reverso de hojas membretadas con el sello de la UNAM; estos mismos borradores son los que recuerda Jean Franco al mencionar —en una entrevista personal— que Monterroso sacaba de su bolsillo hojas donde había escrito sus fábulas. Estamos ante una escritura breve, fragmentaria y lúdica que acompañó los tiempos muertos de su trabajo; una estética vinculada con los horarios laborales de un corrector de estilo.

En 1967, aprobaron su primera solicitud —en diez años— para ausentarse del trabajo. Hizo una estancia de tres meses en el extranjero con el fin de llevar a cabo “una investigación sobre el funcionamiento y la organización

de los estudios de las lenguas griega y latina en las Universidades de Londres, París y Roma [...] como única percepción recibirá la cantidad de \$2,500.00” (Archivo laboral, DGPUNAM). Bonifaz Nuño recibió una copia del oficio en su calidad de Coordinador de Humanidades. Monterroso pasó gran parte del tiempo en Londres con Jean Franco, y aprovechó esos meses para realizar el esquema y la poética de su futuro libro: *Movimiento perpetuo*. En un diario de viaje podemos leer lo siguiente:

Siento que no puedo encontrar la forma de expresión adecuada. En mi interior bulle una cantidad de ideas y sentimientos para expresar con cuales no encuentro una forma. Todas me parecen gastadas, anquilosadas, ridículas o cursis. Pensar que un cuento debe tener nudo y desenlace me horroriza. Las formas demasiado modernas no puedo usarlas puesto que todo el mundo las usa. Decididamente, no encuentro mis expresiones. Soy demasiado perezoso para buscar nuevas, mías. No sé qué voy a hacer. Por otra parte no puedo seguir sin escribir lo que llevo dentro, bueno o malo, poco o mucho, no sé. Quizá la costumbre de escribir todos los días sin forma, como con este cuaderno pienso hacer, ayude algo.¹⁰

Esta escritura con una forma en movimiento que conjunta de manera orgánica el ensayo, el cuento y la poesía representa uno de sus mayores aportes a la tradición literaria mexicana. Esta escritura híbrida y fragmentaria servirá después de modelo para escritores como Sergio Pitól, que lo mencionó en varias ocasiones en su obra.¹¹

De esta manera, su primera década en la UNAM se resume con una actividad laboral de corrector de estilo y la escritura pausada de tres de sus libros más significativos: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969) y *Movimiento perpetuo* (1972). Sus libros renovaron la tradición literaria con al menos tres géneros literarios hasta entonces poco conocidos o de plano ignorados: la minificción, la fábula con final abierto y el género

¹⁰ Notebook, Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

¹¹ Véase el capítulo de libro: “Augusto Monterroso y Sergio Pitól, amistad y complicidad literaria” (Lámbarry, 2022).

misceláneo o en movimiento perpetuo. En lugar de acometer el género de la novela —de mayor éxito comercial—, se interesó en formas nuevas y, acaso, menores. Su apuesta creativa no le generó grandes ventas ni éxito editorial. No era su propósito. A diferencia de otros autores del momento (Carlos Fuentes y Jorge Ibarguengoitia, en México), Monterroso no necesitó vivir de sus libros. Su estabilidad económica la obtuvo en la Universidad.¹²

Después de publicar *La oveja negra y demás fábulas* (1969), ocurrió un cambio significativo en su vida laboral. En 1970, lo nombraron maestro del taller de cuento de la revista universitaria *Punto de Partida*. Su predecesor fue el escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja, pionero de la impartición de talleres en México. Su salario fue de 2 600 pesos por semestre. Se le nombró, además, director de la colección Nuestros Clásicos, con un sueldo de 500 pesos. Habrá que agregar su salario como corrector de estilo, que era entonces de 2 025 pesos. Alejandro Rossi y Arnaldo Córdova fueron empleados suyos en la colección. Cuando creyó haber superado las preocupaciones económicas, irrumpieron otros problemas personales. Después de varios años de conflictos, Milena y él decidieron divorciarse. Ella partió a España y luego a Colombia, con su hija María. Monterroso se comprometió a enviar dinero para la manutención de su hija, además de que debía solventar los gastos de Marcela, su otra hija con un primer matrimonio.

Durante los años que Monterroso dirigió —en compañía de Bonifaz Nuño— la colección Nuestros Clásicos, se publicaron libros de Rubén Darío, Henry James, Leopoldo “Alas” Clarín, Euclides da Cunha, Francisco de Quevedo, Séneca, Longo, Shakespeare, Schnitzler, Joseph Conrad y la *Antología de lírica griega*.¹³ La poética de Monterroso surgió en diálogo con la tradición literaria occidental. An Van Hecke realizó un estudio de su obra completa, en

¹² Al reflexionar sobre el reducido, pero selecto número de lectores que tuvo muchos años Monterroso, observa Van Hecke: “Una segunda razón tiene que ver probablemente con las formas literarias que cultivaba: excepto una novela (el género más popular del siglo xx en América Latina), Monterroso se dedicaba a otros géneros que no se convierten tan fácilmente en *bestsellers*: el cuento, la fábula, el ensayo, el diario, la autobiografía y hasta la entrevista” (2010: 22).

¹³ La lista se obtuvo de la Enciclopedia de Literatura en México de la Fundación para las Letras Mexicanas (en línea).

la que encontró 2 652 referencias intertextuales a 1 167 autores (Van Hecke, 2010: 122). De esta impresionante lista, el nombre más mencionado fue el de Cervantes; destacaron, asimismo, Horacio, Shakespeare, Kafka, Joyce, Darío, Dante, el *Popol Vuh* y Montaigne. Se encuentran, también, varias referencias en su obra a Séneca y Quevedo. Está claro que una buena parte de las obras que publicó en la colección Nuestros Clásicos sirvieron de base a su poética y se integraron a su obra como referencias intertextuales.

IMAGEN 3. RUBÉN BONIFAZ NUÑO Y AUGUSTO MONTERROSO (CIRCA 1974)



Fuente: AHUNAM.

En su segundo semestre como maestro del taller literario —que impartía en el décimo piso de la Torre de Rectoría, en Ciudad Universitaria—, Monterroso conoció a la que sería su tercera esposa, Bárbara Jacobs. Fue su alumna y después mantuvieron un noviazgo de varios años, antes de casarse en 1976. Para esas fechas, él había ingresado como investigador a la Facultad de Filosofía y Letras, y, después, al Instituto de Investigaciones Filológicas. En estos

nombramientos, Bonifaz Nuño fue una presencia clave. Se valoró ante todo su obra literaria, pues Monterroso contaba sólo con estudios de primaria.¹⁴ Su ingreso a la Facultad sucedió el 1 de enero de 1972, con un proyecto de investigación que Monterroso tituló: “El cuento hispanoamericano del siglo xx”. Su salario fue de 8 500 pesos mensuales (102 000 al año). En agosto de ese año se le nombró profesor de asignatura A, para la materia de Taller de Cuento, con una carga de cuatro horas, lunes y miércoles de 18 a 20 horas. Esta clase fue la misma que impartió en la Torre de Rectoría; la diferencia fue su adscripción. En la Facultad le redituó mayor estabilidad. Y como corrector de estilo, ese año alcanzó el nivel Y.

Monterroso recibió en 1973 un ascenso a profesor de asignatura B. El oficio institucional incluye, como parte de la misma promoción, a sus colegas Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis y Óscar Oliva. Hay que agregar a esta lista a Alejandro Rossi, que había trabajado con él en *Nuestros Clásicos*, a Ernesto Mejía Sánchez y a Miguel Donoso Pareja. Estos escritores —que años más tarde alcanzarían la celebridad— encontraron en la Universidad un medio significativo de subsistencia. Se trataba, en su gran mayoría, de escritores con una obra poética, narrativa o ensayística dirigida a un público especializado, cuyo valor se fundaba en los criterios estéticos del medio literario y no en las ganancias económicas o publicitarias. La Universidad les dio el tiempo y la estabilidad para profundizar en el conocimiento de la tradición literaria o filosófica —en el caso de Rossi— sin verse obligados a publicar obras con el fin de venderlas en grandes tirajes. Es posible que a Monterroso no le hubiera afectado sobremanera el riesgo de dejar de escribir del todo para dedicarse a la docencia o a la corrección de estilo, pues, de acuerdo con las enseñanzas que recuerdan sus alumnos: “Nos insistió mucho en que no siguiéramos escribiendo porque ya había demasiados libros” (Samperio, 2004).

¹⁴ Monterroso afirmó en diversas entrevistas que no concluyó la educación primaria. Nuestra investigación (*Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*) reveló que, al llegar a México, en 1942, se inscribió al Centro Escolar “Rosa Luxemburgo”, donde presentó los exámenes que le otorgaban el título de primaria, y, posteriormente, se inscribió también a la secundaria, pero ésta sí la dejó inconclusa.

Durante cuatro años, Monterroso renovó su proyecto “El cuento hispanoamericano del siglo xx”, sin entregar —al parecer— ningún resultado. Esto no impidió que en enero de 1974 transfirieran su plaza al Instituto de Investigaciones Filológicas. Mantuvo su salario previo de 8 500 pesos mensuales, con un aumento de “50.00 pesos de sobresueldo” (Archivo laboral, DGPUNAM). Creado en 1973, el Instituto de Investigaciones Filológicas

[...] tiene como propósito conservar, revalorar y acrecentar el cultivo de las Humanidades en la UNAM y en el país, mediante el desarrollo de investigación especializada de alto nivel sobre las lenguas y las culturas clásicas (griega y latina), hispánica e indígena, cuya fusión constituye la esencia de la cultura mexicana, todo ello desde una perspectiva filológica en sentido amplio. (IIF, s. a.)

Monterroso firmó un contrato que le permitió a la Universidad “supervisar constantemente” su investigación. En una cláusula se leía: “El investigador se obliga a presentar, a más tardar el día del vencimiento de este contrato, el resultado de esta investigación” (Archivo laboral, DGPUNAM).

El 23 de enero de 1975, Monterroso cambió el título de su proyecto sobre el cuento por otro que llamó: “Sobre la vida y obra del Dr. Eduardo Torres”. Su investigación se presentó como una posible biografía. Los empleados administrativos quizá no supieron un detalle significativo (aunque sí, el director del Instituto, Rubén Bonifaz Nuño): el personaje biografiado era imaginario. Este proyecto lo cumplió Monterroso a cabalidad: Ediciones Era publicó, en 1978, *Lo demás es silencio*. En esta novela se incluye una variedad de formas literarias. En poco más de cien páginas tenemos los géneros de testimonio, ensayo, máxima, análisis académico, epígrafe, lista, *adendum* y un soneto. El protagonista de su única novela es el Dr. Eduardo Torres, un intelectual de provincias que confunde constantemente sus referencias y tiene una percepción anacrónica de la crítica. *Lo demás es silencio* es un estudio paródico de las prácticas en el ámbito literario, así como una muestra de la variedad formal narrativa. Es una obra entretenida y, a la vez, profundamente crítica. De ahí, por ejemplo, la reseña que de él escribió el crítico argentino —y autor de *La mafia*— Luis Guillermo Piazza: “El libro del año contra las mafias locales”, quien llamó a Monterroso el “Puck de nuestra literatura” (Piazza, 1960).

Estos primeros tres años del Instituto son los mejores, por la confluencia de su proyecto de investigación y su trabajo. Monterroso debe ser uno de los

primeros escritores en México que recibió una remuneración de una institución universitaria para escribir una novela (que la misma UNAM registró como una biografía); en esto, con seguridad, influyeron sus amistades y su conocimiento del medio universitario. Habían transcurrido veinte años desde su ingreso a la UNAM. Para la escritura final de *Lo demás es silencio* recibió un salario mensual de 13 194 pesos, además del sueldo como corrector de estilo (en 1978, era ya nivel X).¹⁵ Tampoco se trataba de un salario exorbitante. Si consultamos la sección de anuncios del periódico *Excélsior* de 1980, nos damos cuenta de que un contador recibía 12 000 pesos mensuales, y una secretaria bilingüe, entre 15 000 y 19 000 pesos.

Luego de concluir su primer proyecto como investigador, Monterroso firmó otro contrato con un nuevo tema: “La dedicatoria como género literario”. Los siguientes cuatro años presentó el mismo proyecto sin mostrar ningún resultado del que se tenga conocimiento. Este tema, sin embargo, ha cobrado gran importancia con el artículo de An Van Hecke, “‘Para Augusto con un abrazo de Miguel’. El maravilloso mundo de las dedicatorias en la biblioteca de Monterroso”. La crítica belga estudió la biblioteca personal de Monterroso, ubicada en la Universidad de Oviedo, concentrándose en las dedicatorias que el autor recibió en vida. Encontró de tres clases: las de autores jóvenes, escritas con admiración a su maestro; las de autores consagrados que le escribían para animarlo en su escritura, y las de sus contemporáneos. Cada una revela el estilo de su autor: “está la fuerza de la imagen de Asturias (‘pluma de fiesta’), el sentido del humor de Cardoza y Aragón, y la brevedad de Rulfo” (Van Hecke, 2015: 129). La dedicatoria es un género literario original, creativo y conciso, rasgos que le habrían gustado a Monterroso. La investigación parecía concluida cuando Van Hecke abrió una versión de *El Quijote*, y leyó: “Para Augusto con un abrazo de Miguel”. Por supuesto que Cervantes no le había dedicado su libro. El gesto era revelador de una faceta sui generis en la poética de Monterroso. “Al igual que en sus cuentos, su novela o su autobiografía, se revela siempre una reflexión en torno a la literatura, una problematización del estatuto del texto y una interpretación de la literatura como un constante

¹⁵ En 1980, de acuerdo con el periódico *Excélsior*, en su sección de anuncios, el alquiler de un departamento en Coyoacán era de 7 000 pesos. Mientras que un Dodge Dart, modelo del año, costaba 220 000.

juego entre autor y lector” (135). El proyecto que Monterroso se propuso realizar para el Instituto lo llevó a cabo una de sus críticas cuarenta años más tarde, asentada en el archivo que el mismo narrador dejó en la Universidad de Oviedo.

En 1984, se nombró a Monterroso investigador nivel C de tiempo completo, aunque no definitivo (quiere decir que cada año debía renovar su contrato). De acuerdo con sus fichas de pago, parece haber dejado de ser corrector en 1974, con una categoría de cc. La década de 1980 en México fue de graves crisis económicas, las cuales afectaron, sobre todo, a la clase media. La devaluación del peso se reflejó en sus salarios. Si en 1981, Monterroso ganaba 17 892 pesos quincenales; cuatro años después, recibió 98 056 pesos, y en 1988 fueron 1 197 200 pesos. La UNAM lo mantuvo a flote: pudo sobrellevar una vida sin grandes preocupaciones económicas. En esa década, Monterroso publicó tres libros: *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983) y *La letra e (fragmentos de un diario)* (1987). El primero es un libro objeto, trabajado en conjunto con Vicente Rojo; el segundo —como el título lo indica—, una suerte de diario sobre sus actividades literarias, y el tercero, una compilación de entrevistas. Son libros escritos para un público selecto: los temas dialogan con la tradición literaria, y las formas o géneros no son los más populares ni conocidos.

Tras inscribir durante cinco años el proyecto de “La dedicatoria como género literario”, el 22 de mayo de 1984, Monterroso firmó un nuevo contrato que incluía otro proyecto: “Panorama de la literatura guatemalteca”. Por los papeles personales conservados en su archivo, se sabe que quiso cumplir su compromiso escribiendo una biografía sobre el escritor guatemalteco José Batres Montúfar,¹⁶ para lo cual leyó tres biografías breves, una de ellas de Carlos Viela incluida en una historia de la literatura guatemalteca, un estudio de Pedro Henríquez Ureña sobre el endecasílabo, y otro sobre octava real. Sin embargo, luego de redactar diez páginas, abandonó el proyecto.

¹⁶ En realidad, Pepe Batres (1809-1844), como le llaman los guatemaltecos, nació en El Salvador. Fue catedrático de filosofía, diputado, ingeniero agrimensor, jefe político. Sus cuentos *Tradiciones de Guatemala* han sido leídos como retratos satíricos del hombre colonial.

El 20 de mayo de 1986, pidió por segunda vez un permiso para ausentarse de su trabajo. Las razones: “enriquecer su investigación, en las Bibliotecas de Bolonia, Florencia, París y Madrid, por noventa días” (Archivo laboral, DGPUNAM). Monterroso y su esposa, Bárbara Jacobs, pasaron la mayor parte del tiempo en Florencia. Se hospedaron en una pequeña casa de una zona que formaba parte de los Jardines de Bóboli, de ahí que fuera conocida como la Bobolina. Su amigo, Dante Liano, llevó a cabo las investigaciones y encontró el lugar para ellos. Monterroso escribió en Florencia parte de su autobiografía, *Los buscadores de oro*. Acudió a la Universidad de Siena para hablar sobre su obra literaria y viajó al Lago de Garda con el objetivo de conocer la supuesta residencia de Catulo. En 1987, solicitó un nuevo permiso de un mes para acudir a unas conferencias en la Universidad de la Sorbona, y, en abril, uno de tres meses para completar unos Estudios Literarios en Madrid. Éstos fueron los años de su consagración literaria. Su obra había sido publicada en España y desde ahí se había granjeado un mayor público. Acudió a varios congresos, ferias y presentaciones, al punto de que el académico español Pedro Sorela, una vez que los vio en Madrid, comentó: “llevas una vida, de un tiempo a esta parte, que es la vida de los grandes autores que se vuelven objeto de seminarios y no paráis de viajar un solo minuto” (Sorela *apud* Corral, 1997: 36).

A unos meses de cumplir setenta años, Monterroso presentó su renuncia al Instituto “con el fin de solicitar [su] jubilación” (Archivo laboral, DGPUNAM). Hacía seis años que su amigo Bonifaz Nuño había dejado la dirección. Monterroso volvió entonces al trabajo con el cual ingresó a la UNAM. Ese mismo año (1991), firmó un contrato con Gonzalo Celorio, coordinador de Difusión Cultural, para llevar a cabo labores de “Asesoría literaria” (Archivo laboral, DGPUNAM).¹⁷ Las cantidades eran ya millones de pesos, debido a la devaluación de la moneda mexicana. Al mismo tiempo que fue recibiendo premios literarios internacionales de gran prestigio (como el Instituto Italo-Latino Americano, Premio Juan Rulfo y el Príncipe de Asturias), Monterroso mantuvo viva su relación con la UNAM y realizó una de las labores que —si hacemos caso a sus comentarios— disfrutaba sobremanera.¹⁸

¹⁷ Se 1991 a 1993, podemos encontrar varios contratos de ese tipo en su Archivo laboral.

¹⁸ Al preguntarle en una ocasión cuál era la labor del escritor, en un tono irónico, pero acorde con su profesión, Monterroso respondió: “El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente

En su última década de vida, Monterroso publicó dos obras de ensayos, una autobiografía y un libro de breves biografías. En muchos casos se trataba de textos sobre los temas de investigación que presentó durante sus años en la UNAM. En su libro *Literatura y vida* tenemos, por ejemplo, los ensayos “La literatura fantástica en México” e “Imaginación y realidad”. El primero de ellos es un estudio sobre el cambio radical que representó en México la *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy Casares, pues, de una literatura realista, se dio el paso a otra de tipo fantástica, como la de Juan José Arreola, Juan Rulfo, Francisco Tario, José Emilio Pacheco, Elena Garro, Amparo Dávila, Carlos Fuentes y María Elvira Bermúdez. Por su parte, en “Imaginación y realidad” emprendió un estudio de la literatura guatemalteca centrado en lo que ahora llamaríamos *estudios poscoloniales*. En “El Aleph de Alonso Ercila”, publicado en *La vaca*, encontró una relación intertextual original entre Borges y el autor español. En ese mismo libro escribió sobre el Instituto de Investigaciones Filológicas:

Esa misma vida me ha colocado ahora en un sitio privilegiado: el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el cual con frecuencia, ciertas mañanas luminosas, me encuentro en los duros pasillos de concreto con sabios amigos que unas veces me saludan y otras veces no, abstraídos como van en la formulación en español de algún verso de Lucrecio, de Virgilio o de Catulo, o de una frase que ha de ajustarse al estricto estilo de Cicerón. (Monterroso, 1998: 87).

En *Pájaros de Hispanoamérica* están los retratos o biografías breves de varios autores centroamericanos (Ninfa Santos, Ernesto Mejía Sánchez, José Coronel Urtecho), mexicanos (Juan Rulfo, José Emilio Pacheco) y sudamericanos (Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti). Estos textos revelan un conocimiento personal y entrañable del autor biografiado, además de un juicio crítico importante sobre su obra. Por ejemplo, sobre Ernesto Cardenal comenta: “las musas de Cardenal, que nunca estaban en huelga, le empezaron a dictar no los versos quejumbrosos del amante desdeñado, sino los versos profundos y viriles del

arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra emplear mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre” (Monterroso, 2001a: 60).

poeta que da todo el amor en forma rabiosa, todo el amor a las mujeres, todo el amor a su país en forma rabiosa” (Monterroso, 2001b: 19). Y no olvidar la *Antología del cuento triste*, que publicó junto a Bárbara Jacobs sobre el cuento, género que le fue muy afín, y que enseñó e investigó en la UNAM.

IMAGEN 4. MONTERROSO EN LA UNAM (CIRCA 1960)



Fuente: AHUNAM.

Es claro que la escritura de Monterroso no siguió el formato tradicional del trabajo por el cual se le empleó —monografías y artículos académicos—. En ese sentido, incumplió sus contratos con el Instituto de Investigaciones Filológicas. No obstante, conviene señalar que todas sus publicaciones —su obra completa— se llevó a cabo en los 34 años que trabajó en la Universidad. Es una obra lúdica y experimental en la forma; compleja e intertextual en su temática; escrita con la parsimonia que le permitió lograr un estilo claro, conciso y breve. Ahora, cuando las disciplinas como la historia promueven el regreso a una escritura estética acompañada del rigor documental (Ivan Jablonka), y vivimos el auge de los programas universitarios centrados en la escritura creativa, es posible ver en Monterroso un modelo profético de la relación actual entre la universidad y los escritores.

Antes de entrar a trabajar en la UNAM, Monterroso vivió dos exilios. Fue activo en su protesta, ya fuera en las calles o en la publicación de un semanario subversivo. En Guatemala estuvieron a punto de encarcelarlo, pero se salvó pidiendo asilo político a México. Diez años después, en 1955, renunció a su puesto de agregado cultural en la Embajada de Bolivia porque se negó a servir a un gobierno de derecha. Cuando llegó por segunda vez a México, en 1957, su vida pareció dar un giro radical. En lugar de involucrarse en las luchas sociales, tuvo una vida estable. Él mismo, en sus diarios, llegó a recriminarse su aparente vida burguesa: “la traición a lo mejor de mí mismo joven: a las ideas revolucionarias, la lucha por cambiar la sociedad en que vivimos y que, ahora veo horrorizado, he comenzado a aceptar si me deja un pequeño sitio en el cual poder beber, comer y... lamentarme”.¹⁹ Ahora sabemos que esta estabilidad económica y política le permitió llevar su espíritu revolucionario al medio literario. En esos años publicó una obra que se posicionó en la tradición literaria nacional e internacional. Los países de la periferia (Centroamérica y México) lograron presentar al centro formas originales de narrar (minificción, fábula abierta, género misceláneo). Gloria González Zenteno entiende esta práctica y trayectoria como un acto político:

Numerosos escritores latinoamericanos han emprendido una aventura de liberación ideológica respecto de hegemonías culturales. Las metrópolis con que se enfrentan son imposibles de situar con precisión, porque no se limitan a una simple exterioridad geográfica, como se pensaría de Estados Unidos, París o Madrid. Esos centros culturales ciñen las culturas latinoamericanas en forma ideológica, cultural, económica o política con determinados cánones formales, temáticos y de perspectiva a través de ciertas expectativas de lectura. Es ante esto que la voz del escritor monterrosiano aprovecha la oportunidad de pronunciarse. La sensación de impotencia e inseguridad que sus textos provocan en la lectura es un saludable efecto de este cuestionamiento, a la vez que condición inicial para la transformación de la realidad discursiva. (2004: 61)

¹⁹ Essays and Articles, Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

Coincidimos con Zenteno: Augusto Monterroso no dejó de ser nunca un revolucionario, en su visión política y en la literaria. Y aprovechó el ámbito universitario para producir una obra que no se apegó a las modas literarias ni a las obligaciones impuestas por la academia.

FUENTES

Bibliografía

- Corral, Wilfrido H. (ed.) (1997), *Semana de autor. Augusto Monterroso*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- Corral, Wilfrido H. (ed.) (1995), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México.
- “Colección Nuestros Clásicos” (s. a.), *Enciclopedia de la literatura en México*, México, Fundación para las Letras Mexicanas, disponible en [<http://www.elem.mx/obra/coleccion/391>], consultado: 29 de julio de 2024.
- “El Aviso de Ocasión” (1980), en *Excelsior*, 2 de enero, año LXIII, tomo VI.
- Franco, Jean (2012), Entrevista personal, 7 de noviembre.
- González Zenteno, Gloria E. (2004), *El dinosaurio sigue allí: arte y política en Monterroso*, México, Taurus.
- Instituto de Investigaciones Filológicas (IIF) (s. a.), “El Instituto: Misión”, disponible en [<https://www.iifilologicas.unam.mx/index.php?page=historia-4>], consultado: 29 de julio de 2024.
- Jablonka, Ivan (2016), *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lámbarry, Alejandro (2022), “Augusto Monterroso y Sergio Pitó, amistad y complicidad literaria”, en Francisca Noguerol Jiménez, Daniel Escandell Montiel y Sheila Pastor Martín (eds.), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 90-103.
- Lámbarry, Alejandro (2019), *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Liano, Dante (2022), Entrevista personal, 18 de marzo.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1995), “Augusto Monterroso o la tradición subversiva”, en Will H. Corral (ed.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-105.

- Monterroso, Augusto (2004), *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (2001a), *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (2001b), *Pájaros de Hispanoamérica*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1998), *La vaca*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1991), *Movimiento perpetuo*, México, Ediciones ERA.
- Monterroso, Augusto (1986), *Lo demás es silencio: la vida y obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra.
- Rama, Ángel (1995), “Un fabulista para nuestro tiempo”, en Will H. Corral (ed.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-105.
- Rama, Ángel (2005), “El boom en perspectiva”, *Signos Literarios*, vol. I, núm. 1, enero-junio, pp. 161-208.
- Piazza, Luis Guillermo (1960), “Reseña de *Lo demás es silencio*”, Diorama de la cultura, en *Excélsior*, 13 de marzo.
- Saladrigas, Roberto (1995), “La fábula del mago y la palabra”. en Will H. Corral (ed.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 74-80.
- Samperio, Guillermo (2004), en *Reforma*, febrero.
- “Sección Anuncios de ‘Pronta-Acción’” (1961), *Excélsior*, 11 de enero, año XLIV, tomo 1.
- “Sección Anuncios de ‘Pronta-Acción’” (1958), *Excélsior*, 1 de marzo, año XLI, tomo 1.
- Van Hecke, An (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias-Universidad Veracruzana.
- Van Hecke, An (2015), “‘Para Augusto con un abrazo de Miguel’. El maravilloso mundo de las dedicatorias en la biblioteca Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Ediciones Afinita, pp. 113-138.

Archivos

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM)

Archivo Laboral de la Dirección General de Personal de la Universidad Nacional Autónoma de México (DGPUNAM)

Biblioteca de la Universidad de Oviedo. Colección Augusto Monterroso

Complete works and other stories, *The New York Times Book Review*, 1960.

Princeton University Library

Essays and Articles; Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections.

General Bo-Bu, 1959-2002, Augusto Monterroso Papers, Box 22, Folder 2; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections.

Unidentified, undated, Augusto Monterroso Papers, Box 33, Box 34, Box 35; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections.

Notebook, Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections.

ALEJANDRO LÁMBARRY: Desde 2013, es profesor-investigador en el Departamento de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es autor del libro de ensayos *Las ruinas de Babel. Escritores extranjeros en México* (INBAL, Morelos, 2023), de las biografías *El viajero. Sergio Pitol (1963-1988)* (Editorial A Contracorriente y UNC Press, 2024), *Jorge Ibarguengoitia: un escritor entre ruinas* (Universidad de Guanajuato, 2022) y *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio* (Bonilla Artigas, 2019), así como del libro de crítica literaria *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (Universidad Iberoamericana, Puebla, 2015). Solo y en co-autoría ha editado los libros *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso, Averías literarias. Ensayos sobre César Aira, La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso, Cristina Rivera Garza: una escritura impropia y Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario Malcolm Lowry en 2023. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II.

D. R. © Alejandro Lámbarry, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

THE COMIC-SERIOUS WRITING OF AUGUSTO MONTERROSO: LO DEMÁS ES SILENCIO

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

mamunguia@uv.mx

Abstract: *This essay starts with the study of previous criticisms to make a new proposal for reading the novel Lo demás es silencio by Augusto Monterroso and this search is oriented towards the reestablishment of its links with the ancient tradition of comic-serious or humorous literature, in particular with Menippean satire. Laughter is the axis around which the poetics of the text is built, but I try to see its main features, parodies, ironies, games, satires in the novelistic whole and always in relation to the problem of the literary genre (the composition of a novel based on multiple genres that it incorporates), the struggle between orality-writing, high culture-popular culture, the deep critical sense that beats and the significance of the reflection on the intellectual and academic exercise that the work elaborates.*

KEYWORDS: POETICS; LAUGHTER; MENIPPEA; PARODIES; GENRE

RECEPTION: 03/04/2024

ACCEPTANCE: 28/05/2024

LA ESCRITURA CÓMICO-SERIA DE AUGUSTO MONTERROSO: *LO DEMÁS ES SILENCIO*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

mamunguia@uv.mx

Resumen: En el presente ensayo se parte de las críticas precedentes para hacer una nueva propuesta de lectura de la novela *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso y esta búsqueda está orientada hacia el restablecimiento de sus nexos con la antigua tradición de la literatura cómico-seria o jocoseria, y en particular con la sátira menipea. La risa es el eje alrededor del cual se construye la poética del texto, pero se procura ver sus principales rasgos, parodias, ironías, juegos, sátiras, en el todo novelesco y siempre en relación con el problema del género literario (la composición de una novela a partir de múltiples géneros que incorpora), la pugna entre oralidad-escritura, alta cultura-cultura popular, el profundo sentido crítico que palpita y el significado de la reflexión sobre el ejercicio intelectual y académico que la obra elabora.

PALABRAS CLAVE: POÉTICA; RISA; MENIPEA; PARODIAS; GÉNERO

RECEPCIÓN: 03/04/2024

ACEPTACIÓN: 28/05/2024

No cabe ninguna duda de que la obra de Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921-Ciudad de México, 2003) sigue convocando lectores de todas las edades, que ya a estas alturas es un verdadero clásico de las letras hispanoamericanas, y que, ciertamente, pese a haber sido tan estudiado, continúa deparando sorpresas, evocación de significados que se crean por la especial configuración de sus textos, lo que hace que siga aguardando nuevas exploraciones, nuevas pesquisas sobre su poética y el sentido de sus textos. Quiero empezar por reconocer que la crítica precedente ha establecido con toda claridad algunos de los recursos, tonos y temas que atraviesan la obra monterrosiana: brevedad, fragmentarismo, humor, crítica social que llega hasta lo político, reflexiones constantes sobre la propia labor creadora, en particular la literaria, y el medio cultural. Hay más, por supuesto, pero éstos son algunos de los más presentes entre los críticos.

Por mi parte, quiero detenerme a reflexionar sobre un aspecto de su arte poética que tiene estrecha relación con todos los puntos anteriormente enunciados, y, para ello, incorporaré el problema del género y su vínculo con la historia literaria occidental: voy a revisar las implicaciones que tiene su pertenencia a la esfera de la literatura cómico-seria, su forma de relacionarse con la larga y productiva tradición artística de la sátira menipea desde la perspectiva de la poética histórica; centraré mi atención en particular en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, publicada en 1978.

A estas alturas, es de sobra conocida la propuesta de Bajtín para estudiar la que él denominó *literatura carnavalizada*, que conforma una de las líneas más importantes de desarrollo de la prosa en Occidente; por esta razón, no me detendré en los detalles de su propuesta, la cual, en todo caso, el lector puede revisar en *Problemas de la poética de Dostoievski*.¹ Para este ensayo, se recuperarán algunos de los elementos que conforman el perfil de la sátira menipea, con el propósito de explorar este camino como una posible vía de respuesta a las preguntas sobre la naturaleza genérica de la escritura de Monterroso. Aclaro que tampoco se trata de calcar cada uno de los puntos que formuló Bajtín para dibujar el género ni mucho menos tratar de hacer entrar la obra en los marcos rígidos de una categoría haciéndole fuerza (el famoso lecho de

¹ Véase en particular de la página 152 a la 171 del capítulo iv de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986).

Procusto); se trata, en suma, de identificar algunos aspectos relacionados con el espíritu de la sátira menipea y, más abiertamente, con la larga tradición de la literatura cómico-seria, porque tal vez esto nos pueda abrir nuevas vías de comprensión de la obra.

LA VACILACIÓN SOBRE EL GÉNERO

Augusto Monterroso no dudó jamás en presentar *Lo demás es silencio* como una novela; así lo hizo, por ejemplo, en la entrevista que le concedió a Graciela Carminatti, recogida en *Viaje al centro de la fábula*: “—*Lo demás es silencio*, ¿puedes considerarlo novela? —Sí; aunque desde luego no una novela convencional o lineal. Las partes de que se compone son lineales; pero no el conjunto. —¿A qué género corresponde?”, insiste la entrevistadora, y él responde contundente: “—Al novelesco, por supuesto” (Monterroso, 2022: 567); sin embargo, no parece que los críticos acepten sin más esta afirmación. Se percibe siempre una especie de perplejidad o vacilación cada vez que se refieren a ella: biografía ficticia² y novela fragmentaria, dice Ruffinelli (2013: 35). Wilfrido Corral, por su parte, elabora una propuesta para ver el estatuto literario del texto desde el horizonte de la lectura, y afirma: “Llamarlo biografía; novela; parodia; sátira; collage; crítica; selecta; ensayo; cuento; ‘crónica’; marginalia; autobiografía o testimonio, es adjudicarle a *Lo demás...* términos que necesariamente no se excluyen”, de ahí que prefiera hablar de un texto en el que se desplazan múltiples géneros (1985: 192). Es claro que a ninguno de los críticos les falta razón, pues se trata de un texto por completo híbrido, compuesto por una serie de géneros y subgéneros que son parodiados, los cuales acaban polemizando entre ellos, pero, a la vez, conviviendo en un todo unitario. Y ese todo es una novela.³

² Robert A. Parsons prefiere optar por la noción de *pseudobiografía*, que él considera una designación genérica más precisa y que, incluso, se presta para la parodia y la autoparodia que son tan importantes en la obra. Mi trabajo coincide con muchos de los planteamientos del crítico, aunque mi punto de partida y mi mirada general al texto se distancian de él, como se verá (Parsons, 1995: 111).

³ Hay un estudio de Jonathan Gutiérrez Hibler —elaborado desde el horizonte teórico de la deconstrucción— que busca establecer los nexos de esta novela con la tradición literaria, pero no se recupera la perspectiva histórica, sino puramente artística. Resulta una propuesta de lectura muy interesante, pero no sigo este camino para mi análisis (Gutiérrez Hibler, 2015).

No debe olvidarse que la novela es el género híbrido por excelencia: no tiene una forma definida, fija, su naturaleza es la variabilidad y el movimiento constante; la pluralidad de estilos y formas que la integran le dan frecuentemente una apariencia de caos o incluso de falta de unidad. Me parece que Augusto Monterroso exploró hasta el límite estas posibilidades del género en *Lo demás...*, y creó una obra muy ligada a la tradición literaria antigua y a la vez profundamente moderna, en la que intercaló géneros de todo tipo, hizo parodias, ensayó muy diversos registros literarios y no literarios, enfrentó lo oral a lo escrito, todo integrado en los marcos de una novela ambivalente entre el realismo y lo imaginario, entre el humorismo y lo dramáticamente serio, lo alto y lo bajo, justamente porque está creada en el universo de lo cómico-serio, sin traicionar ninguno de los dos polos, sino fundiéndolos en una obra coherente y plena de sentido.⁴

Para exponer de manera clara algunas de las claves de la forma de composición es necesario detenerse primero en el propio título de la obra, que figura, además, como epígrafe: “Lo demás es silencio”, frase que dice Hamlet en el momento de su agonía y que aquí aparece referida a *La tempestad*. Nos encontramos así con la primera burla que va a marcar la orientación del todo. Este error tan señalado por algunos críticos ha sido estudiado por Marcos Eymar en una perspectiva mucho más amplia, pues dedica sus esfuerzos a explicar el sentido poético de las erratas y los equívocos en la obra de Monterroso:

La importancia del error en la poética de Monterroso queda patente desde el mismo epígrafe que abre *Lo demás es silencio*: la cita shakesperiana que da título al libro, en lugar de ser atribuida a Hamlet, se asocia a *La Tempestad*. Se trata de una grosera equivocación que tiene por efecto el colocar todo el libro de Monterroso bajo el signo de la duda. ¿Es un ignorante el autor? ¿Toma por tonto al lector? ¿O quizás, después de todo, la cita sea de *La Tempestad* y no de *Hamlet*? (2015: 236)

⁴ Apuntó Bajtín sobre los géneros cómico-serios: “Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.)” (1986: 113).

Con esto se crea la inestabilidad de todo el texto, que —como veremos— regirá toda la composición: nadie puede estar seguro de qué es verdadero y qué es falso, quién es el burlador y quién es el burlado. La propia frase, evidentemente, es ambivalente y puede ser interpretada en múltiples direcciones: el silencio frente al ruido; el silencio es lo que no se ha dicho y que está ahí, a pesar de todo, apuntando una verdad; es como si se tratara de unos puntos suspensivos después de todo lo que ha sido dicho.

La novela está compuesta por la reunión de una serie de textos de muy diversa índole, con los cuales se busca construir la imagen del personaje, Eduardo Torres, de tal suerte que el lector se enfrenta primero con un epitafio, y así se asienta la idea de que se trata de alguien que ya murió, aunque más adelante se niegue esta posibilidad. La primera parte está integrada por testimonios de amigos, trabajadores a su servicio, su hermano y su esposa. En la segunda parte, titulada “Selectas de Eduardo Torres”, se recogen ensayos y una ponencia del personaje en cuestión. La tercera parte recupera “aforismos, dichos, etc.”, a cargo del propio autor. Una cuarta parte, “Colaboraciones espontáneas”, está compuesta por un poema burlesco anónimo y un comentario crítico al mismo, por alguien que firma con seudónimo. Finalmente, hallamos un “*Addendum*”, que recoge un breve texto de Eduardo Torres, el índice de nombres, bibliografía y las abreviaturas del libro. Como puede apreciarse, la organización de los materiales revela a las claras que se busca rendir un homenaje a una figura distinguida por su trayectoria como intelectual y, por tanto, hay alguien que no se identifica en principio con nadie en particular, que se ha encargado de reunir todos los textos y que le da esta cohesión de tipo biográfico, de reconstrucción de los pasos de una vida —hay una serie de señales desperdigadas por todas partes de que ese compilador es el propio Augusto Monterroso—. Se presume que esa vida es importante, es digna de ser recuperada, aunque, como veremos, hay una constante puesta en crisis de este punto de partida.

Algunos teóricos del romanticismo afirmaban que la forma biográfica era la propia del género novelesco.⁵ Monterroso toma el reto de asumir justamente esa forma para invertir todos los supuestos de su composición y construir una

⁵ Véase el ensayo de Lukács *Destinos de la teoría de la novela*, recientemente editado en español, en el que revisa la tesis de Byron de la coincidencia entre la forma biográfica y el género novelesco (2020: 13).

novela moderna, casi puede decirse antibiográfica, en pugna con las visiones teóricas y prácticas sobre el propio género,⁶ es decir, elabora una novela en apariencia biográfica, pero en los hechos desmiente radicalmente ser el recuento de una vida, sustento esencial del género: ni se reconstruye el pasado del héroe ni se relata de manera clara la trayectoria de esa vida. Si bien se crea una imagen artística de un personaje, Eduardo Torres, es necesario hacer notar la gran cantidad de contradicciones en esta imagen. Si él se siente un verdadero intelectual, parte de la alta cultura, muchos de los testimonios que se recogen sobre él desmienten esa imagen y minan las posibilidades de una mínima grandeza, para reducirlo a un falso intelectual, mediocre, perezoso, provinciano ignorante, por lo menos. Estamos ante la ambivalencia entre la seriedad que inspira la figura de un hombre dedicado al cultivo de las letras y la jocosidad con la que es recreado por sus allegados en los testimonios recogidos. Su propio secretario lo asienta desde el principio:

Baste decir que aunque de acuerdo con la opinión más general nunca se logrará saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto, lo más probable es que cada oportunidad en que se presentara como cualquiera de estas cuatro cosas haya tenido, por lo menos en ese momento, algo de las otras tres. (Monterroso, 2013: 78)⁷

Esta constante vacilación a lo largo del texto le da el tono general a la novela: no se puede decidir si Eduardo Torres fue un pésimo intelectual —rayando en la tontería—, un hombre brillante o simplemente alguien que se burló de todos con su ingenio desconcertante. Tal vez valga incluso añadir que Monterroso pretendía hacerlo pasar frecuentemente como una especie de alter ego y que hizo suyas algunas de las afirmaciones del personaje, gracias a lo cual creó un entramado denso entre ficción y realidad: Eduardo Torres hace alusiones a Monterroso en la novela y Monterroso lo toma como fuente en otros escritos

⁶ Tal vez resulte necesario aclarar que no estoy afirmando que forzosamente Monterroso tuviera frente a sí la plena conciencia de estas disputas teóricas al momento de escribir su novela. Más bien, me refiero al cúmulo de herencias culturales que circulan más o menos de manera soterrada en la cultura e inciden en las formas de composición que eligen los autores.

⁷ Todas las citas de la obra corresponden a esta edición, por lo que, en lo sucesivo, sólo daré el número de página entre paréntesis.

suyos,⁸ lo que crea este juego complejo de proyección y refracción. De ahí que sea tan frecuente la vacilación entre los críticos para señalar la posible existencia de tal personaje.

Puede argumentarse que el género moderno se alimenta de los incidentes de la cotidianidad y es verdad, ésa parece ser la divisa de la novela a partir de la Modernidad; sin embargo, aquí asistimos a un grado más que la recreación de vidas ordinarias en su diario discurrir: en la reunión de los diversos testimonios, los lectores podemos ver las miserias de la vida familiar, de puertas adentro; las más insignificantes, que, en su poquedad y degradación, van destruyendo la imagen de grandilocuencia del héroe. El testimonio de la esposa de Eduardo Torres —grabado en audio y transcrito para el homenaje— es un completo desenmascaramiento de la jactancia del protagonista; mina una tras otra todas las posibilidades de grandeza de su marido al ir construyendo su imagen desde el interior de la vida cotidiana, familiar: “En los primeros años yo me entrometía mucho y delante de todos le decía que se dejara de cosas, que él tampoco había leído esa novela o libro, pero entonces Eduardo soltaba una carcajada como dando a entender a las visitas que yo era una bromista de marca” (106). Una y otra vez la esposa afirma y enseguida niega, cierra la posibilidad, por el camino de la burla, de que verdaderamente se trate de un ser admirable: “Aquí por lo general acuden muchas personas como parte de su trabajo o de su apostolado (ay sí)” (112).

De esta pugna irresoluble en el núcleo de la novela entre la aspiración a lo sublime del héroe y la cotidianidad degradante y burlona con la que es recreado, surge el perfil satírico de la obra, del que tanto se han ocupado los críticos, aunque siempre se reconozca que no se trata de una sátira de carácter ejemplarizante para corregir costumbres y desvíos de un ideal. Estamos ante las huellas de la sátira menipea: esto es, un género jocosero orientado a desmontar las mentiras sociales de su época, con una carga filosófica. La imagen del héroe se construye en la contradicción, en un diálogo polémico entre las certezas que el personaje tiene sobre su propia imagen y la que van

⁸ Doy un solo ejemplo entre muchos otros posibles de este fenómeno: uno de los aforismos que aparece en la selección de Eduardo Torres había sido utilizado como epígrafe del jocosos ensayo “Estatura y poesía”, de *Movimiento perpetuo*, con el debido crédito al supuesto autor: “Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista” (Monterroso, 2022: 165).

construyendo los seres cercanos a él. Torres se tiene a sí mismo como un intelectual de refinada cultura, ejerce la crítica y la reflexión filosófica, pero todos sus seres cercanos afirman con sus testimonios la falsedad de esta imagen. Se noveliza el enfrentamiento de dos mundos: uno imaginado, deseado, y otro real, lleno de vilezas y mezquindades. Al final de cuentas, se puede decir que tenemos una novela adscrita a la tradición de la menipea, en forma de homenaje que termina por ser un antihomenaje.

LA HETEROGENEIDAD DE LOS MATERIALES EN UN TODO COHERENTE

Desde sus orígenes, la menipea ha sido el género donde palpita la vida en sus contradicciones esenciales, contrastes, debates intensos, y es este espíritu el que late y alienta el homenaje a Eduardo Torres. Si bien, la mayor parte de las menipeas antiguas se componían en forma de diálogo, el género se transformó con el correr de los años, con el desarrollo de la novela y la enorme ampliación de posibilidades formales que trajo consigo, de tal suerte que ya no es preciso mantener el apego a las réplicas directas entre personajes para construir un diálogo profundo en el todo novelesco. Es innegable que los distintos materiales que integran *Lo demás...*, testimonios, ensayos críticos, poemas, aforismos, etcétera, están contruidos en el vértice de la polémica interna: cada enunciación polemiza con otras posibles aseveraciones y a la vez dialoga con las otras formas discursivas, se desmienten unos a otros, y así es como se logra poner frente a frente lo alto de los anhelos de una vida intelectual, el pensamiento filosófico, con lo más bajo corporal; este enfrentamiento es el que propicia la emergencia de una risa capaz de liberar las tensiones entre ambas esferas. Pero veamos detenidamente cómo se construyen estos sentidos.

Eduardo Torres es presentado en el primer testimonio, firmado por “Un amigo”, como un prohombre grandioso, reposado, grave: “De cuando en cuando su fría mirada, difícil de resistir como muy pocas entre muchas, deja su acero y se evade del volumen que en ese momento lee, para después de breve instante ir a posarse ya sea vaga o bien meditativamente en un amarillento busto de Cicerón” (62). La solemnidad del retrato siembra una simiente de duda por su grandilocuente estilo, a la vez que —muy soterradamente, conforme avanza— deja asomar unos chispazos de contradicción en tal gravedad, como la mención a los tics de su biografiado, que han sido motivo de burla en la ciudad; pero también se manifiestan tropiezos en su escritura que

rompen su estilo pretencioso: “un enorme retrato al óleo del objeto de estas líneas, pergeñadas con el temor propio de aquel que como es mi caso, toma la pluma con el temor propio del caso” (62), con lo que su enunciación se vuelve un galimatías.

El segundo testimonio, “E. Torres, un caso singular”, a cargo del hermano del homenajeado, Luis Jerónimo Torres, ya es más abiertamente polémico y ambivalente. Como personaje que forma parte de la familia —más bien formaba, porque se da noticia de su suicidio al final de su testimonio—, tiene acceso a mucha información de carácter privado, de la infancia y primeros balbuceos del prohombre. El homenaje se empieza a tornar ambiguo al incluir una serie de detalles que familiarizan y rebajan el pasado del héroe: “La etapa infantil se cierra con cierta curiosa y repentina regresión a la falta de control de esfínteres, atribuida entonces por miembros de la familia a las siguientes causas: a) falta de carácter; b) capricho; c) afán de molestar [...]” (74), y sigue un largo recuento de hipótesis poco halagüeñas para la construcción de una imagen de dignidad del aludido. Como testimonio de homenaje resulta sumamente heterodoxo por las remembranzas que elige hacer.

El tercer testimonio, “Recuerdos de mi vida con un gran hombre”, a cargo del secretario privado del Dr. Torres,⁹ Luciano Zamora, es el más largo y uno de los más significativos para la poética del texto, por la gran cantidad de contrastes con el que está compuesto. El título de su colaboración remite al estilo de las antiguas evocaciones de grandes personajes históricos, pero desde la entrada se empieza a negar esta expectativa, pues el tono parece sumamente desenfadado, familiar, y muy pronto va dejando indicios que desmienten la supuesta magnificencia del héroe. Sin embargo, vale la pena tener en cuenta que todos los testimonios recuperados guardan la forma del homenaje, todos aparentan contribuir a la configuración de un perfil grandioso y digno del héroe, mientras que van sembrando la polémica con esa imagen, al referir las miserias de la vida cotidiana, incluso de índole corporal. Estamos ante la

⁹ El investigador responsable de la edición crítica con la que trabajo, Ruffinelli, anota que el título de doctor muy probablemente corresponda a un grado obtenido en el campo del derecho, porque la esposa, Carmen de Torres, hace alusión a los estudios de su marido en esta disciplina (n. 40); sin embargo, más adelante, en el “Punto final”, que escribe el propio personaje, refiere que uno de los textos publicados en la *Revista de la Universidad de México* corresponde a un fragmento de tesis de posgrado, lo que nos indica que se trata, probablemente, de un doctorado en literatura (2013: 197).

clásica mixtura de la sátira menipea del elogio y el vituperio para crear una imagen literaria ambivalente, y así lo asienta el propio secretario:¹⁰ “Eduardo Torres, personaje ya demasiado conocido, apreciado y vilipendiado en aquel infecto pueblo como para que yo me ponga en este momento a hacer una lista de sus méritos o el panegírico de su obra, casi tan difundida, elogiada o vituperada como él mismo” (78). Nótese cómo degrada el pueblo en el que el héroe es figura pública, cómo niega la posibilidad de alabar al homenajeado y de paso deja constancia de la mala fama que también tiene el personaje: reconocimiento y vituperio juntos.

El secretario —que ha cerrado la posibilidad de hacer el encomio del homenajeado— opta por dejar constancia más detenida de sus propias aventuras y desventuras, y durante largos periodos parece olvidar el objeto de su escrito para recrear sus recuerdos de infancia: “Pero lo que yo quería era contar mi recuerdo de los cuatro años. La fiesta propiamente dicha la he olvidado. Las fiestas desaparecen de la memoria porque cada una va haciendo olvidar la anterior, igual, curiosamente que su contrario, los golpes de la vida” (91), y, así, el narrador se va perdiendo en un laberinto de divagaciones que lo llevan de una reflexión a un recuerdo particular y, por ejemplo, en este caso, quiere evocar el reconocimiento del cuerpo desnudo de una niña a la que le hurga los genitales, mientras están escondidos debajo de una mesa, presintiendo el peligro de ser descubierto, a la vez que sumamente intrigado y sorprendido ante ese universo nuevo e incógnito que se le presenta. Este proceder narrativo ya lo había observado el crítico Friedhelm Schmidt-Welle: “Creo que hay dos elementos centrales en esta poética: la divagación como resultado de la distracción o de los extravíos de la lectura y del pensamiento; y la extrema condensación que, quizá, es uno de los resultados de esta digresión y distracción” (2010: 256).

No debe dejar de observarse cómo se genera justamente una pugna en el interior de la propia poética de Monterroso, pues, por un lado, su orientación hacia la condensación narrativa es muy clara, lo que lo lleva incluso a la creación de microrrelatos célebres o, en todo caso, a textos sumamente breves en los que se encierra un cúmulo de posibilidades de sentido, y, por el otro, a veces logra construir esta condensación, como bien lo observaba el crítico

¹⁰ Obsérvese que el nombre del secretario, Luciano Zamora, representa una clara evocación de Luciano de Samósata, el gran autor griego de menipeas del siglo II.

citado, a partir de la divagación mental de su personaje, lo que pudiera parecer paradójico. Las divagaciones en este caso eluden el asunto central que está enunciado desde el título del testimonio; se desvía la atención del tema: no hay tal remembranza de la vida del secretario al lado del “gran hombre”, porque es muy poco lo que se puede contar sobre los méritos del héroe evocado; el silencio en estos casos resulta mucho más elocuente y los lectores llegaremos a la inevitable conclusión de que no hay tal grandeza.

La risa late en todo momento en la enunciación de este personaje; los episodios que relata están atravesados por el espíritu de lo jocoso, a veces de manera disimulada, a veces muy abiertamente; su tono es desenfadado, familiar, y en algunos momentos parece concentrarse en reflexiones de índole filosófica (al estilo de la antigua menipea), que siempre están tachonadas por lo más prosaico y vulgar de la existencia; en otros momentos llega a construir imágenes rayanas en lo absurdo, como la siguiente:

En cuanto a mí y Felicia, después de mil estratagemas que tanteé, ideé, planeé y puse o no en práctica como la construcción de un túnel a través de la calle para llegar hasta ella, y en lo cual fracasé debido a que mi escasa herramienta, una cuchara y un peine de marfil, fueron insuficientes para romper las obras de drenaje que nos separaban; o el envío de gallinas mensajeras de una azotea a otra, gallinas que ya fuera por falta de experiencia o por la escasa densidad del aire se enredaban siempre en los alambres de la luz [...] (102-103)

Nótese cómo el narrador aparenta mantener un estilo sobrio, correcto, para contar un completo sinsentido que degrada la vieja tradición galante de buscar modos insólitos para entablar la comunicación con la mujer amada, incluso el de mandar cartas de amor por medio de palomas mensajeras; aquí sus intentos de excavar un túnel resultan por completo absurdos, ya no se diga la ridiculización de cambiar palomas mensajeras por gallinas.

El último testimonio, a cargo de la esposa de Eduardo Torres, “Hablar de un esposo siempre es difícil”, la transcripción de una grabación en la que ella testificará, en principio, lo que significa la vida privada junto a un hombre público destacado, resulta el relato más hilarante de todos. En un depurado trabajo de ficcionalización de la oralidad, Monterroso construye la imagen de un lenguaje cotidiano, reticente, burlón, profundamente dialogado, en el que se van contraponiendo las miserias de la vida ordinaria a las pretensiones de una

integridad heroica del personaje. Carmen de Torres irá desmontando todos los elementos que pudieran contribuir a rodear de un hálito de grandeza a su esposo: viven en un pueblo chismoso, inculto. Ella ha conocido, desde dentro, la farsa que Torres ha montado de ser un verdadero intelectual de alcances filosóficos, y, poco a poco, como sin querer, va desenmascarando la impostura que construyó, como cuando habla de la dificultad que enfrentan las mujeres que viven al lado de hombres con la reputación de su marido, que “afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo la siesta con el pretexto de que tienen mucho trabajo, lo que va haciendo pues que uno dude” (106). En esta recreación de la oralidad, todo el sentido de lo enunciado funciona en la ambivalencia de negar revelando: “y a la hora de su muerte, que ni quiero pensar en eso, si se hace el fideicomiso yo pueda vigilar todo desde allí, sin que se vea feo” (111). Acude a la frase hecha de no querer ni pensar en la muerte de él, cuando en realidad lo está pensando. Prácticamente el testimonio completo está construido de esta manera.

Todo el proceso de desmontar las hipocresías, las falsedades del medio, de destruir la grandilocuencia de un hombre importante, se elabora desde la degradación de lo elevado y grave contrapunteando con los actos mínimos, a partir de los gestos de la vida cotidiana, desde la familiaridad de puertas adentro, apelando al lenguaje popular, de la oralidad, que contrasta con la norma escrita; pero, en este punto, es importante precisar que toda la novela está orientada a poner en crisis justamente la fatua grandilocuencia de la vida intelectual, la afectación de la inteligencia falsa, la mascarada de los refinamientos de la alta cultura en un mundo mezquino, pueblerino y vacío. Y esta orientación es lo que la hace ser heredera de la tradición de la sátira menipea, un género que ha hecho burlas y desenmascaramientos en el enfrentamiento entre baja y alta cultura. Apuntaba Bajtín a propósito del género: “También es característico de la menipea la ‘palabra inoportuna’: un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado, por una brusca violación de la etiqueta” (1986: 166). Y es justo esto lo que ocurre en la sección primera del libro, “Testimonios”.

Como puede apreciarse, prácticamente todas las remembranzas que se han reunido para rendir homenaje a Eduardo Torres constituyen una radical violación a los principios supuestos y esperados en este tipo de discurso; todos introducen una perspectiva un tanto cínica, niegan los valores pretendidamente altos y superiores, degradan, desenmascaran de manera cómica y terminan por

construir un antihomenaje burlón. No hay tal elevación intelectual, no hay inteligencia que celebrar ni erudición. Todo resulta ser una absurda mascarada o, por lo menos, una impostura.

Ahora bien, es muy importante contrastar este espíritu jocoso que impera en la primera parte de la obra con los siguientes apartados, en los que se nos presenta la voz del propio Eduardo Torres. De entrada, el lector se encontrará ante discursos pertenecientes a la cultura de lo escrito y, más aun, que se gestan en la esfera de la vida académica: se trata de la recopilación de trabajos críticos a cargo del intelectual homenajeado, reseñas y reflexiones de diversa índole. En este punto, se puede apreciar el significado de la obra filosófica y literaria del autor, así como el amplio abanico de sus intereses. El tono aquí es serio, formal, como corresponde al género de la escritura académica. Sin embargo, poco a poco, de manera sutil, se empiezan a apreciar deslices involuntarios que entran en pugna con la debida sobriedad de lo enunciado porque revelan su impericia, su absurda pretensión de elegancia, como cuando hace la reseña de la nueva edición del *Quijote*, “del conocido y ya clásico escritor peninsular” (121), frase vacua por manida. Pero el texto se vuelve tremendamente hilarante hacia el final por el modo en el que él mismo revela su monumental ignorancia en las petulantes observaciones que hace: “Tenemos que lamentar también algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor. Por ejemplo, en la página 38 puede leerse que el protagonista dice ‘fuyan’ en lugar de huyan, como es lo correcto; más adelante hay un ‘hideputa’ que hiere la vista” (123). La parodia de la arrogancia y la mendacidad de los críticos es inmejorable. En este apartado, la parodia del discurso académico es el vínculo más nítido con la tradición de la literatura jocosidad.¹¹

¹¹ Vale la pena echar un ojo a la revisión crítica que hace Beltrán Almería sobre algunas de las aproximaciones al estudio del género de la menipea, particularmente las de Relihan, Frye y Bajtín (2017: 293-304), porque ayuda a entender la complejidad y, a la vez, la vigencia de esta sátira en nuestros tiempos. Por ahora, me interesa destacar esta observación del teórico español: “Pero el rasgo estético esencial de la menipea es la reunión de la risa tradicional (el elemento de mayor peso), la sátira y la parodia, e incluso otras formas menores —irónicas— de la risa. Esta reunión es un hecho trascendente” (301), y lo destaco, justamente, porque ayuda a explicar los vínculos de todas las distintas formas de la risa que introduce Monterroso y que han sido, en general, vistas de manera aislada por la mayoría de los críticos.

Si bien se ha jugado en muchas ocasiones con la posibilidad de establecer un estrecho lazo entre Eduardo Torres y el propio Monterroso, como si fuera su alter ego, y, como apuntaba al principio, el propio autor propició esta relación al hacer suyas algunas de las afirmaciones de su personaje, no se pueden dejar de ver tales entrecruzamientos como un juego de espejos paródico y profundamente crítico. Esto resulta muy claro, por ejemplo, en el análisis que elabora Torres de *La oveja negra y demás fábulas*, texto que —según estudia Parsons— introduce una intriga metaficcional en la novela (1995: 115).¹² En esta reseña, se extrema la ridiculez de la visión corta de Eduardo Torres, al afirmar algo que jamás suscribiría Monterroso: “ese dulzor amargo propio de ciertos cítricos con que clava el aguijón de su sátira en las costumbres o *mores* más inveteradas para castigarlas *ridendo* (Juvenal), y que tan positivo resultado ha dado en todos los tiempos, ya que al presente las malas costumbres prácticamente no existen, excepto en manos de viciosos y tipos por el estilo” (151). Nadie con un mínimo de cultura literaria podría aseverar que las sátiras o las fábulas han modificado las costumbres en este mundo.

Hay otros rasgos en estos textos ligados a la ambivalencia y las paradojas: nada es aquí plano y unilineal. Es posible encontrar coincidencias entre la obra de Eduardo Torres y la del propio Monterroso, como es el caso de la intercalación de dibujos o aforismos profundamente críticos, que llegan a evocar el espíritu de *La oveja negra...* y el de *Movimiento perpetuo*; a modo de ejemplo, véase este que aparece en una supuesta carta a Revueltas: “Las ideas que Cristo nos legó son tan buenas que hubo necesidad de crear toda la organización de la Iglesia para combatirlas” (163). Las constantes alusiones a escritores de su tiempo constituyen también guiños de este juego de fusión jocosa entre realidad y ficción.

La tercera parte de la novela, integrada por “aforismos, dichos, etc.”, contribuye muy claramente a la configuración de la obra bajo el espíritu de la sátira menipea, que desde sus orígenes se orientaba a la búsqueda de la verdad y se cargaba de un denso contenido filosófico. Eduardo Torres reflexiona, busca y enuncia sentencias graves, lo que ocasiona que entre en polémica con

¹² Me parece que el análisis que hace Parsons en el citado artículo sobre el trabajo con la parodia y la autoparodia de los absurdos de la tradición crítica, incluyendo su jerga y los despropósitos de la interpretación literaria en *Lo demás es silencio*, es claro e inmejorable; por ello, no insisto más en este punto y remito al lector interesado a este texto.

visiones tradicionales sobre dogmas y otros saberes firmemente asentados en los discursos oficiales. En esta sección se parodia la tradición didáctica, se eleva el estilo para invertir muchos de los supuestos de la cultura occidental con una mirada humorística, como cuando afirma: “Sólo los enemigos de Dios conocen a Dios” (164). Los tonos polémicos se agudizan cuando expresa una verdad tan evidente que se revela en una carcajada que revela los absurdos que se anidan en muchas de las reflexiones críticas: “Digan lo que dijeren, el escritor nace, no se hace. Puede ser que finalmente algunos nunca mueran; pero desde la Antigüedad es raro encontrar alguno que no haya nacido” (165). Entonces, no estamos ante la proclamación de axiomas absolutos, de índole didáctica, como se ha visto casi siempre en el género del aforismo y de los dichos. En este caso, buscan el debate, revelan, cuestionan saberes establecidos y se burlan de los lugares comunes confortables.

La penúltima sección del libro, “Colaboraciones espontáneas”, resulta todavía más singular, porque la risa se hace más patente y confirma la orientación de la totalidad de la obra: se trata del falso soneto de un autor anónimo al que le sigue un comentario crítico del mismo a cargo de un seudónimo “Alirio Gutiérrez” —el editor del homenaje apunta que es en realidad de procedencia desconocida, pues no hay nadie que responda a ese nombre—. En el soneto se hace una burla en verso y puede suponerse que el dardo se enfoca al intelectual agasajado, pues desde el título del poema se abre este sentido —“El burro de San Blas”— y se trata de un rotundo desmentido de las supuestas glorias del héroe en cuestión: “Todos piensan que es muy sabio/ pero nada bueno sale de su labio” (183). Y, como ya sabemos, nada en Monterroso es unívoco, por lo que el poema en cuestión da un giro jocoso al cierre del texto: “Si el que lee esto se lo cree/ es más tonto que él, puesto que lo lee”, con lo que se puede dar por refutado todo lo aseverado. De ahí que, en el comentario crítico incluido enseguida, se conjeture la posibilidad de que el soneto sea creación del propio Eduardo Torres para burlarse de sus lectores. El ensayo es una imitación paródica del modo en el que se ejerce la crítica literaria, llena de retorcimientos retóricos, plagada de obviedades e interpretaciones por demás absurdas, pero siempre con las pretensiones de suma seriedad y formalismo, sin que en realidad se aporte nada al conocimiento de lo que se estudia.

En el “Punto final” —notas a cargo de Eduardo Torres sobre la edición de esta obra en homenaje a su labor—, se dan algunos elementos que hacen pensar al lector que el editor es el propio Monterroso, nuevo juego de espejos y niveles

ficcionales: fue él quien publicó antes en la *Revista de la Universidad de México* los textos atribuidos a Eduardo Torres; el homenajeado apunta que su editor tiene fama de burlón y “no acaba de gustarme” (197). No puede dejar de reprochar los errores que el texto tiene, pero no parece haberse percatado de la magnitud de la burla que significa este supuesto homenaje, sólo se siente reticente ante algunos de los testimonios por su “falta de discreción”; en todo caso, no parece del todo feliz con el contenido del libro, pero permite su publicación.

LA SINGULARIDAD DE UNA NOVELA EN LA TRADICIÓN CÓMICO-SERIA

Hay algo sobre lo que se ha estudiado poco y me parece que vale la pena traer a colación porque constituye un elemento más que justifica esta filiación que propongo en el cauce de la literatura jocoseria: la casi ausencia de fábula en esta novela. Se hace referencia a la pseudobiografía, pero en realidad no hay una verdadera dimensión biográfica de Eduardo Torres; esto siempre se elude y no puede recibir otra explicación más que el hecho de su pertenencia a esta larga tradición a la que hago alusión. Luis Beltrán Almería hacía notar este rasgo en algunos de los géneros que pertenecen al humorismo literario que hunde sus raíces en la cultura popular: “La fiesta, origen de los géneros de la risa, carece de fábula. Sin embargo, es también muy frecuente el desarrollo de una fábula —muchas veces mínima—, acompañada de su correspondiente sentencia” (2017: 265). Y es que el material heterogéneo, entre el ensayo, la crítica, los aforismos y los testimonios, da poco espacio para el desarrollo de una fábula y esto es tal vez el punto central de la titubeante actitud entre los críticos para aceptarla como novela.

La parodia es el eje fundamental en las secciones a cargo de Eduardo Torres: Monterroso pone en jaque las manías de los trabajos de crítica literaria en su banalidad y sinsentido. Es importante no perder de vista que estos ensayos y reflexiones son iluminados por los testimonios precedentes, a la vez que éstos echan luz a aquéllos para, en conjunto, conformar la imagen artística de un hombre insignificante, inculto, fatuo, que dedicó su vida a la impostura de una vida intelectual que nunca tuvo sustento. Ésta es una de las razones de la importancia de la novela que, en su heterogeneidad, entre la seriedad y la risa, modela este proyecto de crítica radical de uno de los problemas de nuestra vida cultural moderna.

Apuntaba Gonzalo Celorio:

Monterroso tiene una particular visión para advertir la ridiculez humana y una finísima inteligencia para describirla. Dispone, además, de un generoso acervo de recursos literarios, manejados con maestría gracianesca; la hipérbole, que le permite exacerbar hasta el ridículo los lugares comunes; la paradoja, mediante la cual invierte y por tanto subvierte los valores tradicionalmente establecidos; la ironía, que le confiere al humor una viscosidad amarga y crítica, y la parodia, recurso por excelencia de Monterroso, que le da a su obra la dimensión metaliteraria que lo caracteriza, al montar su discurso sobre otro discurso al que escarnece, recrea, critica o rinde pleitesía. (1995: 126)

Aunque sea claro que todos estos elementos están presentes en la escritura de Monterroso, considero que es necesario precisar —para poder explicar la poética en su amplio sentido— que no se trata de meros recursos retóricos aislados unos de otros. Estamos ante una visión total que pertenece a la esfera de la literatura jocosera: estamos ante parodias irónicas que invierten verdades asentadas y serias de la cultura oficial. Todos estos elementos ligados a la risa —ironías, parodias, paradojas, sátiras— aparecen perfectamente vinculados en la composición de la menipea moderna que hace Monterroso.

Respecto a esos discursos ajenos a los que el autor “rinde pleitesía”, me parece importante sugerir que están relacionados con el hecho de que Monterroso es heredero de una fuerte e importante línea literaria que viene de la Antigüedad y que en varios casos él mismo se encargó de establecer: Luciano, Cervantes, Shakespeare, Montaigne y, más contemporáneos, Swift, Kafka, entre muchos otros. No hay “pleitesía” a las formas anquilosadas de la cultura oficial, sino homenaje, continuidad y renovación de esta vertiente tan importante en la historia de la literatura occidental. Si la sátira de Luciano se orientaba hacia la destrucción de lo serio y rígido de la filosofía y la sátira de Swift apuntaba hacia los gobernantes (*cf.* Beltrán Almería, 2017: 288), asistimos en la contemporaneidad a la sátira de los falsos valores de la academia y sus discursos manidos y absurdos.¹³

¹³ Tal vez valdría la pena relacionar esta preocupación de Monterroso con la obra de otros escritores más o menos contemporáneos, quienes hicieron también burlas radicales al modo de proceder

Hay otro aspecto que no quiero dejar de señalar y es el relativo a la construcción del mundo ficcional en el que se mueven los personajes:¹⁴ San Blas es un espacio sumamente significativo para la obra. Si bien hay algunas poblaciones en México con este nombre, no es a ninguna de ellas a la que apela. Todo lo que podemos saber sobre este espacio es por las referencias fragmentarias y profundamente subjetivas de los personajes, en particular los que dan su testimonio. Se trata de un poblado grande, que en muchos momentos evoca la Ciudad de México (menciones del metro, nombres de calles) y en otros se hace alusión a su vida provinciana, a la falta de horizontes culturales amplios. El entorno modela a los seres humanos, y en este caso no se trata de personajes atemporales, ahistóricos, sino que están compuestos en perfecta consonancia con el mundo al que pertenecen. Monterroso recrea festivamente los estrechos marcos de la vida cultural provinciana, donde un intelectual de dudosa trayectoria puede levantarse como figura pública, como nombre de referencia, a tal grado que llega a hacerse merecedor de que un grupo de habitantes le presente la invitación formal para que sea candidato a gobernador del Estado (ése es el tema del relato primero, a cargo de ese supuesto “Amigo”). El hermano de Eduardo Torres es quien describe y hace recuentos históricos de San Blas, pero es el secretario el que abiertamente lo califica de “infecto pueblo”. La temporalidad es también significativa, pues no se trata de ninguna recreación ahistórica, sino que es un mundo completamente actual, uno de los tantos mundos que ha forjado la Modernidad desigual en América Latina.

El discurso de la crítica literaria, la ridícula figura del intelectual, la atroz miseria de la vida cultural, especialmente en la provincia, la banal preocupación de los escritores y sus manías son algunas de las constantes en la escritura de Monterroso, y sobre ello ya se han elaborado imprescindibles ensayos de

de académicos y escritores petulantes; como ejemplo luminoso resalta *Estas ruinas que ves*, de Ibarguengoitia o, más adelante, *El miedo a los animales*, de Enrique Serna, entre muchos otros.

¹⁴ An Van Hecke dedica buena parte de su libro *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* a analizar el problema de la configuración de los espacios en la obra del autor, en particular en *Movimiento perpetuo*, y para ello revisa la importancia que éstos tienen frente a la repetida idea de que Monterroso no describía espacios exteriores, lo cual es cierto sólo si se concibe la noción desde la perspectiva de la novela realista: “Los espacios monterrosianos son por lo general dinámicos; es decir, se trata casi siempre de espacios en movimiento, y por consiguiente, situados en el tiempo” (2010: 43), de tal manera que sí es crucial la importancia de los espacios, aunque no se construyan al modo tradicional: con descripciones.

análisis. Sus recelos ante las trampas que anidan en la aventura intelectual están presentes en toda su obra, no sólo en *Lo demás...* Dice uno de sus críticos:

[...] en los relatos de Monterroso está presente de manera constante la reelaboración de los elementos propios de la poética: la crítica y la acción literaria fueron el motor que movió a este autor para concebir la realidad de manera irónica, no sólo con la obra ajena, sino también con la propia. Las ideas que Monterroso desarrolló acerca de la poética a lo largo de su obra, breve según su parecer, se despliegan en un doble nivel de comprensión: por un lado, hay una ironía sobre el arte de escribir que está dirigido a escritores específicos y a los críticos literarios en general; por otra parte, la apertura tópica y simbólica de los relatos de nuestro autor permite que las observaciones hechas a la praxis literaria se adapten a otras circunstancias [...] (García Pérez, 2009: 117)

Rafael Olea Franco, por su parte, hizo una revisión precisa para ver cómo, en uno de sus cuentos, “Leopoldo (sus trabajos)”, elabora el autor “una concepción global de la literatura” (Olea Franco, 2007: 466). No cabe duda, pues, que estos asuntos fueron centrales en su creación y que la mirada para enfocarlos siempre fue crítica, pero invariablemente enunciada desde el humorismo. Y la elección de este blanco tiene que ver con el agotamiento al que ha llevado la desmesura del discurso académico, lleno de sinsentidos y de falsedades y la pomposa actitud que asumen muchos escritores ante su oficio.

En la forma de composición de *Lo demás...* se puede apreciar cómo el autor construye la pugna entre cultura popular, oral, frente a la escrita, académica. Aquella va desmontando burlescamente las pretensiones de ésta. Pueden distinguirse muy claramente en esta novela las dos grandes partes que la componen: los textos de índole oral en los que se burlan de la figura homenajeadada y, por otra parte, los textos escritos, ensayísticos, aforísticos, esencialmente a cargo de Eduardo Torres, que resultan, en su mayoría, insustanciales, vacuos y que incluso revelan su absoluta ignorancia sobre el sentido de la crítica literaria, sobre la propia literatura. Pero lo que me interesa destacar es que se trata de fragmentos estrechamente vinculados unos con otros, debatiendo, polemizando no sólo entre ellos, sino también con el mundo histórico social circundante. No asistimos a la construcción de una novela ensimismada en el mundo literario y académico, sino que justamente desde los márgenes de ese mundo se le ilumina y se ponen de relieve los rasgos más absurdos y ridículos de las ínfulas intelectuales.

La memoria subjetiva de Monterroso —heredero de una larga cultura— cimienta el vínculo con la antigua tradición de la menipea, hace que se actualice, se modifique y se renueve al encarnar en una novela corta, concisa y a la vez divagante, que pone ante la sociedad el debate sobre el sentido de la crítica literaria, sobre la reflexión filosófica sustentadas en la impostura y la petulancia. Parodias, ironías, paradojas, absurdos, juegos de equívocos, voces en pugna, todos son instrumentos que se ponen al servicio de la conformación de una menipea moderna, profundamente crítica y lúdica. Nada más serio, nada más jocoso, nada más antiguo, nada más actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Almería, Luis (2017), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- Celorio, Gonzalo (1995), “Lo demás es literatura”, en Will H. Corral (sel. y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-127.
- Corral, Wilfrido H. (1985), *Lector, sociedad y género en Augusto Monterroso*, México, Universidad Veracruzana.
- Eymar, Marcos (2015), “El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 223-245.
- García Pérez, David (2009), “Hacia una poética de Augusto Monterroso: la fábula y el cuento”, *Literatura Mexicana*, vol. xx, núm. 2, pp. 113-129.
- Gutiérrez Hibler, Jonathan (2015), “Escritura y silencio: hacia una genealogía literaria en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 85-109.
- Hecke, An Van (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, México, Universidad Veracruzana.

- Lukács, György (2020), *La novela. Destinos de la teoría de la novela*, edición de Luis Beltrán Almería, traducción de Pilar Tejero Alfageme y Carlos Ginés Orta, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Monterroso, Augusto (2022), “La experiencia literaria no existe”, en *El dinosaurio sigue aquí. Obra completa 1959-2003*, Barcelona, Navona, pp. 567-594.
- Monterroso, Augusto (2013), *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, edición de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra.
- Olea Franco, Rafael (2007), “Augusto Monterroso (sus trabajos)”, en Sara Poot, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad del Claustro de Sor Juana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/UC-Mexicanistas/University of California, Santa Barbara, vol. 1, pp. 465-476.
- Parsons, Robert A. (1995), “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, en Will H. Corral (sel. y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 109-122.
- Ruffinelli, Jorge (2013), “Introducción”, en Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, pp. 9-54.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2010), “La pesadilla eterna: monstruos, dinosaurios y los extravíos de la lectura. Augusto Monterroso y el *Quijote*”, en Friedhelm Schmidt-Welle e Ingrid Simson (eds.), *Don Quijote en América*, Ámsterdam/ Nueva York, Rodopi, pp. 253-261.

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN: Ha trabajado sobre diversos problemas de poética y sobre la risa como manifestación artística en la literatura hispanoamericana. Es autora de libros como *Etnias del verano ardiente. Imágenes literarias de yaquis, mayos y seris* (2023); *Locura e imaginación. Grotresco en la literatura hispanoamericana* (2019); *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)* (2012); *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano* (2002), entre otros. Además, ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad y ha colaborado en varios libros colectivos.

D. R. © Martha Elena Munguía Zatarain, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

MONTERROSO AND MONTESOL "ON THE THRESHOLD": AUTHOR FIGURES IN LA LETRA E AND LOS DETECTIVES SALVAJES

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

alfonsomacedo@hotmail.com

Abstract: *This article analyzes the figure of the author in two moments: the first based on the self-representation of the author by Augusto Monterroso in La letra e (fragmentos de un diario) (1987); the second proposes a revision of its fictionalized figure in Roberto Bolaño's Los detectives salvajes (1998). For the analysis of La letra e, Julio Premat's concept of self-figuration is relevant; for the Chilean writer's novel, I resort to the concept of fictionalization as an artistic procedure in the context of a poetics in which various discursive and literary genres (diary, autobiography, autofiction) intersect. In accordance with the above, the figure of the author is analyzed twice: in its self-referential forms in La letra e and in its parodic, satirical and homage form in Los detectives salvajes.*

KEYWORDS: AUGUSTO MONTERROSO; ROBERTO BOLAÑO; HISPANOAMERICAN NARRATIVE; DIARY; FICTIONALIZATION

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 14/05/2024

MONTERROSO Y MONTESOL “EN EL UMBRAL”: FIGURAS DE AUTOR EN LA LETRA E Y LOS DETECTIVES SALVAJES

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ
ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
alfonsomacedo@hotmail.com

Resumen: Este artículo analiza la figura de autor en dos momentos: el primero a partir de la autorrepresentación de autor de Augusto Monterroso en *La letra e (fragmentos de un diario)* (1987); el segundo desde la propuesta de revisión de la figura ficcionalizada de aquél en *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño. Para el análisis de *La letra e*, resulta pertinente el concepto de *autofiguración* de Julio Premat; para la novela del escritor chileno, recurro al concepto de *ficcionalización* como procedimiento artístico en el contexto de una poética en la que se cruzan diversos géneros discursivos y literarios (diario, autobiografía, autoficción). De acuerdo con lo anterior, la figura de autor es analizada por partida doble: en sus formas autorreferenciales en *La letra e* y en su forma paródica, satírica y de homenaje en *Los detectives salvajes*.

PALABRAS CLAVE: AUGUSTO MONTERROSO; ROBERTO BOLAÑO; NARRATIVA HISPANOAMERICANA; DIARIO;
FICCIONALIZACIÓN

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 14/05/2024

*A Karina, Juan Luis, José Carlos,
Margarita, Israel y Elizabeth*

*Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto
de líneas traza la imagen de su cara.*

JORGE LUIS BORGES, “EPÍLOGO” A *El hacedor*

INTRODUCCIÓN

Augusto Monterroso (1921-2003) y Roberto Bolaño (1953-2003) pertenecen a un campo cultural latinoamericano que se conformó a partir de una renovación literaria sustentada en diversas operaciones artísticas contra el realismo dominante de las primeras décadas del siglo xx —con Jorge Luis Borges y su renovación de la literatura fantástica mediante la combinación de sucesos reales con imaginarios para enfatizar la “expresión de la irrealidad”, antecedente de la futura hibridez genérica y el predominio de la autoficción— y en una serie de acontecimientos políticos (las dictaduras en Centroamérica y Sudamérica, el exilio y la inestabilidad en los gobiernos) que terminaron por definirlo.

En *La letra e (fragmentos de un diario)*, Monterroso combina diversos géneros literarios y discursivos al tiempo que insiste, ahora con énfasis, en su figura de autor, construida por él mismo en sus artículos y ensayos publicados en revistas y periódicos, así como en sus libros anteriores: *Movimiento perpetuo* (1972) y *La palabra mágica* (1983) —en los cuales es evidente su interés en las literaturas del yo—. En *Los detectives salvajes*, Bolaño produce un retrato ficcional de diversos artistas e intelectuales de las décadas de 1970, 1980 y 1990, que funciona como una máquina desmitificadora de los campos culturales iberoamericanos. En esa vasta narración satírica y paródica, la figura de autor de Monterroso —representada miméticamente desde su ficcionalización, o sea desde las “ficciones de autor en tanto que relato” (Premat, 2009: 12)— aparece supuestamente oculta bajo el nombre de Pancracio Montesol,¹ aunque

¹ A partir del *dossier* sobre *Los detectives salvajes* elaborado por José Vicente Anaya y Heriberto Yépez, se acepta, casi unánimemente, que este personaje remite a Monterroso (2007: 139).

no es ridiculizada del modo en que otros escritores son ficcionalizados; en todo caso, se pone en evidencia cierto comportamiento festivo de sus costumbres, al mismo tiempo que se retoman sus prácticas paródicas, desarrolladas en obras suyas como *Lo demás es silencio*, con la intencionalidad de parodiar su estilo, sobre todo a manera de homenaje.

El análisis de la figura de autor en *La letra e* no parece tan alejado del examen de la propuesta ficcional de Bolaño: en ambas obras se construye una figuración imaginaria que oculta, disfraza o distorsiona la silueta verdadera. Así, el diario no es solamente un género literario: también contribuye a la combinación de autobiografía y ficción. En el caso de *Los detectives...*, lo imaginario rebasa el testimonio, género discursivo central en la segunda parte de la obra, sostenido en la palabra oral, y que produce la *con-fusión* de acontecimientos supuestamente verídicos con sucesos imaginarios.

Augusto Monterroso y Roberto Bolaño vivieron en México en varias etapas de su vida. Se trata de dos autores hispanoamericanos que produjeron una obra literaria que ha originado en México una gran cantidad de estudios literarios. En el caso del autor de *Movimiento perpetuo*, aunque toda su producción literaria se escribió y publicó por primera vez en México, nunca abandonó su nacionalidad guatemalteca. En el caso del narrador chileno, su estancia de unos cuantos años en este país le bastó para conocer el campo cultural, intervenir e influir en él para publicar, veinte años después, *Los detectives salvajes*, “novela mexicana” (Volpi, 2008: 200) o hispanoamericana, leída dentro del corpus mexicano, que se distingue por el empleo de operaciones paródicas y satíricas cuyo blanco son las obras literarias del canon y las instituciones culturales de México, Centroamérica y España.

AUTOFIGURACIONES I. FIGURA DE AUTOR: LA LETRA E Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESCRITOR

La letra e forma parte del conjunto de obras que escapa a la noción de unidad como principio ordenador y a la clasificación de la crítica sobre los géneros: evade todas las categorías reduccionistas, como queda de manifiesto en *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y el volumen que nos interesa en este artículo. En las tres obras mencionadas, se rompe la rigidez de los géneros: en *Movimiento...* se advierte una estructura que se compone de ensayos, cuentos y textos de diversos autores sobre las moscas; en *La palabra...* —*nonbook* de

acuerdo con Lámbarry (2019: 199)— también se ofrece un conjunto de ensayos y cuentos que, en la edición especial de Era, se intercala con ilustraciones, fotografías y *collages* de Vicente Rojo; en *La letra e*, ya desde el subtítulo, el lector identifica el género al que pertenece, pero también se despliegan otros que sugieren una diversidad de registros: biografía de escritores, citas textuales, comentario bibliográfico, anécdotas de la vida cotidiana, ensayo, minificciones, diario de viaje (Monterroso, 2002). El resto de la producción literaria de Monterroso también evade las convenciones genéricas: “Leopoldo (sus trabajos)”, de *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), recurre a géneros discursivos como las entradas de diario, la definición de diccionario y la papeleta de préstamo bibliotecario para reforzar el efecto de combinación entre realidad y ficción; *Lo demás es silencio* (1978) se define como “una biografía ficticia de Eduardo Torres” (Lámbarry y Rosado Marrero, 2015: 145), escritor imaginario y *alter ego* con el que Monterroso se autoparodia y critica el campo cultural mexicano capitalino y provinciano,² y en la que abundan otros géneros discursivos y literarios: texto crítico, testimonio, diario personal, etcétera.

La propuesta que Monterroso entregó a la imprenta para su publicación en 1987 busca ser leída como el diario personal del escritor, quien ha editado sus apuntes para abandonar la intimidad de ese género de escritura privada y darlos a conocer a sus lectores, amigos y críticos. El prefacio señala la procedencia de este conjunto, publicado con anterioridad, en la mayoría de los casos, “en un periódico mexicano” (Monterroso, 2002: 229), después de haber tenido una primera e informal versión “en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren” (229). En esta aclaración puede advertirse el modo en el que construye su figura de autor: no es tan sedentario como parecía, sino un viajero que intenta escribir cuanto puede, en sus viajes o al regreso de una función teatral: “Todos los que conocimos a Tito nos enteramos de que siempre tomaba apuntes, donde sea y aparentemente sobre todo tema posible” (Corral, 2013: 259). Entre la afirmación del prefacio y el testimonio de uno de sus investigadores se abre la

² Justamente, *Lo demás es silencio* es una obra precursora de *Los detectives salvajes*, en la medida en que el tema central son los escritores, sus relaciones y proyectos artísticos. Algunos críticos han señalado sus semejanzas temáticas y procedimentales a propósito del empleo de la parodia y la sátira, como Wilfrido H. Corral (2015: 29).

posibilidad de leerlo como lo ha proyectado: por un lado, se refleja a sí mismo como un escritor preocupado por su imagen pública (como se lee entre líneas a partir del relato de sus viajes y sus encuentros con amigos intelectuales) y por la difusión implícita de su poética: busca ser leído como un autor que en su vida cotidiana ofrece una serie de reflexiones sobre algún acontecimiento literario o político, pero, por otro, también se muestra como un autor que, en diversos momentos, se encuentra atrapado ante la página en blanco. El diario como escritura privada se hace público y sugiere una leve impostura, pues Monterroso no se muestra plenamente, sino de manera parcial, en la medida en que se vuelve editor de su diario y filtra una imagen de sí mismo que, aunque confiese sus debilidades, humillaciones y envidia frente a sus colegas y amigos (“Único propósito de año nuevo: Perdonar a mis colegas ser mejores escritores que yo” [2002: 359]), no es más que una figuración de escritor, tal como se autorrepresenta en la intimidad de su casa, en medio de sus lecturas, pensamientos y sentimientos. Así, el diario se convierte en un género dúctil que permite la combinación de diversos registros.

En *Héroes sin atributos*, Julio Premat analiza el concepto de *autofiguración*: se trata de la representación que un escritor hace de sí mismo. En la introducción, el crítico analiza el caso de Witold Gombrowicz, escritor polaco exiliado en Argentina y cuyo texto “más notable” (2009: 11) acaso sea el *Diario*:³ “Gombrowicz afirma querer ‘construirse’, es decir darse a conocer, darse a leer, en tanto que personaje, desde el margen absoluto que era Argentina” (11). Por supuesto, es necesario recordar que el autor polaco era

³ *Diario argentino* es una recopilación de su *Diario* publicado originalmente al español en varios volúmenes. Fue traducido por Sergio Pitol, quien —como Bolaño y Enrique Vila-Matas— profesó una gran admiración por este autor, anteriormente considerado marginal, *outsider* de las letras polacas y argentinas. Aunque Monterroso no se refiere a él, puede notarse cierta semejanza en el proyecto estético: además de encontrarse en medio de dos culturas, sin pertenecer por completo a la tierra natal ni a la adoptiva, ambos indagan en el diario para ser leídos de otro modo: “Escribo este diario sin ganas. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? ¿Si tan sólo para mí, por qué se imprime? ¿Y si lo es para el lector, por qué finjo entonces conversar conmigo mismo? ¿Hablar con uno mismo para que lo oigan los demás? [...] La falsedad existente en el principio mismo del diario me intimida, les ruego que me disculpen... (Pero tal vez estas últimas palabras son superfluas, son ya pretensiosas)” (Gombrowicz, 2006: 17).

prácticamente desconocido en su país y que, al llegar a Argentina en un transatlántico, quedó varado a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su estancia no fue fructífera, pues no quiso o no pudo relacionarse con los círculos intelectuales prestigiosos (como el grupo Sur de Victoria Ocampo), por lo que el diario se convirtió en un modo lateral de ser leído dentro de un campo literario cerrado: “Esta construcción [prosigue Premat] obedece a varias exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse escritor reconocido, adquirir prestigio sin encontrarse dentro de un círculo literario asfixiante. Pero construirse también supone forjarse una identidad: ser polaco de otra manera [...] ser escritor de otra manera” (11). El camino que Gombrowicz encuentra es el de la escritura y publicación del diario en el que la autofiguración contribuiría al enriquecimiento de su figura de autor ajeno a los altos círculos intelectuales. Su relato del encuentro con el grupo Sur, en una cena fallida (Gombrowicz, 2006: 44-50), pone de manifiesto la construcción de un escritor que se asume —independientemente del rechazo o indiferencia con el que fue tratado por los escritores porteños— excéntrico, apartado del campo literario nacional. Al encontrarse excluido, trabaja en “la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito” (Premat, 2009: 12). De acuerdo con lo anterior, el concepto de *autofiguración* está estrechamente relacionado con el concepto de *personaje*, entidad dramática que, a su vez, se relaciona con el narrador en primera persona, el emisor del discurso que, en las literaturas del *yo*, produce “una figuración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos” (Premat, 2009: 13).

Si se está de acuerdo con que “el autor es una figura inventada por la sociedad y el sujeto” (Premat, 2009: 26), también se trata de “un efecto textual” (26), del cual Jorge Luis Borges es un ejemplo clásico: el mito que se construye de sí mismo corresponde al del “escritor de la reescritura, de una originalidad hecha de repetición, tanto en la producción como en la identidad: reescribir clásicos, ser Homero o ser Shakespeare” (29). Esta cita puede relacionarse con el perfil de autor en Monterroso, no sólo por su preferencia por los clásicos, sino también porque, dentro y fuera de *La letra e*, se asume como un escritor que reescribe frecuentemente: “yo sólo corrijo”, afirma, aunque todos piensen que se trate de una broma:

Conocí a Alfredo [Bryce-Echenique] hace años en la Universidad de Windsor, Canadá, casi bajo la lluvia que nos mantuvo encerrados cinco días durante un coloquio de escritores hispanoamericanos al que asistieron figuras principales como Manuel Puig, Salvador Elizondo, Ernesto Mejía Sánchez, Vicente Leñero. Ahí Alfredo, con su ingenio habitual, le contó a un público sumamente atento cómo escribía (casi sin corregir), mientras yo deseaba que alargara lo más posible su intervención porque el siguiente era mi turno. Cuando éste llegó, a mí, paralizado por el miedo, no se me ocurrió otra cosa que decir: “Yo no escribo; yo sólo corrijo”, lo que al público, no sé por qué, le pareció gracioso y comenzó a reírse y a aplaudir, y a mí me dio la impresión de que los estudiantes y los maestros tomaban la cosa como que yo estaba diciendo que mi forma de escribir era mejor que la de Bryce y ya no pude decir nada más por miedo escénico. (2002: 249)

¿Realmente Monterroso intenta ser leído más allá de la recepción habitual de su obra? Poco importa si es verdad lo que afirma acerca de su timidez generadora de un humor involuntario, el fragmento intenta mostrar sus inseguridades como escritor. El contexto de esta entrada, ubicada sin fecha exacta en las anotaciones de 1984, es la publicación de la última novela del escritor peruano, que Monterroso no duda en elogiar en unanimidad con la crítica que ya la ha reseñado; sin embargo, también podría asomarse cierta oposición a una poética desmesurada en la que casi no se corrige, como afirma el escritor peruano. ¿Existe en este fragmento una autofiguración de autor en la cual Monterroso se encuentra de muy buen ánimo y celebra los triunfos de escritores amigos no tan cercanos?

La letra e (fragmentos de un diario) contiene la publicación de entradas escritas entre 1983 y 1985. Según Lámbarry —quien considera que esta obra es fallida en comparación con las anteriores (2019: 202)—, la operación que Monterroso ejecutó fue literaria y extraliteraria: “Para asegurarse un público mayor, antes de publicarlo en formato de libro, los textos de *La letra e...* aparecieron por entregas semanales, en el suplemento de *Sábado* del diario *Unomásuno*” (2019: 202). Después de *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, libros con los que se propuso borrar las fronteras entre los géneros, el escritor guatemalteco cultivó el diario para su publicación como una escritura diseñada para correr el telón de su proceso creativo, lecturas, opiniones literarias y políticas; *La letra e* “es un libro dedicado únicamente a la literatura”

(Lámbarry, 2019: 204). Su condición metaliteraria sugiere cómo debe ser leído, incluyendo el concepto de *autofiguración*, pues el autor arremete contra la industria cultural porque se siente obligado a formar parte de ella y a hacer concesiones al mercado (Lámbarry, 2019: 205).

Además de los géneros literarios y discursivos enumerados antes, en el diario se destaca la relación de sus viajes a España, Francia, Italia y Centroamérica; por lo general, su presencia en Barcelona se debe a compromisos editoriales; a Italia y Francia asiste, sobre todo, cuando es invitado a eventos académicos promovidos por las universidades y las instituciones culturales; con respecto a Centroamérica, las invitaciones provienen de los gobiernos de Nicaragua y Guatemala.

En uno de esos viajes, el autor aprovecha para dar a conocer un fragmento de carácter autobiográfico, que, por su naturaleza demasiado íntima, hubiera sido difícil de agregar a alguno de sus libros anteriores. Se trata de “Un paso en falso”, narración de un momento incómodo debido a que una persona no cumplió su promesa de llamar a una editora para una entrevista. A pesar de que, en la década de 1980, Monterroso ya era un autor famoso fuera de México y Guatemala, el texto refiere el encuentro desafortunado con la editora, que tarda en recibirlo y, cuando lo hace, se comporta con frialdad: “Nos recibió de pie y así permaneció hasta que a mí la timidez me hizo sentarme y ofrecerle un asiento a B. Entonces Carmen se sentó y con ademanes y gestos adecuadamente amables me indicó que ya podía yo comenzar a hablar” (2002: 243). El relato avanza con el aumento de su incomodidad; se produce una bola de nieve aumentada con la extrema seriedad de la editora; el escritor disimula su inseguridad con bromas y se dirige a ella de forma poco solemne:

[...] yo hacía bromas sobre la gran calidad de los textos y sobre la seguridad que tenía de que este libro, si lo leía con cuidado, o peor, si se descuidaba, podía cambiar su vida, y me reía y decía tonterías en forma incontenible a medida de que me iba dando cuenta, ah, querida Carmen, de que jamás habías oído mi nombre y de que la llamada previa de Hélène no se había producido nunca. Carmen, como la llamé dos veces, estaba seria, muy seria. (2002: 243)

A pesar de la humillación (o quizá por eso), Monterroso agrega esta anécdota al volumen que registra las formas en que los autores deben fomentar sus publicaciones, pero también se mantiene fiel al estilo autodenigratorio

y autoparódico, ya que se ridiculiza por llevar a cabo una acción incómoda que tampoco delega en un agente literario, porque consideraba que la obra publicada respaldaría su prestigio y aseguraría publicaciones futuras, sin intermediarios ni influencias.⁴

Al publicar sus fragmentos de diario, Monterroso logró una recepción que, supuestamente, lo mostraba en su faceta más íntima. José Miguel Oviedo es un ejemplo del giro de la recepción crítica: “Quien quiera conocer a Monterroso —el verdadero Monterroso, el que escribe su obra— necesita leer este libro. Ahora sabemos que la imagen que nos daban los libros que antes había publicado no era falsa, pero sí incompleta: *La letra e* muestra un lado que había permanecido en la sombra” (1995: 84); sin embargo, omite que el diario es una construcción ficcionalizada de su autor, consistente en colocar una máscara que simula ser el rostro. El proceso de selección, supresión y adición de los fragmentos es parte de una operación estética que va más allá de la percepción habitual que puede tenerse de un escritor en la intimidad, ya que, con el episodio de la editora de Barcelona como ejemplo, se refuerza la imagen que Monterroso se ha construido como autor de no numerosos lectores, escritor que las casas editoras no se disputan, pero que va aumentando su capital cultural conforme pasan los años y las universidades le van reconociendo, poco a poco, su trayectoria y talento.⁵

⁴ Otra lectura, menos solemne, a propósito del trato de Monterroso con el poderoso sector editorial catalán se relaciona con la autoparodia, que, años atrás, con la publicación de *Lo demás es silencio*, en 1978, se hizo patente. En esta novela, el subgénero de la autoparodia permite una autodenigración en la que no sólo Eduardo Torres, personaje ficcional creado por Monterroso, sino también éste, son ridiculizados de manera especular cuando se comentan sus obras. La obra de Torres es un reflejo autoparódico de la de Monterroso, incluyendo su supuesta ingenuidad provinciana.

⁵ En su autobiografía *Los buscadores de oro*, publicada por primera vez en 1993, mantiene firme su imagen de escritor no masivo, como queda de manifiesto al inicio de una conferencia pronunciada en una universidad italiana: “cuando ese momento llega, y como ya había supuesto que ocurriría, el pánico se apodera de mí, tengo la boca seca y un intenso dolor en la espalda, y sólo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigo comenzar diciendo: ‘Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o tal vez con más exactitud, un autor ignorado’” (1993: 11). La última frase, que remite al joven escritor “innorado” de “Leopoldo (sus trabajos)” (1999: 82) —y confirma que el personaje también puede asociarse con el autor y ser un alter ego, como ocurre con Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*—, vuelve al motivo del escritor desconocido cuya experiencia con la editora Carmen fue desastrosa.

Tanto en *La letra e* como en *Los buscadores de oro* puede notarse que su obra va en camino a la consolidación y el reconocimiento internacional. Él mismo, a pesar de su timidez, revela información sobre una recepción cada vez más constante que se acompaña de reconocimientos. Así, mantiene su imagen de escritor centroamericano en proceso permanente de construcción, con una posición política de izquierda abierta a partir de 1987. De su postura moderada como figura pública y escritor en el campo político y su ausente expresión ante los problemas cotidianos de México,⁶ es visible cómo aquella cambia cuando se involucra en los problemas de Guatemala y Nicaragua:⁷ leer su diario permite que los lectores confirmen su imagen de escritor de izquierda. En la década de 1980 es mucho más directo y activo: visita Cuba, Nicaragua y Guatemala como jurado en concursos literarios y se pronuncia abiertamente en contra de la intervención estadounidense en América Latina. Como el caso de Gombrowicz, quien nunca renuncia a su nacionalidad polaca a pesar de haber vivido varias décadas en Argentina, Monterroso no renuncia a su nacionalidad guatemalteca ni acepta naturalizarse como mexicano: “Para imitar verdaderamente a Europa sólo *nos* faltan en Centroamérica las guerras religiosas, los odios raciales” (2002: 379; énfasis mío).

Un aspecto señalado por algunos investigadores que han estudiado *La letra e* es el político (Sánchez Carbó, 2015: 159-181; Lámbarry, 2019: 205-207), que en sus obras anteriores no había emergido de manera explícita —a excepción de “Primera dama”, “El eclipse” y “Míster Taylor” de *Obras completas (y otros cuentos)*—; en otros momentos, el escritor guatemalteco llegó a sugerir una mirada escéptica y nihilista sobre la función social de la literatura.⁸ El diario le permite exponer sus puntos de vista sobre su zona geográfica natal,

⁶ “Sobre la situación política de México durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 o ante movimientos como el estudiantil o el zapatista, Monterroso prefirió mantenerse al margen sin participar o expresar públicamente su opinión” (Sánchez Carbó, 2015: 161).

⁷ En otra investigación, Alejandro Lámbarry explica su nulo activismo a favor de las causas sociales en México y sus intervenciones directas en los problemas centroamericanos: “no se interesó en el movimiento estudiantil porque México se convirtió en un espacio desde el cual se podía intervenir en la política de otros países, y a su vez, un espacio exclusivamente literario” (2014: 537).

⁸ “Es un producto social y a veces pretende tener un fin político; pero debemos partir del hecho de que la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada” (Monterroso, 1989: 37).

devastada por la desigualdad mundial y las intervenciones estadounidenses, como señala en diversas entradas. En este caso, me interesan aquellas dedicadas a sus viajes a Managua, para revisarlas a la luz de su autofiguración y de su ficcionalización en la novela de Bolaño.

En la entrada “Nueva Nicaragua”, documenta la invitación a asistir a un encuentro de escritores y editores para celebrar el centésimo título de la editorial Nueva Nicaragua, creada al inicio del nuevo régimen revolucionario (2002: 308-309). Esta nota cumple, principalmente, una función referencial: Monterroso informa a sus lectores que asistirá a tal encuentro mediante la transcripción del telegrama (otro género discursivo visible en el diario) de Sergio Ramírez, lo que de inmediato los contextualiza, pues permite la ubicación de este escritor con la causa sandinista. Después de varias entradas que abarcan otros temas, Monterroso describe el vuelo a Managua; se trata de su primera nota de viaje que refiere las horas de vuelo en un ambiente festivo:

En el avión, muy formal, delante de mí, de B. y de Eric Nepomuceno, Ernesto Mejía Sánchez escribe su “Oda a la azafata”, cuyo progreso me lee y me deja ver de vez en cuando. En otro momento vuelve el rostro hacia mí, y en voz suficientemente alta me dice estos versos del poeta potosino Juan de Alba, que según él cita Manuel Calvillo y le gustaba oír a Pablo Neruda:

La antigua juventud gongorinera
tornado se nos ha nerudataria

que retengo en la memoria y anoto después, con ánimo de ponerlos aquí.
(2002: 319)

Lo cotidiano se instala en el proceso de escritura y refleja el *work in progress*. La entrada continúa con el relato del aterrizaje y adquiere un tono menos lúdico cuando Monterroso señala que están pasando encima de Guatemala; en ese instante, rememora el sacrificio de las víctimas de las dictaduras y las políticas económicas internacionales:

Abajo, en las montañas, en las ciudades y en las aldeas, nuestros amigos en lucha, nuestros muertos; un día más en sus vidas y en sus muertes por una causa que tampoco es la de los norteamericanos y eso dice ciertamente qué causa es ésta: la causa popular, la de la poeta Alaíde Foppa, torturada, muerta y

desaparecida; la de sus hijos, muertos en combate; la de los arrasados indígenas mayas y su *Popol Vuh* depositados por siglos en sus mentes. (2002: 319-320)

El recuerdo de las víctimas centroamericanas se completa con otro momento: la recepción en el Aeropuerto Augusto César Sandino, donde Monterroso saluda a amigos y conocidos en medio de un clima de fraternidad que no logra ser referido con detalles porque el autor no atina a registrar los encuentros a causa de las emociones que lo invaden. Surge, así, otro momento de autofiguración en el que el autor se muestra incapaz de expresar lo que ve, siente y piensa:

[...] y me propondría llevar de ahora en adelante un registro de encuentros y de cosas vistas, pero sé que ese intento es inútil y desde aquí todo empieza a acumularse, observaciones, sensaciones; y es sólo días después cuando puedo escribir estas casi no líneas entre un exceso de impresiones que tercamente se toman su tiempo para ocupar su lugar dentro de mis moldes mentales. (2002: 320)

En *La letra e*, la experiencia del viaje a Nicaragua refleja, por un lado, la simpatía de Monterroso por los movimientos revolucionarios en Cuba y Centroamérica; por otro, sugiere, en el momento de la escritura, la imposibilidad de expresar todo lo que observa, siente y piensa. Se revela, de este modo, la visión pesimista al no poder abarcar todo en la escritura, pero queda un testimonio mínimo de su labor literaria.

Después de otras entradas breves, en la nota “Managua”, redactada en México, Monterroso comparte un recuerdo: dos años antes, en 1982, Bárbara Jacobs y él habían convivido con Carol Dunlop, Julio Cortázar y Josefina y Tomás Borge (2002: 321). La fraternidad de estos escritores y activistas enmarca ese momento en el que Monterroso no se atreve a hablar de política porque se considera inferior a Borge, verdadero revolucionario: “llama la atención su reunión con Tomás Borge, uno de los fundadores del FSLN. Con una estimable y poco común honestidad intelectual, Monterroso confiesa sentirse más a gusto hablando de literatura con el Borge escritor que de historia o política” (Sánchez Carbó, 2015: 167).

La entrada autobiográfica también es una despedida de Dunlop, fallecida ese año: “Y allí nos despedimos de Carol, sin saberlo para siempre, en casa

de los Flakoll, admirando juntos las fotografías originales de lo que más tarde sería su libro *Llenos de niños los árboles* (con texto también suyo), que Cortázar nos mostró más tarde en su casa, en París, ya Carol muerta y Julio llamado a morir menos de dos meses después” (2002: 322). En las líneas finales del texto, Monterroso salta a un recuerdo mucho más grato, casi trivial, pero festivo, cuando Jacobs le pide al “tío Julio” que les compre un helado “y él nos lo compró con su caballerosidad, ceremoniosa a pesar de todo” (2002: 322).

Aunque la intencionalidad del autor se refleja en la confirmación de su ideología de izquierda y sus visitas de apoyo a Guatemala y Nicaragua cuando estos países enfrentaban severos problemas nacionales e internacionales, en esta escritura privada —calculada para su publicación— se atenúa lo que estaba ocurriendo ante el bloqueo económico impuesto por Estados Unidos y el hambre de la población:

La constitución del gobierno posrevolucionario en Nicaragua se había realizado por medio de una coalición entre partidos de derecha e izquierda extremas. Aquello era una bomba de tiempo a estallar. Nada vemos de esto en Monterroso. El viaje a ese país permanece bajo un halo de lirismo cuya imagen conclusiva es la invitación espontánea y súbita de Cortázar a comprarles a todos un helado. (Lámbarry, 2019: 213)

Pareciera que Monterroso da un paso adelante cuando en su diario, concebido desde un inicio para su publicación, trata temas geopolíticos de su más alto interés, pero da un paso atrás cuando cae en una especie de trivialización de su presencia y la del resto de los invitados y participantes. Esta contradicción también es percibida por su amiga Fabienne Bradu, otra asistente al encuentro:

Había incertidumbre, miedo y mucha pobreza; ellos, invitados especiales, ocuparon las habitaciones del mejor hotel de la ciudad. No advirtieron la paradoja, no quisieron verla. Fabienne se lo sugirió a Monterroso, quien la increpó por sus diferencias ideológicas: liberal conservadora la de ella, revolucionaria socialista la suya. Bradu colaboraba para la revista *Vuelta*: su ideología era, realmente, más moderada. Pero fuera lo que fuere, ellos habían comido como reyes en un hotel de lujo y el pueblo sufría de hambre en las calles. (Lámbarry, 2019: 215)

La segunda entrada que lleva por título “Managua” es la antepenúltima de lo que podríamos llamar la serie de Nicaragua. Registra el encuentro del autor con José Coronel Urtecho. Escrita en clave autobiográfica, también es un modelo de digresión en un texto de no más de una página; con su interlocutor, Monterroso se detiene en la evocación de ríos y lagos nicaragüenses para pasar sin transición a una referencia erudita y política: la de Ralph Waldo Emerson (citado anteriormente en las entradas de su estancia en Managua), autor estadounidense leído y admirado por Borges y Monterroso, y quien señala las amenazas que se ciernen desde su país sobre las naciones latinoamericanas (2002: 324). A diferencia de su maestro indirecto Borges, el autor de *Lo demás es silencio* retoma a Emerson, no por el valor estético de su prosa, sino por su agudeza al vislumbrar el poder que el gobierno de Estados Unidos acumularía a partir del siglo XIX. Los reproches en vida a Monterroso sobre la supuesta falta de compromiso social en su obra — “[...] en cierta ocasión una señorita me preguntó, para un periódico, si en lo que escribo hay algún mensaje. Yo le contesté que sí, que en todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios” (1989: 26)—, se desdibujan cuando señala los actos de injusticia contra los pueblos centroamericanos.

Finalmente, se registra una última reflexión dedicada a Managua en la entrada “Manatías en México”. Se trata de un fragmento de mayor extensión dividido en tres partes. Monterroso evoca a sus amigos centroamericanos y mexicanos. En la segunda sección, “Una historia de infamia”, recuerda una visita anterior, hacia 1979, en los comienzos del nuevo régimen político. Su pretexto: la condición de pobreza intelectual que dejó a su paso la dictadura de Somoza; su verdadera obsesión: los libros perdidos de las bibliotecas. Al visitar a su amigo Lizandro Chávez Alfaro en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, lo encuentra en medio de una ardua y dolorosa labor,

[ocupado en] la restauración de varios tomos sueltos de viejas enciclopedias inservibles, un volumen de la antigua *Anatomía* de Testut, ‘el Testut’ que los estudiantes hispanoamericanos de medicina memorizaban en París a principios de siglo antes de convertirse en novelistas o poetas; números sueltos de la revista *Selecciones del Reader’s Digest* y cosas por el estilo, única herencia de la familia Somoza a la cultura de su país.

Me aparté un momento y lloré. (2002: 360)

El efecto de comicidad que el fragmento despertaría en los lectores se confunde con la sensación de tristeza asumida a través de la descripción, lo que se prolonga en el siguiente párrafo, cuando Monterroso aconseja a su amigo quemar lo que queda: “[éste] pensó que yo bromeaba y continuó su labor redentora con una sonrisa y sin duda con la idea de que cualquier libro, cualquiera, en el estado en que esté, es un tesoro que hay que preservar” (2002: 360). Al final, señala que ha intervenido, junto a otros amigos, para que diversas editoriales donen ejemplares de los libros recién publicados.

Con lo anterior, podemos sugerir que la forma en que Monterroso construye su figura de autor se basa en la exposición de sus ideas políticas de izquierda, en su búsqueda de reconocimiento en una industria cultural que funciona mediante recomendaciones, proselitismo de amistades y toma de decisiones que no afecten el capital económico de las editoriales, y en su intento de ser leído no únicamente como humorista e ironista, sino como un escéptico que, sin embargo, guarda cierta esperanza en el progreso social. A través de las páginas de su diario, crea una imagen de escritor tímido, humilde, envidioso, comprometido con la izquierda, amigo de escritores, intelectuales, hombres de acción revolucionaria y, ante todo, de los libros y la literatura.

Una visión lateral, pero aguda y privilegiada por el lugar que ocupa al observar sin intervenir directamente en lo que mira, es la de Bárbara Jacobs, quien ofrece su perspectiva de la visita a Nicaragua en el mismo viaje referido en *La letra e*. En dos breves ensayos, la novelista documenta el modo en que “Tito” vive el encuentro con viejos amigos, mencionados únicamente por su nombre de pila, sin la necesidad de colocar el apellido prestigioso que confirme la identidad ni caer en la presunción de decir que ella y su esposo se codean con las celebridades latinoamericanas, mencionadas por Monterroso en su diario. Jacobs, simplemente, captura ese momento —a diferencia de aquél, que se encontró incapaz de hacerlo— y lo expresa de manera íntima, casi privada, porque sólo le pertenece a ella, en el momento del nuevo ascenso de la esperanza revolucionaria en América Latina y el modo en que cada uno vivía y participaba de momentos históricos y, al mismo tiempo, personales, en la amistad y la solidaridad: “Entre José y Carlos y el pediatra poeta y tantos poetas y cuentistas y novelistas veo a Tito tan contento que otra vez aquí van rodando estas lágrimas debajo de este sombrero de palma, tan especial para mí” (Jacobs, 1997: 98).

El cambio de perspectiva también puede funcionar como un modo ante el cual Monterroso construye una imagen de sí mismo en la que ha seleccionado aquellos momentos en que no es suficientemente comprendido en sus palabras e intenciones, pero esta postura se convierte en una impostura de escritor cuando, al quejarse de que no puede expresarse como realmente quisiera, ya está logrando transmitir un sentimiento: el anhelo de ser oído y leído como desea, lo que además se complementa con la mirada de Jacobs.

El diario no busca únicamente mostrar al escritor en su intimidad y vida cotidiana: su autofiguración también se encuentra en lo que no publicó, como confirma Lámbarry en su consulta de los archivos personales del autor en Princeton y Oviedo. Lámbarry identifica aquellos fragmentos que Monterroso omitió porque lo exponían demasiado y hacían evidente el autoelogio y la falsa modestia que (re)presentaba en público:

Entre los textos que Monterroso eliminó para su publicación final de *La letra e...* está el titulado “Números”. Se trata de un diálogo imaginario con su amigo Rubén Bonifaz Nuño en el que se plantean preguntas como: ¿te has divorciado?, ¿te has vuelto a casar? ¿Bebes? Las preguntas no se desarrollaron, y en una segunda versión, cambiaron por otras serias, solemnes, tediosas: ¿Has publicado libros? ¿Tus libros se reeditan? Al final ninguno de los textos fue incluido en el libro, pero el cambio de preguntas es significativo; la intención de Monterroso fue promover su libro y a sí mismo como escritor sin indagar en su lado oscuro. Otro pasaje que no pasó el filtro final fue el titulado “*Currículum Vitae*”. En las antípodas de las *Confesiones* de Rousseau y Agustín de Hipona, Monterroso se cuidó en este texto de cualquier revelación personal y de caer en el autoelogio. (2019: 206)

Para terminar esta primera sección, también debe tomarse en cuenta la autofiguración de Monterroso como lector: éste comenta sus hallazgos, asociaciones de lectura e interpretaciones de sus obras favoritas y las de sus amigos. Son numerosas las entradas que dan testimonio de su lectura de los clásicos —como aquélla en la que abre su libro y lo dedica a la obra de Kafka o aquélla en la que establece asociaciones entre la literatura infantil y clásicos como *Los viajes de Gulliver*— y la de sus contemporáneos, como Eduardo Lizalde, Susan Sontag —a quien refuta su teoría de la interpretación (2002: 262)—, José Donoso y su *Historia personal del boom* —de quien se desmarca

de inmediato, no en la amistad, sino en los proyectos literarios—; también se altera con “la cantidad de tonterías” (2002: 333) que dice Vladimir Nabokov sobre el *Quijote* o comenta entusiasmado la edición crítica de *Rayuela* preparada por Ana María Barrenechea; esta serie no debe ser confundida con la de sus retratos, dedicados también a sus contemporáneos, pero en donde asoman ciertos momentos autobiográficos junto a Rubén Bonifaz Nuño, Claribel Alegría, Ninfa Santos, Juan Rulfo, Cortázar, etcétera, que dan testimonio de su vocación crítica (en la que se unen sus venas de escritor y lector por igual) y pone en evidencia la vocación casi predominante de lector sobre la vocación de escritor: “Lo cierto es que Monterroso dedicaba muchas horas del día a la lectura, lo que le ha servido de pretexto para justificar, en broma también, su obra relativamente poco voluminosa [...] En muchos de sus textos Monterroso reflexiona sobre el acto de leer y sus implicaciones” (Van Hecke, 2010: 96).

Por su parte, Elena Liverani ubica a Monterroso como un lector más preocupado por los libros que se encuentra leyendo, que ha leído o releído, que por su labor de escritor: “en *La letra e* destaca un procedimiento estilístico particular: sólo al final de cada fragmento el autor nos da a conocer cuál ha sido el *input* inicial de sus consideraciones que muy a menudo resulta ser una lectura” (1999: 69). Lo que An Van Hecke señala como una constante central en la poética de Monterroso se pone en evidencia en *La letra e*, porque nuestro escritor muestra los entretelones de su labor literaria, cuya base principal es la lectura y relectura de los clásicos. De este modo, cada entrada de *La letra e* es una parte explícitamente figurativa —y autoficcional— del dibujo que Monterroso construyó en la totalidad de su proyecto literario; se diferencia del resto debido a su autorretrato de escritor.

AUTOFIGURACIONES II. FICCIÓN DE AUTOR: MONTERROSO EN LOS DETECTIVES SALVAJES

Los detectives salvajes pertenece a la constelación de novelas de una tradición literaria en la que, siguiendo el concepto de *expresión de la irrealidad* acuñado por Ana María Barrenechea sobre los cuentos de Jorge Luis Borges (1957: 54-72), la ficción se hace pasar por verdadera, se presume como recuperación de hechos históricos. En cuentos como “El acercamiento a Almotásim”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “El Aleph”, el autor también es narrador y personaje; se ficcionaliza a sí mismo para confundir a los lectores al atribuir libros

apócrifos a autores reales o construir figuras de autor inexistentes. Borges propuso una poética que produjo un cambio en el género fantástico, pero también en otras obras ajenas al género, más “realistas” en oposición a aquél, en las que se inventan autores y obras inexistentes que producen vértigo en el lector.⁹ *Lo demás es silencio* y *Los detectives...* se encuentran en esta órbita cuya poética de renovación literaria altera las nociones de *realidad* y *ficción*: “Monterroso es un eslabón fundamental en la cadena de autores que erosionan los tipos y estilos que definen la escritura latinoamericana, ubicado como paso necesario entre el trabajo de Borges y el de Bolaño” (Sánchez Prado, 2013: 129). Juan Antonio Masoliver Ródenas también establece la misma genealogía literaria: “las novelas de Bolaño están concebidas fragmentariamente, como una feliz acumulación de escenas —dentro de una tradición inaugurada por Cervantes y que comparte con *Rayuela* de Cortázar y *Lo demás es silencio* de Monterroso” (2008: 305-306). Por su parte, Wilfrido H. Corral señala la presencia intertextual invisible de Monterroso en *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*, así como el texto fundamental para establecer tal genealogía: *Lo demás es silencio*, la biografía imaginaria sobre Eduardo Torres (Corral, 2011: 248) y de la cual Bolaño se ha apoyado para crear la máquina ofensiva que dinamite el campo cultural mexicano.

Los detectives... es prolífica en cuanto a la aparición de escritores, intelectuales, artistas plásticos y críticos literarios, cuyos nombres han sido modificados dentro de un proceso lúdico e irónico a propósito del modo en que Bolaño los retrata y ficcionaliza, de acuerdo con su programa de demolición de las escuelas literarias dominantes. Algunos nombres, como el de Octavio Paz o el de Carlos Monsiváis, se mantienen intactos; otros han sido deformados

⁹ Son numerosas las anécdotas en las que un lector (Adolfo Bioy Casares con “El acercamiento a Almotásim” en la revista *Sur*; un bibliotecario que cree firmemente que Roberto Arlt escribió el cuento “Luba” y lo clasifica bajo su nombre en la biblioteca de una universidad estadounidense) confunde la realidad con la ficción y le otorga vida real (aunque solamente en su imaginación) a un personaje ficcional. En el caso de los efectos producidos por la lectura de la obra de Bolaño, Corral documenta el error de la crítica Amaia Gabantxo, quien cede ante el triunfo de la ficción cuando, en su lectura de *2666*, confunde al periodista Sergio González Rodríguez con su trasunto: “en base a una búsqueda en la red mundial, y sin confirmación de sus redactores, asevera que dos años después de publicado su *Huesos en el desierto* (2002), González Rodríguez ‘murió de las heridas a la cabeza que sufrió en un ataque’, [...] ocasionado por haber escrito sobre los crímenes de Ciudad Juárez (‘Santa Teresa’ en *2666*, y uno de los hilos en torno a los cuales se teje)” (Corral, 2011: 70-71).

mínimamente, como el de José de la Colina, quien en la novela es identificado como José “Zopilote” Colina. En todo caso, lo que se refuerza es la confusión entre ficción y realidad —la *expresión de la irrealidad* según Barrenechea—, en cuya trampa pueden caer los lectores al creer que todo lo que se narra en la novela realmente sucedió.

Para que el efecto de ridiculización y la función satírica tengan lugar en la novela, Bolaño se remite a una representación de la realidad identificable para los lectores, especialmente para los habitantes de la Ciudad de México: “la ubicación no determina si lo narrado es efectivo, pero si la obra proyecta un conocimiento verosímil del lugar, como es el caso con Bolaño, puede enaltecer enormemente el placer de los lectores” (Corral, 2011: 180). Esta ubicación espacial y temporal permite el pacto de lectura en el que se asoman rasgos autobiográficos y diversos procedimientos autoficcionales en *Los detectives...* y con los cuales se asegura ese proceso de identificación de diversos autores de la cultura mexicana que, al ser ficcionalizados, adquieren una pátina de tal verosimilitud que lleva a la suposición de que así ocurrieron, efectivamente, los sucesos.

Corral considera que Bolaño es un “apóstata en la literatura mundial” (2011: 157), pero, más allá del lugar del escritor chileno en la recepción fuera del campo literario latinoamericano, en novelas como *Los detectives...* y cuentos como “El gaucho insufrible” persiste una función desacralizadora de las figuras literarias. La teórica Linda Hutcheon estudia el modo en el que la sátira, la parodia y la ironía forman un conjunto de *ethos* que desarticula el sentido literal del discurso literario. Cuando se refiere concretamente a la sátira, señala que ésta se distingue del discurso despectivo y desdeñoso porque su intención es “corregir los vicios” (1992: 181) descritos en la obra y hace énfasis en la intencionalidad del escritor satírico cuya obra hace un señalamiento social dirigido a las instituciones. En el caso de las fábulas y la novela de Monterroso, así como en el de *Los detectives salvajes*, el ataque se dirige a los escritores, sus asociaciones y dependencias gubernamentales.¹⁰

¹⁰ Sin duda, uno de los estudios literarios capitales dedicados a la obra de Monterroso es *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, de Francisca Noguero. En ese volumen, la autora analiza con profundidad el género satírico en la obra monterrosiana, cuyo blanco principal es, por supuesto, la especie humana. Noguero documenta cómo, en *La letra e*, el autor guatemalteco

En el fragmento en el que el personaje Pancracio Montesol aparece como trasunto de Augusto Monterroso, la función satírica apunta su crítica a la izquierda latinoamericana, representada por los poetas campesinos mexicanos y los funcionarios nicaragüenses. Esta figuración de un autor construida desde la mirada de un personaje ficcional se relaciona con otras representaciones imaginarias que la analizan. De este modo, si la figura de Borges se incorpora como personaje literario en diversos cuentos, novelas e historietas, lo mismo ocurre con la figura de Monterroso, gran lector de Borges y del que retoma una gran cantidad de procedimientos literarios que contribuyen a la confusión entre ficción y realidad.¹¹

asocia a los seres humanos con las tonterías sin sentido que cometen frecuentemente (1995: 63-64); la crítica española también se detiene en aquellos textos de *La oveja negra y demás fábulas* y *Obras completas (y otros cuentos)* que producen un ataque dirigido a las instituciones espirituales (Iglesia y religión) y el plano social (la clase política, los extranjeros y su proyecto colonizador y explotador (65-78). Para los propósitos del presente artículo, es necesario señalar que la investigadora española también toma en cuenta la figura del intelectual: “La sátira de Monterroso [...] también se concentra en los falsos valores que rigen el mundo de la cultura, bien conocido por el escritor ya que en él ha transcurrido la mayor parte de su existencia. Aunque denuncia la falsedad del medio literario desde su primer libro, atiende este aspecto de forma especial en los últimos textos (*Lo demás es silencio*, *La palabra mágica*, *La letra e*), donde reflexiona acerca de la literatura y de su proyección en la existencia del individuo” (121).

¹¹ En la cuarta de forros de *Bolaño traducido* de Corral, los editores atribuyen la información del volumen a Pancracio Montesol. Aunque esta operación editorial también puede ser leída como una operación artística, incluso a pesar de que no fue ejecutada por Corral, se puede poner en relación, nuevamente, con *Lo demás es silencio*: como bien refiere Noguero, en la cuarta de forros de la novela de Monterroso, la información que el Lic. Efrén Figueredo proporciona, a propósito de la relación de amistad entre Monterroso y Torres, produce sospechas sobre su existencia empírica. Noguero sugiere que “este testimonio mezcla realidad y ficción” (1995: 164), ya que esta información es en realidad un nuevo momento creativo de Monterroso, quien inventa a un personaje secundario para darle verosimilitud a Torres, pues la contraportada excede el marco narrativo convencional (el texto) para invadir el espacio externo (el paratexto), dominio absoluto de los editores.

Como ocurre con dos textos antecesores, “Leopoldo (sus trabajos)”¹² y *Lo demás es silencio*¹³, en *Los detectives...* la figura del escritor es deformada mediante su ridiculización, se trata de una poética satírica y cómica sobre la visita de una delegación mexicana a Managua en la cual el objetivo verdadero del ataque no es Ulises Lima, quien se pierde en la nación centroamericana, ni Monterroso —oculto bajo su representación ficcional en Montesol—, sino los poetas campesinos, representantes de un proyecto revolucionario masculino y en el que hasta la marca y el origen de los cigarrillos que *consumen* son garantía de virilidad y coraje. En la obra de Bolaño, se reafirma el proyecto antiolemne de la literatura hispanoamericana:

Si hay algo que caracteriza el humor de esta novela es la desacralización que propone de algunas de sus actividades más solemnes y de los personajes más sagrados de la institucionalidad cultural mexicana. Vista en bandos (los que no quieren nada con Octavio Paz y sus partidarios), la cultura es un asunto de membresías y partidismos. De este modo, Bolaño encaja dentro del molde del escritor satírico: posee un humor iconoclasta y sutil pero de feroces discrepancias, además de un saludable espíritu controversial. (Trelles, 2005: 146)

La novela se compone de tres partes: la primera (“Mexicanos perdidos en México [1975]”) y la tercera (“Los desiertos de Sonora” [1976]”) están narradas desde la perspectiva de Juan García Madero, joven poeta recién ingresado a las filas del grupo de vanguardia del realvisceralismo. El género discursivo dominante es el diario, registro fundamental porque sugiere la focalización

¹² Lámbarry, Ramírez y Palma afirman que *Obras completas (y otros cuentos)* es “una parodia a una práctica de consagración canónica” (2015: 11). De este modo, la obra “compila cuentos de sátira política [...], sátira social, cuentos sobre el acto de creación, la labor del crítico e intelectual, [...]” (12), etcétera. En “Leopoldo...”, el ataque va dirigido a un joven aspirante a escritor preocupado por su futura imagen de autor publicado.

¹³ Dos décadas antes de *Los detectives salvajes*, *Lo demás es silencio* produjo una serie de estragos en el campo literario mexicano: “los pre-textos que se convertirían en la metanovela apócrifa de Tito ocasionaron reacciones entre algunos intelectuales que se dieron por aludidos, y se arriesga poco en suponer que cuando se publicó el texto definitivo otros se creyeron esbozados, renuencias que no hicieron otra cosa que confirmar la inflación de ego e inseguridad que Tito quería revelar en ese mundillo” (Corral, 2015: 23). En otra página de este estudio, Corral señala que la única novela de Monterroso es “precursora de varias metaficciones y autobiograficciones actuales” (32).

de los acontecimientos principales que giran alrededor de Arturo Belano (*alter ego* del escritor chileno) y Ulises Lima (trasunto de Mario Santiago). La segunda parte, de una extensión desmesurada en comparación con las otras, recoge los testimonios de las personas que tuvieron contacto con Belano y Lima entre las décadas de 1970 y 1990; se trata de la búsqueda de ambos poetas, quienes, a su vez, seguían las pistas de Cesárea Tinajero (trasunto de Concha Urquiza), poeta del grupo real visceralista que un día abandonó sus proyectos y huyó a Sonora.

Desde el principio de la primera parte de la novela se advierte el proceso de ficcionalización con los personajes mencionados, pero también con los escritores plenamente identificados en el campo cultural mexicano, sobre todo en el caso de Paz; sin embargo, no debe dejar de reconocerse que, por más ajustes que la crítica literaria intentó para identificar a los autores reales, la ficcionalización reivindica el mundo de lo imaginario por encima de la tendencia a buscar la verdad o “lo que realmente ocurrió”; los sucesos narrados no deben tomarse al pie de la letra. *Los detectives...* reconstruye y altera simultáneamente un pasado irrestituible en el que sólo queda la evocación y la re-creación. Así, la novela se lee no sólo como representación, sino como invención, como parte de la tradición literaria en la que Macedonio Fernández, Borges, Leopoldo Marechal —de cuya novela *Adán Buenosayres* Bolaño tomó el apellido Pereda para su personaje de “El gaucho insufrible”, ya que el escritor argentino re-crea las andanzas del grupo martinfierrista en Buenos Aires, y en donde Borges se refleja en la figura de Luis Pereda, fácil de identificar por su aspecto físico y su criollismo galopante de los años veinte—, Monterroso con *Lo demás es silencio*, Ricardo Piglia y su *nouvelle Nombre falso* (1975), Enrique Serna y su novela negra *El miedo a los animales* (1995) —en la que también se ridiculiza a los grupos intelectuales mexicanos—, Enrique Vila-Matas y su *Bartleby y compañía* (2000) y Valeria Luiselli con *Los ingravidos* (2011), su novela sobre la estancia de Gilberto Owen en los Estados Unidos, alteran la representación mimética de la realidad.

Antes de su aparición como Pancracio Montesol en la novela de Bolaño, Monterroso fue personaje ficcional en *Bartleby y compañía*: de acuerdo con el narrador anónimo, autor de un enorme conjunto de notas al pie de página de un texto invisible, el escritor guatemalteco tenía una enorme tendencia a ser uno de los grandes representantes de la literatura del *no* —o sea a abandonar la escritura para siempre—, pero se conformó con escribir lo menos posible.

En su evocación, el narrador lo relaciona con Juan Rulfo, pues ambos fueron burócratas y empleados de oficina, otro rasgo de los bartlebys:

Y luego me da por recordar una historia de copistas en México: la de Juan Rulfo y Augusto Monterroso, que durante años fueron escribientes en una tenebrosa oficina en la que, según mis noticias, se comportaban siempre como puros bartlebys, le tenían miedo al jefe porque éste tenía la manía de estrechar la mano de sus empleados cada día al terminar la jornada. Rulfo y Monterroso, copistas en Ciudad de México, se escondían muchas veces detrás de una columna porque pensaban que el jefe no quería despedirse sino *despedirles* para siempre. (Vila-Matas, 2005: 15-16)¹⁴

En el proceso de ficcionalización de Monterroso en *Bartleby y compañía*, Vila-Matas parte de un dato biográfico para crear una escena lúdica en la que Rulfo y el autor de *La oveja negra y demás fábulas* se ocultan para no ser despedidos. Así, construye dos figuraciones de autor en las que no solamente los coloca en el grupo de los escritores del *no* porque renuncian o intentan renunciar a escribir, sino porque su conducta dispara diversas lecturas de su obra: sobre Rulfo, cita y, prácticamente, transcribe “El Zorro es más sabio”, la fábula que Monterroso escribe a propósito del autor de *El llano en llamas* como un modo metatextual de señalar su negativa a seguir escribiendo y publicando.

Dejando de lado la forma diarística de las partes primera y tercera, en donde domina la voz de García Madero, la segunda parte de *Los detectives...* está narrada a partir del género discursivo del testimonio, ya que se recaban

¹⁴ Junto a Monterroso, Pitó y Bolaño, el escritor catalán ubica su poética en las antípodas de los escritores del Boom; algunos procedimientos que aquéllos comparten son las múltiples referencias intertextuales y la autoficción. Durante la conmemoración del centenario de Monterroso, Vila-Matas recurre nuevamente a la ficcionalización de aquél para establecer nuevas relaciones intertextuales —ahora a partir del cuento “La cena” de Monterroso, en donde también aparece Franz Kafka como personaje— (2021: 36-37) y asociarlo con Rulfo: “en un iluminado restaurante barcelonés pensado para las conversaciones más animadas, Monterroso invocó de pronto el nombre de Rulfo y se hizo el silencio [...] No, no habló Monterroso como en *Pedro Páramo*, habló por él mismo y empezó por recuperar de su memoria recuerdos de la presencia, normalmente fantasmal, de Rulfo en Barcelona” (38). A su vez, Vila-Matas es ficcionalizado en el cuento “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió” de Sergio Pitó (2006: 196-220).

las entrevistas que una persona anónima y silenciosa sostiene con la gente que conoció a Belano y Lima, quienes han desaparecido de la Ciudad de México.

En ese enorme conjunto, la aparición del trasunto de Monterroso se produce en segundo grado, en el fragmento dedicado a la entrevista con Hugo Montero, funcionario de la Secretaría de Educación Pública del gobierno mexicano. La entrevista tiene lugar en mayo de 1982. Montero habla mientras bebe una cerveza en la cantina La Mala Senda —cuyo nombre también sugiere el presente del personaje, desempleado y alcoholizado por culpa de Lima— y rememora el viaje que le costó el empleo. En la búsqueda de Ulises, cuya temporal desaparición física también sugiere la desaparición definitiva del movimiento realvisceralista, aparece, fugazmente, la figura de Monterroso.

Montero contextualiza: la delegación mexicana que viaja como apoyo a la revolución sandinista está presidida por “el poeta Álamo” (Bolaño, 2010: 331)¹⁵ y el ideólogo del movimiento de los poetas campesinos, Julio Labarca, a quien Álamo le reporta directamente. Desde el principio, el narrador presiente que, con la invitación a Lima, el viaje será un desastre. Efectivamente, a los pocos días, éste desaparece de las mesas de trabajo y celebraciones nocturnas. En medio de la preocupación, Hugo se refugia en el bar del hotel; ahí se encuentra con el escritor Pancracio Montesol, nombre de pila que remite a la cultura griega —de la que el autor verdadero, Monterroso, fue un gran lector— y cuya etimología es “todo poderoso”, lo que no deja de darle a este nombre un toque cómico: “aunque era guatemalteco venía con la delegación mexicana entre otras razones porque no existía ninguna delegación guatemalteca y porque vivía en México desde hacía por lo menos treinta años” (2010: 335). El tono de Montero es irónico desde el inicio de su intervención, como se sugiere en la aclaración de que no hay ninguna delegación guatemalteca. Este tono menor, cuyo registro oral es coloquial y se encuentra condicionado por la conversación en La Mala Senda, dibuja a Monterroso a través de su representación ficcional como un escritor que no rehúye el alcohol y quien, al ser mucho más grande de edad que Montero, puede darle consejos para calmarlo:

[...] saltó de su taburete con una agilidad que me dejó pasmado, recorrió el espacio que nos separaba y con un saltito grácil se retrepó en el taburete de al

¹⁵ Anaya y Yépez identifican al poeta Juan Bañuelos en el personaje Julio César Álamo (2007: 139).

lado. ¿Y qué es lo que pasa, entonces?, dijo. Que se me ha perdido un miembro de la delegación, le contesté. Don Pancracio me miró como si yo estuviera denso y luego pidió un escocés doble. Durante un rato estuvimos los dos en silencio, chupando y mirando por los ventanales [...] (2010: 335)

En esta primera aparición, la figuración de autor de Monterroso lo refleja como una persona prudente y sosegada, al margen de los problemas de su interlocutor. Poco tiempo después, aparece un joven lector de Montesol con un libro publicado por la editorial mexicana Joaquín Mortiz para que lo firme. El estilo satírico de Bolaño —a través de esta voz narrativa— comienza a acentuarse cuando Montesol “mencionó a la caterva de sus admiradores. Después a la pequeña legión de sus plagiadores. Y finalmente al equipo de básquet de sus detractores. Y mencionó también a Giacomo Moreno-Rizzo, el veneciano-mexicano” (2010: 335). Esta enumeración, cuyas oraciones se separan mediante punto y seguido, produce un efecto cómico a partir del orden empleado por Montesol: su vanidad satisfecha al ser reconocido por un joven lector de Managua se acentúa al recordar que tiene epígonos que lo imitan y se debilita cuando recuerda que también tiene detractores. Moreno-Rizzo podría estar en los dos últimos grupos, ya que este personaje (que no aparece en la novela) ha sido identificado como Alejandro Rossi,¹⁶ de ascendencia italiana y venezolana, autor de una obra que ha sido leída, en parte, a la sombra de la de Monterroso, y quien formó parte del grupo de Octavio Paz y la revista *Vuelta*: “nuestra delegación era, pese a todos los pesares, una delegación solidaria y de izquierdas, y Moreno-Rizzo, como todo el mundo sabe, es un achichinche de Paz” (Bolaño, 2010: 335). Esta afirmación, aunque es pronunciada por Monterroso y no por Montesol, anuncia el ataque de éste a su imitador-detractor y cuya oposición también se encuentra en el terreno de lo político, pero es en el campo de la literatura donde se establece la gran diferencia: Montesol se asume dentro de una tradición central, la de Alfonso Reyes: “la mía, dijo don Pancracio, era la prosa del hijo legítimo de Reyes, aunque estaba mal que él lo admitiera, enemiga natural de las gélidas falsificaciones tipo Moreno-Rizzo” (2010: 336). No se aclara quién es el “hijo legítimo de Reyes”, pero es probable que

¹⁶ Se trata de un “autor con el que, no por casualidad, Monterroso presenta más de una coincidencia” (Perromat, 2015: 56).

Montesol aluda a Borges, ya que, de acuerdo con An Van Hecke, en el ensayo “*In illo tempore*”, Monterroso establece una relación entre ambos a propósito del empleo de varios procedimientos, como “la mezcla de personajes reales y ficticios en los relatos. Borges incluyó a Alfonso Reyes en sus relatos” (2010: 328), produciendo así una sensación de veracidad ante lo narrado, tal como se refleja en *Lo demás es silencio* y *Los detectives salvajes*. Es el propio Bolaño quien contribuye a establecer esa genealogía literaria: “Borges no lo aprende todo de Macedonio —comenta con Ricardo Piglia en un diálogo sostenido por correo electrónico—, sino también, una parte importante, de Alfonso Reyes, quien lo cura para siempre de cualquier veleidad vanguardista” (Bolaño y Piglia, 2009).

Los fragmentos citados pertenecen al ciclo narrativo en el que Bolaño se mofa de la izquierda mexicana. Montesol-Monterroso forma parte de la comitiva que apoya el nuevo gobierno sandinista; su representación imaginaria es un umbral para la aparición de los poetas campesinos en Nicaragua (grupo que realmente recibe el ataque de Bolaño).¹⁷ Se sugiere su afición al whisky y el vino, y no interviene en los problemas políticos de México. Lo anterior queda de manifiesto en su caricaturización, que no llega a ser agresiva —a diferencia de Álamo y Labarca—, y a pesar del énfasis de Montero al mencionar que los encuentros con Montesol siempre se producen ante una mesa o barra. Desde la perspectiva de Álamo que Montero recupera, Montesol es parte de las “*cabezas creativas*” (2010: 337), no de las “*cabezas pensantes-creativas*” (337), cuyos líderes son Labarca y Álamo. Montesol sólo es un escritor que no participa en la política; así, en la escena en que se produce el desencuentro de los poetas campesinos con la policía nicaragüense —uno de los momentos más subversivos contra la izquierda por la forma en que los intelectuales revolucionarios son ridiculizados— y Montero se ve obligado a reportar la desaparición del poeta realvisceralista, Montesol no interviene: “Poco después me di cuenta que otro de los poetas campesinos había hecho acto de presencia y que detrás de éste, en el umbral, se hallaba Don Pancracio Montesol, mudo espectador del drama que se desarrollaba entra las cuatro paredes de la habitación 405” (337).

¹⁷ Sobre la relación de los infrarrealistas con los grupos de izquierda y el modo en que Bolaño los ridiculiza en *Los detectives...*, cfr. Cobas Carral y Garibotto, 2008: 163-189.

Montesol vuelve a desaparecer poco antes de que se produzca la discusión violenta entre los escritores de la izquierda radical mexicana y el inspector de policía. Montero ha perdido el control de la situación, Lima no aparece y la delegación mexicana está a punto de tomar las maletas rumbo al aeropuerto. Montesol regresa, ahora aparece “vestido con una guayabera blanquísima y con una bolsa de plástico del Gigante de la colonia Chapultepec llena de libros” (340). El contraste con los compañeros activistas es evidente: nuestro personaje se mantiene al margen de la acalorada discusión con la policía y sólo reaparece para dar apoyo moral, incierto e insuficiente, al organizador del viaje: “él [estaba] bebiendo el penúltimo whisky y leyendo un libro de un filósofo presocrático, y yo con la cabeza entre las manos, chupando un daiquirí con pajita [...]” (340). La representación de Monterroso vuelve a ubicarlo como un autor ajeno a las trifulcas políticas de los campos literarios y de poder mexicanos y nicaragüenses: así, se confirma su condición de personaje ficcional, se queda en el umbral entre lo imaginario y lo histórico. La guayabera, los libros adquiridos en Managua, transportados en una bolsa de supermercado, y el consumo de bebidas alcohólicas lo transforman en una caricatura de su figura de escritor. Las referencias a sus lecturas, como la de los presocráticos —cuyas referencias son frecuentes en *Lo demás es silencio* y *La oveja negra y demás fábulas*, y cuya presencia documenta Corral en la cita textual que abre *La literatura nazi en América* (2011: 248)— refuerzan, aparentemente, su falta de compromiso social. Sin embargo, ese deslinde político lo salva del ataque feroz que Bolaño dirige a los poetas campesinos y lo ubica, más bien, cerca de la poética de éste: fuera de los límites textuales de la novela, pero como un desvío hacia lo político, Bolaño logra lo que el Mono de la fábula de Monterroso no pudo hacer: criticar y ridiculizar a todas las instituciones sociales y a sus representantes; al ser un joven poeta marginado de la década de 1970 en México y después un novelista maduro radicado en Barcelona —lejos del campo cultural que lo ignoró—, el escritor chileno hace un retrato satírico que excede los límites del realismo y la representación literaria de la realidad para presumir su independencia intelectual, artística y política, fuera de los poetas surrealistas del PRI (como Paz y su comitiva) y de los intelectuales de izquierda (como Bañuelos). “¿Sabe qué es lo peor de la literatura?, dijo don Pancracio. Lo sabía, pero hice como que no. ¿Qué? Dije. Que uno acaba haciéndose amigo de los literatos. Y la amistad, aunque es un tesoro, acaba con el sentido crítico” (2010: 340).

La presencia de Montesol se diluye en una broma que Bolaño le atribuye en su novela: lanza un acertijo a Montero, quien responde sin interés y se equivoca. Para vengarse de todo lo que ha pasado, Montero imagina a su interlocutor atormentado por las indirectas y acusaciones que recibe (“Sonaba a Borges, pero no se lo dije, ya bastante lo joden sus colegas con que si lo plagia a Borges aquí o si lo plagia allá, si lo plagia bonito o si lo plagia gachamente” (340)), lo que mantiene la función ridiculizadora de su figura, pero no de su obra. Montero pide la respuesta, pero Montesol no la conoce, ha olvidado incluso que había formulado un enigma (341); esta salida cómica contribuye a mantener la imagen del escritor guatemalteco como un autor bonachón, simpático e irónico que no se compromete del todo con la causa de la izquierda, lo cual, para Bolaño, quizá resulta más apropiado. Éste, en cambio, logra liberarse de los prejuicios de “El Mono que quería ser un escritor satírico” y prefiere no ser ni un mono mimético ni un mono gramático, sino un mono expresionista que exagera los defectos de sus colegas escritores para reflejar sus contradicciones, que son finalmente las de la especie humana, esa especie tan criticada, a su vez y a su modo, por Monterroso en *La oveja negra y demás fábulas*. Bolaño es un escritor ajeno a los dos grupos de poder dominantes en México: el de la izquierda mexicana (Bañuelos, Monsiváis, Efraín Huerta) y el de Paz.¹⁸ Bolaño prosigue, así, la escritura satírica de Monterroso en *Lo demás es silencio* y *La oveja negra*... en la medida en que ambos autores dirigen sus ataques al campo cultural mexicano por medio de la ironía, la ridiculización mediante la exageración de los defectos morales y el humor —cáustico en Bolaño, sutil en Monterroso.

Seguramente, Bolaño leyó *La letra e* (en alguna edición española), pues los fragmentos analizados en la primera parte de este análisis, en donde Monterroso refiere sus visitas a Nicaragua, son la base narrativa que el novelista chileno articula para el testimonio de Montero —incluyendo el alegre brindis y la circulación de alcohol durante el viaje a Centroamérica— y la desacralización de todos los autores ficcionalizados.

¹⁸ Aunque en realidad integró el primero en su etapa infrarrealista y aunque, una vez que el reconocimiento llegó con el premio Herralde de novela por *Los detectives salvajes*, incurrió en alabanzas a favor de libros y autores que, después de veinte años, no han tenido una recepción constante. Basta revisar el índice de su libro *Entre paréntesis* para confirmar que no todos los autores están al nivel de su admiración.

BIBLIOGRAFÍA

- Anaya, José Vicente y Heriberto Yépez (2007), “Los infrarrealistas: testimonios, manifiestos y poemas”, *Replicante*, vol. III, núm. 9, pp. 135-147.
- Barrenechea, Ana María (1957), “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 54-72.
- Bolaño, Roberto (2010), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto y Ricardo Piglia (2009), “Cambiar de lengua siempre es una ilusión secreta”, reproducción en línea de la conversación promovida por *Babelia*, 3 de marzo de 2001, en *666 Ismo Crítico*, disponible en [<https://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/23/conversacion-entre-roberto-bolano-y-ricardo-piglia/>], consultado: 18 de mayo de 2023.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto (2008), “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 163-189.
- Corral, Wilfrido H. (2015), “Tito *Inquit*: hablar de un crítico, literario, siempre es difícil”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afinita Editorial, pp. 23-40.
- Corral, Wilfrido H. (2013), *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Corral, Wilfrido H. (2011), *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*, Madrid, Ediciones Escalera.
- Gombrowicz, Witold (2006), *Diario argentino*, traducción de Sergio Pitol, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Hutcheon, Linda (1992), “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 171-193.
- Jacobs, Bárbara (1997), *Juego limpio*, México, Alfaguara.
- Lámbarry, Alejandro (2019), *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Lámbarry, Alejandro (2014), “Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. xci, núm. 5, pp. 531-543.

- Lámbarry, Alejandro y Juan Antonio Rosado Marrero (2015), “Augusto Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas: un proyecto literario desde la figura del lector devoto”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 139-157.
- Lámbarry, Alejandro, Alicia V. Ramírez Olivares y Alejandro Palma (2015), “Introducción”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 11-19.
- Liverani, Elena (1999), “*La letra e*. Augusto Monterroso y su Diario en búsqueda de un género”, en Diony Durán, Elena Liverani, Saúl Yurkievich y Jorge von Ziegler, *Celebración de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara, pp. 43-82.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2008), “Palabras contra el tiempo”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 305-318.
- Monterroso, Augusto (2002), *Tríptico / Movimiento perpetuo / La palabra mágica / La letra e*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Monterroso, Augusto (1999), *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*, México, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1993), *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1989), *Viaje al centro de la fábula*, México, Era.
- Noguerol, Francisca (1995), *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Oviedo, José Miguel (1995), “Monterroso en su diario”, en Wilfrido H. Corral (sel, y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 81-84.
- Perromat, Kevin (2015), “‘Como si tuviera la menor importancia’. Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 41-68.
- Pitol, Sergio (2006), *El mago de Viena*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez Carbó, José (2015), “‘Soñaba con una gran insurgencia’. Centroamérica y su literatura en textos testimoniales de Augusto Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afinita Editorial, pp. 159-182.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2013), “Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano”, en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, pp. 128-139.
- Sin autor (s. a.), “Bolaño traducido: nueva literatura mundial”, en *El Boomeran(g). Blog literario en español*, disponible en [<https://www.elboomeran.com/obras/bolano-traducido-nueva-literatura-mundial/>], consultado: 18 de mayo de 2023.
- Trelles, Diego (2005), “El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *Hispanérica*, año 34, núm. 100, pp. 141-151.
- Van Hecke, An (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Vila-Matas, Enrique (2021), “Monterroso en movimiento”, *Letras Libres*, núm. 276, pp. 36-40.
- Vila-Matas, Enrique (2005), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- Volpi, Jorge (2008), “Bolaño, epidemia”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (comps.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 190-207.

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ: Es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Imparte clases en la licenciatura en Letras Hispánicas y el posgrado en Teoría Literaria. Es autor de *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural* (UAM-I/Ediciones del Lirio, 2021), así como de diversos artículos de investigación y capítulos de libro sobre autores hispanoamericanos (Piglia, Saer, Enrique Serna, Juan José Arreola, Alberto Chimal, Sergio Pitol, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, etcétera), el ensayo hispanoamericano, el cómic argentino y la Serie del Recienvenido, dirigida por Piglia. También estudia las relaciones intertextuales entre la literatura y las series de televisión. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT, nivel I.

D. R. © Alfonso Macedo Rodríguez, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

ARTÍCULOS LIBRES

HISPANOPHILIA AND HISPANOPHOBIA IN THE AMERICAN IMAGINATION: THE SPAIN OF THE CID, FROM EPIC VIRILITY TO DECADENCE

ANTONIO CORTIJO OCAÑA

ORCID.ORG/0000-0003-3918-0523

University of California, Santa Barbara

cortijo@spanport.ucsb.edu

Abstract: *During a period of around 100 years, the American audience was exposed to the history of Mio Cid from several points of view. The world of The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards by Washington Irving provided in 1832 an idealized version of this period of Spanish history. This was followed by the more nuanced visions of the History of the Reign of Ferdinand and Isabella by William Prescott in 1837 and George Ticknor's History of Spanish Literature in 1849. A new vision of the Cidian imaginary was that of sculptor Anna Hyatt in several of her famous statues devoted to El Cid in the 1920s in Balboa Park, San Diego, or in the Hispanic Society of New York. Of course, she was influenced in her choice of topic by her husband Archie Huntington, the founder in 1904 of the Hispanic Society. The corollary to this representation of Cidian history came in 1961 with the epic film The Cid, greatly acclaimed by critics and audiences.*

KEYWORDS: MIO ÇID RUY DÍAZ; WASHINGTON IRVING; GEORGE TICKNOR; PRESCOTT; ANNA HYATT

RECEPTION: 01/03/2024

ACCEPTANCE: 24/05/2024

HISPANOFILIA E HISPANOFOBIA EN EL IMAGINARIO ESTADOUNIDENSE: LA ESPAÑA DEL CID, DE LA VIRILIDAD ÉPICA A LA DECADENCIA

ANTONIO CORTIJO OCAÑA

ORCID.ORG/0000-0003-3918-0523

University of California, Santa Barbara

cortijo@spanport.ucsb.edu

Resumen: En un periodo de poco más de 100 años, el público estadounidense se expondrá a la historia cidiana desde varios puntos de vista. En 1832, el mundo de *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* de Washington Irving ofreció una imagen idealizada de la época cidiana; luego, ésta sería matizada desde una perspectiva más académica por George Ticknor en su *History of Spanish Literature*, de 1849, con el precedente de la *History of the Reign of Ferdinand and Isabella*, de William Prescott, en 1837. Más tarde, esta visión se vería plasmada de forma plástica en las estatuas dedicadas al héroe castellano, ubicadas en Balboa Park, San Diego, y en Nueva York, y creadas en la década de 1920 por Anna Hyatt, sin duda influenciada en la elección del tema por su marido Archie Huntington, fundador, en 1904, de la Hispanic Society. Esta trayectoria tendrá su colofón en 1961, con el estreno de la película épica *The Cid*, aclamada por la crítica.

PALABRAS CLAVE: MIO ÇID RUY DÍAZ; WASHINGTON IRVING; GEORGE TICKNOR; PRESCOTT; ANNA HYATT

RECEPCIÓN: 01/03/2024

ACEPTACIÓN: 24/05/2024

En 1961, cuando se estrena la película *The Cid*, dirigida por Anthony Mann y con la presencia estelar de Charlton Heston y Sophia Loren, el público español acaso pensó que el héroe castellano de la Reconquista había encandilado por vez primera a la audiencia estadounidense tras llegar al celuloide con esta producción. Estados Unidos se fijaba en España, ahora de la mano de un productor como Samuel Bronston, quien elegía este país para realizar varios filmes épicos y crear un macroestudio en Las Rozas. Sin embargo, la realidad es que, durante un periodo previo de poco más de 150 años, la población estadounidense estuvo expuesta a la historia cidiana y a España desde varios puntos de vista. No se trataba, pues, en absoluto, de un personaje ni un tema enteramente nuevos para ella. De hecho, el mundo cidiano había sido parte muy importante en el imaginario ideológico de esta nación desde su misma fundación, aunque los ojos de los críticos lo ignoraban.

En 1832, el mundo de *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, de Washington Irving, ya había ofrecido una imagen idealizada de la época cidiana en una obra de amplia fortuna editorial. Posteriormente, esta percepción sería matizada desde una perspectiva más académica por George Ticknor en su *History of Spanish Literature*, de 1849, cuyo precedente es la *History of the Reign of Ferdinand and Isabella*, escrita por William Prescott en 1837 y aclamada por la crítica como una de las primeras obras históricas *modernas*. Los tres habían coincidido en sus viajes por Europa entre 1815 y 1830, y habían estado en contacto entre ellos, amén de relacionados con Everett, el embajador estadounidense en España y verdadero patrón literario junto a su acaudalado amigo Rich. Ya en un contexto nuevo, en pleno momento del destino manifiesto, la visión de lo español se traduciría en una imagen negativa de atraso e imperialismo durante la Guerra de Cuba (*Spanish-American War*), a su vez rechazada de forma plástica con las estatuas dedicadas al héroe castellano Mio Cid. Éstas, construidas, ahora en clave positiva, en Nueva York y Balboa Park, San Diego, por Anna Hyatt, en la década de 1920, sin duda se mostraban en consonancia con el gusto por este tema por parte de su marido Archer Milton Huntington (1870-1955), fundador, en 1904, de la Hispanic Society de Nueva York, todo un símbolo de prestigio cultural en Estados Unidos y España. Esta trayectoria tendrá su colofón en 1961 con el estreno del ya mencionado filme épico *The Cid*, aclamado por la crítica y en donde se reconstruye una figura medieval adornada de retintes modernos. Vayamos por partes.

Las primeras impresiones causadas por España en el mundo estadounidense, de la mano (o la pluma) del diario de John Adams (futuro segundo presidente de la nación, entre 1797 y 1801), no podían haber sido peores. En 1779, Adams fue enviado por segunda vez a Francia por el Congreso de Estados Unidos para gestionar un tratado de comercio con dicho país y un posible acuerdo de paz con Gran Bretaña. Con él llevaba a sus dos hijos, John Quincy Adams (futuro sexto presidente de la nación, entre 1825 y 1829) y Charles. Tras sufrir numerosas averías, la fragata donde viajaban, llamada *La Sensible*, acabó echando el ancla en El Ferrol. Desde allí el grupo inició un accidentado viaje en mula que lo llevaría hasta San Juan de Luz y Burdeos (tras pasar por León, Burgos y Bilbao, entre otros lugares), donde sus integrantes pudieron al fin respirar tranquilos. Las impresiones de John Quincy Adams sobre España, escritas en un diario de viaje (Diary 1), no podrían ser más deplorables (basadas en una gran ignorancia, dicho sea de paso), pues tilda al país de pobre y atrasado (calificativos con merecimiento de causa). Muestra, sin embargo, su lectura de —e, incluso, admiración a— *Don Quijote*.

Esta percepción se vería matizada después, en parte, gracias a una visión sólo aparentemente más hispanófila de Washington Irving (1783-1859), quien tuvo ocasión de conocer mejor España en los años 1820 y 1840, así como de escribir varias obras (hasta seis en total) sobre Colón, la guerra de Granada y La Alhambra, entre otros temas. En gran medida, estos libros se escribieron con los materiales de Alexander Hill Everett, “Envoy Extraordinary and Minister Plenipotentiary” de Estados Unidos a España, de 1825 a 1829 (precisamente nombrado por John Quincy Adams, tras asumir la presidencia de la nación en 1825), y de Nicolás Mauricio Álvarez de las Asturias Bohorques, I duque de Gor, de quien se hace gran amigo y cuya biblioteca de 6 000 volúmenes le ayudará en sus investigaciones (Stevens, 2007). De hecho, Everett (uno de los creadores de la política expansionista estadounidense en el Caribe a expensas de España) solicitó el arribo a Madrid a un Irving que ya se había hecho con un gran nombre como literato e intelectual y había pasado tiempo en Alemania, Italia y Francia. El propio Everett fue escritor de cierto renombre y entre sus escritos figura —como reflejo de sus experiencias diplomáticas y políticas— el intitulado *Europe*. Quizás el mejor modo de representar el concepto que tenía de España es citar este libro, donde equipara el estado de desolación retrógrada español con el de otros países musulmanes: “*When a nation has once entered upon a retrograde course, the natural progress is undoubtedly from bad to worse;*

and the natural conclusion is a state of utter desolation and complete physical ruin, as we see exemplified in the Mahometan countries” (Everett, 1822: 120, *apud* Stevens, 2007: 116).

Basado, sin duda, en el interés principalmente pecuniario y estratégico de Estados Unidos en ayudar a la independencia de las colonias americanas y, claro está, en extender su área de influencia sobre los futuros países soberanos de Latinoamérica, Everett concluye la misma obra con la afirmación: “*the notorious decrepitude and imbecility of Spain*”, comparada con Inglaterra en lo referente a sus antiguas colonias.¹ Esta visión, de añadidura, enlaza con la que, de manera similar, se produce sobre Latinoamérica por parte de los primeros viajeros estadounidenses coetáneos a regiones americanas del imperio español. Podríamos ejemplificarla con la opinión sobre California (la del norte) expresada por Richard Henry Dana en su libro *Two Years Before the Mast* (1840) (Cortijo Ocaña, 2012), la primera obra que dio a conocer California a la población anglosajona de Boston y la costa este de Estados Unidos, cimentada, en gran medida, en una enorme incomprensión de quien trabajó a bordo de barcos que comerciaban con pieles de vaca en el territorio californiano en la década de 1830. Como muestra de lo que allí podemos leer, ofrecemos la siguiente cita en donde se habla de los habitantes de origen hispano de Santa Bárbara, California:

Their complexions are various, depending as well as their dress and manner upon the amount of Spanish blood they can lay claim to, which also settles their social rank. Those who are of pure Spanish blood, having never intermarried with the aborigines, have clear brunette complexions, and sometimes even as fair as those of English women. There are but few of these families in California, being mostly those in official stations, or who, on the expiration of their terms of office, have settled here upon property they have acquired; and others who have been banished for state offences. These form the upper class, intermarrying, and keeping up an exclusive system in every respect. They can be distinguished, not only by their complexion, dress, and manners, but also by their speech; for, calling themselves

¹ Precisamente el apoyo de la doctrina Monroe y los intereses crematísticos de Estados Unidos en Latinoamérica motivan la visión partidista de sus diplomáticos, ensoberbecidos por un sentido de superioridad que resulta abrumador, cuando no insultante y racista en extremo.

Castilians, are very ambitious of speaking the pure Castilian, while all Spanish is spoken in a somewhat corrupted dialect by the lower classes. From this upper class, they go down by regular shades, growing more and more dark and muddy, until you come to the pure Indian, who runs about with nothing upon him but a small piece of cloth, kept up by a wide leather strap drawn round his waist. Generally speaking, each person's caste is decided by the quality of the blood, which shows itself, too plainly to be concealed, at first sight. Yet the least drop of Spanish blood, if it be only of quadroon or octoroon, is sufficient to raise one from the position of a serf, and entitle him to wear a suit of clothes, boots, hat, cloak, spurs, long knife, all complete, though coarse and dirty as may be, and to call himself Español, and to hold property, if he can get any. (Dana, 1840, 1869, 1911: 95-96, apud Cortijo Ocaña, 2012: 89)

A la ignorancia se une una visión romántica y, en buena medida, interesada de España y sus posesiones transatlánticas. La perspectiva manifestada por Everett con tintes de un orientalismo rancio enlaza con el tratamiento de la materia medieval por parte de Irving, y tendrá el refrendo de Prescott y hasta de Ticknor. Stevens la resume perfectamente cuando dice: “*Everett contributed to the emerging tradition of representing Spain as a nation full of color, tradition and folkloric charm, but ill-equipped to play a role in contemporary geopolitics [...] framing problematic issues in the light most favorable to US interests*” (2007: 151).² La asociación de lo hispano con lo musulmán no sólo procede del conocimiento histórico de Everett, sino de la experiencia obtenida al tratar uno de los problemas cruciales de su trabajo como diplomático: la piratería en la llamada Barbary Coast —que le servirá para atender, un poco más tarde, la piratería en el Caribe, mar que, desde 1820, Estados Unidos considera prácticamente de su propiedad—. Desde comienzos del siglo XIX, la expansión estadounidense pasará por las compras de Luisiana y Florida, la extensión hacia Oregón y las Rocosas (tras el viaje de Lewis y Clark) y los avances por los territorios de México y el Caribe. Tratados comerciales con Inglaterra y

² Stevens contextualiza de manera adecuada esta situación cuando afirma lo siguiente: “*Thus my original argument that the romantic-era representation of Spain was part of the construction of ideological justifications for Anglo-American assertion of authority over the Spanish Empire intersects with the dispute over piracy in the Caribbean*” (2007: 155).

Francia —sobre todo con la primera— y el dominio de la Barbary Coast (de Marruecos a Túnez) formarán parte del mismo plan, seguidos del intento de expansión tardosecular por territorios del este, especialmente Japón.

En este contexto expansionista, resulta de mayor relevancia para nosotros la labor desempeñada por Everett junto a otros diplomáticos estadounidenses, así como su interés por lo que luego se llamó el campo de estudios de *americana*, establecido por su predecesor en el cargo diplomático en Madrid, Obadiah Rich (1777-1850) —quien también ocupó cargos oficiales en Valencia y Mahón, y fue apasionado coleccionista de libros y manuscritos—,³ así como, especialmente, por George Ticknor, con quien ambos mantuvieron abundante correspondencia (y miembro, como Rich, del Boston Athenaeum, cuya biblioteca de diez mil volúmenes se crea con los fondos del mismo Ticknor), y que les había precedido en sus viajes por España entre 1815-1817 (regresó más tarde, en 1835 y años sucesivos).⁴ Para este grupo, España es un país de gran colorido folklórico, atrasado y decadente, dominado por un grupo clerical degenerado y con políticos de baja altura enzarzados en luchas intestinas. No obstante, ha sido una gran potencia imperial y de su historia pueden extraerse lecciones de gran valía; además, al comienzo de las carreras de Everett, Irving, Prescott y Ticknor, aún ostentaba un imperio ultramarino fronterizo con el estadounidense.

Sobre el tratamiento de lo hispano por parte de Irving en sus obras de 1826 a 1829, Stevens ha resumido sus motivos de manera magistral, enfatizando las nociones de progreso y sentido de elección de Estados Unidos por parte de la providencia divina para ocupar un lugar destacado (el más sobresaliente) en la historia de las naciones, lo que la convierte en precedente de la famosa tesis de Weber en *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* y de la idea de *American exceptionalism*:

³ Publicó, entre otros, *A Catalog of Books Relating Principally to America, Arranged under the Years in Which They Were Printed, 1500-1700* (Londres, 1832) y *Bibliotheca Americana Nova, or a Catalog of Books in Various Languages, Relating to America, Printed Since the Year 1700* (2 vols., Londres y Nueva York, 1835, 1846).

⁴ El grueso de la biblioteca de Rich acabaría formando parte de los fondos de la New York Public Library.

It was in these few years that Irving created the literary case for the assertion of US authority in the Spanish colonial world, both reinforcing and amplifying the diplomatic initiatives being undertaken by Everett, Clay and Adams. This was a complex task, and Irving dealt with a number of questions, two of which will command the most attention. The first was the problem-filled integration of the Catholic-Spanish conquistadores into the family lineage of Protestant-British US culture, an issue at the heart of Irving's biography of Christopher Columbus. The second is the triangulation of relations among Islam, Spain, and the rest of Christendom, as manifested in both Irving's tales of Moorish Spain and in his long engagement with the diplomatic/military conflict between the US and the North African states of the nineteenth-century Mediterranean. Irving's literary methodology was as significant as his narrative framing of the issues and provides a case study for romanticism's reliance on Enlightenment-based empiricism as a key validating concept in both artistic and political discourse. (2007: 190)

Dentro de este contexto general, la hispanofilia de Irving no deja de tener que contextualizarse dentro de su interés nacionalista. Los dos temas de sus obras dedicadas a España (*Tales of the Alhambra*, *The Life and Voyages of Christopher Columbus*, *Voyages and Discoveries of thew Companions of Columbus*, *A Chronicle of the Conquest of Granada*, *Mahomet and His Successors: Moorish Chronicles*) son la reconquista y la expansión (conquista) en América, en primer término, y el legado árabe en España y su derrota final, en segundo. Stevens, de nuevo, asocia estas temáticas con la política contemporánea estadounidense:

While Alexander Hill Everett and his superiors in the Adams administration were establishing and implementing their policy towards Spain, her colonies, and the new Latin American republics, Irving was weaving a vast narrative framework that helped provide an ideological justification for this political expansionism. (2007: 259)

La exaltación de lo morisco y lo musulmán en España da paso a una justificación positiva de las figuras de Isabel la Católica y Colón, cuya conquista no es para él sino la continuación, en último término, del *ethos* (romántico) de la reconquista de España, ejecutada, entre otros, por el Cid, así como de la creación de un musulmán exótico a cuyos antepasados se reverencia como caballerosos y refinados. Todavía Irving tendrá oportunidad de volver a España

cuando el presidente John Tyler lo nombra ministro en 1842, en medio de las batallas políticas entre Espartero y Narváez.

William Hickling Prescott (1796-1859) es otra de las figuras encargadas de analizar en detalle el mundo hispano tardomedieval y de los Austrias. Considerado el primer historiador estadounidense como tal, es autor de una tetralogía de obras que marcarán un hito en la historiografía mundial, no sólo hispana: *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic* (1837), *The History of the Conquest of Mexico* (1843), *A History of the Conquest of Peru* (1847) y la inconclusa *History of the Reign of Phillip II* (1856-1858). Una gran parte de sus materiales procedieron de Everett y Pascual de Gayangos, a quien conoció en su residencia en Londres. También resulta crucial el influjo ejercido sobre sus intereses por George Ticknor, el hispanista profesor de Harvard con quien coincidió en París en 1817 y mantuvo amplia correspondencia después, hasta el punto de que este último escribió su biografía tras su muerte. Prescott es el primero en establecer de manera académica la conexión entre la América española y la estadounidense. Como luego hará Bancroft, al incluir, como parte de su historia de la costa oeste norteamericana, varios volúmenes dedicados a México y Centro América (ver *infra*), Prescott ve en el campo de estudio *americana* y en la historia del continente un área de relevancia actual y coetánea para Estados Unidos, en tanto *herederos* en América de los españoles. En este sentido, de acuerdo con Kagan, la obra de Prescott puede entenderse dentro de lo que él llama *el paradigma Prescott*, que construye la imagen de España como la antítesis de la de Estados Unidos, justificando así la *conquista* de las colonias españolas a manos de los estadounidenses con base en las ideas de decadencia, enfermedad, fanatismo religioso y despotismo político de la nación europea, notas que ya había resaltado la leyenda negra antiespañola:

What I call "Prescott's paradigm" is an understanding of Spain as the antithesis of the United States. Most of the elements contained in this paradigm—anti-Catholicism, criticism of absolutism, support for commerce and individual liberty—were to be found in the work of other writers, but Prescott bundled them into a single package that offered a means of approaching Spanish history through the lens of that of U.S. history. (2002: 253)

Con respecto al Cid, Prescott aprovecha una mención al *Poema* en las páginas iniciales para hablar de la evolución de la nación española de la galantería y el

ímpetu épico que reconoce la valía de su antagonista —el mundo hispanomusulmán— hacia lo que califica como evolución del patriotismo en “bigotry”:

The long wars with the Mahometans served to keep alive in their bosoms the ardent glow of patriotism; and this was still further heightened by the body of traditional minstrelsy which commemorated in these wars the heroic deeds of their ancestors. The influence of such popular compositions on a simple people is undeniable. A sagacious critic ventures to pronounce the poems of Homer the principal bond which united the Grecian states. Such an opinion may be deemed somewhat extravagant. It cannot be doubted, however, that a poem like that of the “Cid,” which appeared as early as the twelfth century, by calling up the most inspiring national recollections in connection with their favourite hero, must have operated powerfully on the moral sensibilities of the people.

It is pleasing to observe, in the cordial spirit of these early effusions, little of the ferocious bigotry which sullied the character of the nation in after ages. The Mahometans of this period far excelled their enemies in general refinement, and had carried some branches of intellectual culture to a height scarcely surpassed by Europeans in later times. The Christians, therefore, notwithstanding their political aversion to the Saracens, conceded to them a degree of respect, which subsided into feelings of a very different complexion as they themselves rose in the scale of civilization. This sentiment of respect tempered the ferocity of a warfare, which, although sufficiently disastrous in its details, affords examples of a generous courtesy that would do honour to the politest ages of Europe. The Spanish Arabs were accomplished in all knightly exercises; and their natural fondness for magnificence, which shed a lustre over the rugged features of chivalry, easily communicated itself to the Christian cavaliers. In the intervals of peace, these latter frequented the courts of the Moorish princes, and mingled with their adversaries in the comparatively peaceful pleasures of the tourney, as in war they vied with them in feats of Quixotic gallantry.

The nature of this warfare between two nations, inhabitants of the same country, yet so dissimilar in their religious and social institutions as to be almost the natural enemies of each other, was extremely favourable to the exhibition of the characteristic virtues of chivalry. The contiguity of the hostile parties afforded abundant opportunities for personal rencounter and bold romantic enterprise. Each nation had its regular military associations, who swore to devote their lives to the service of God and their country in perpetual war against the infidel. The Spanish knight

became the true hero of romance, wandering over his own land, and even into the remotest climes, in quest of adventures; and as late as the fifteenth century, we find him in the courts of England and Burgundy, doing battle in honour of his mistress, and challenging general admiration by his uncommon personal intrepidity. This romantic spirit lingered in Castile long after the age of chivalry had become extinct in other parts of Europe, continuing to nourish itself on those illusions of fancy which were at length dispelled by the caustic satire of Cervantes.

Thus patriotism, religious loyalty, and a proud sense of independence, founded on the consciousness of owing their possessions to their personal valour, became characteristic traits of the Castilians previously to the sixteenth century, when the oppressive policy and fanaticism of the Austrian dynasty contrived to throw into the shade these generous virtues. Glimpses of them, however, might long be discerned in the haughty bearing of the Castilian noble, and in that erect highminded peasantry, whom oppression has not yet been able wholly to subdue. (1895: 6-8)

El afán por la precisión y la información, la documentación fidedigna y, ahora, lo exhaustivo del tratamiento, caracterizan igualmente la figura del bostoniano George Ticknor (1791-1891), nombrado en 1817 Smith Profesor de literatura francesa y española (cátedra fundada en 1816) y profesor de *belles lettres* en la Universidad de Harvard. En su *History of Spanish Literature* (traducida posteriormente al español por su amigo Pascual de Gayangos) nos ofrece la primera referencia larga a la figura cidiana. En el volumen I, al hablar del *Poema*, interpreta esta figura como la de un héroe nacional en el momento épico de la gestación nacional basada en la lucha de árabes y musulmanes:

Its subject, as its name implies, is taken from among the adventures of the Cid, the great popular hero of the chivalrous age of Spain; and the whole tone of its manners and feelings is in sympathy with the contest between the Moors and the Christians, in which the Cid bore so great a part, and which was still going on with undiminished violence at the period when the poem was written. It has, therefore, a national bearing and a national character throughout [...] For the story it tells is not only that of the most romantic achievements, attributed to the most romantic hero of Spanish tradition, but it is mingled continually with domestic and personal details, that bring the character of the Cid and his age near to our own sympathies and interests. (1872: 12, 19)

FIGURA 1. PÁGINA DEL POEMA DE MÍO CID

CHAP. II.]

POEM OF THE CID.

13

tone of its manners and feelings is in sympathy with the contest between the Moors and the Christians, in which the Cid bore so great a part, and which was still going on with undiminished violence at the period when the poem was written. It has, therefore, a national bearing and a national character throughout.²

² The date of the only early manuscript of the Poem of the Cid is in these words: "Per Abbat le escribio en el mes de Mayo, en Era de Mill e CC. XLV años." There is a blank made by an erasure between the second C and the X, which has given rise to the question whether this erasure was made by the copyist because he had accidentally put in a letter too much, or whether it is a subsequent erasure, that ought to be filled, — and, if filled, whether with the conjunction e, or with another C; in short, the question is whether this manuscript should be dated in 1245 or in 1246. (Sanchez Poesias Anteriores, Madrid, 1779, 8vo, Tom. I, p. 221.) Bet Gayangos has examined the MS, and has no doubt that it should be 1245. This year, 1245, of the Spanish era, according to which the calculation of time is commonly kept in the elder Spanish records, corresponds to our A. D. 1209, — a difference of thirty-eight years, — the reason for which may be found in a note to Southey's "Chronicle of the Cid" (London, 1808, 4to, p. 385), without seeking it in more learned sources.

The date of the poem itself, however, is a very different question from the date of this particular manuscript of it; for the *Per Abbat* referred to is merely the copyist, whether his name was Peter Abbat or Peter the Abbot. (Risco, Castilla, etc., p. 88.) This question — the one, I mean, of the age of the poem itself — can be settled only from internal evidence of style and language. Two passages, vv. 3014 and 3735, have, indeed, been all-ged (Risco, p. 69, Southey's Chronicle, p. 292) noted to prove its date historically; but, after all, they only show that it was written subsequently to A. D. 1136. (V. A. Huber, Geschichte des Cid, Bremen, 1829, 12mo, p. xxix.) The point is one difficult to settle; and none can be consulted about

it but natives or experts. Of these, Sanchez places it at about 1150, or half a century after the death of the Cid (Poesias Anteriores, Tom. I, p. 223), and Capmany (Elogios de Espana, Madrid, 1786, 8vo, Tom. I, p. 1) follows him. Marina, whose opinion is of great weight (Memorias de la Academia de Historia, Tom. IV, 1805, Ensayo, p. 34), places it thirty or forty years before Risco, who wrote 1229-1240. The editors of the Spanish translation of Bostwick (Madrid, 1829, 8vo, Tom. I, p. 112) agree with Sanchez, and so does Huber (Gesch. des Cid, Vorwort, p. xxvii). To these opinions may be added that of Ferdinand Wolf of Vienna (Abhandl. der Literatur, Wien, 1831, Band LVI, p. 251), who, like Huber, is one of the acute-st scholars alive, in whatever touches Spanish and Medieval literature, and who places it about 1140-1160. Many other opinions might be cited, for the subject has been much discussed; but the judgments of the learned men already given, formed at different times in the course of half a century from the period of the first publication of the poem, and concurring so truly, leave no reasonable doubt that it was composed as early as the year 1200.

Mr. Southey's name, introduced by me in this note, is one that must always be mentioned with peculiar respect by scholars interested in Spanish literature. From the circumstance that his name, the Rev. Herbert Hill, a scholar, and a careful and industrious one, was connected with the English Factory at Lisbon, Mr. Southey visited Spain and Portugal in 1795-6, when he was about twenty-two years old, and, on his return home, published his Travels, in 1797, — a pleasant book, written in the clear, idiomatic English that always distinguishes his style, and containing a considerable number of trans-

Fuente: *History of Spanish Literature* (1872), de George Ticknor.

Su admiración incondicional por el poema se plasma al cierre del capítulo con las siguientes afirmaciones:

It is, indeed, a work which, as we read it, stirs us with the spirit of the times it describes; and as we lay it down and recollect the intellectual condition of Europe when it was written, and for a long period before, it seems certain that, during the thousand years which elapsed from the time of the decay of Greek and Roman culture, down to the appearance of the "Divina Commedia," no poetry was

produced so original in its tone, or so full of natural feeling, graphic power, and energy. (1872: 25)

FIGURA 2. BUSTO DE GEORGE TICKNOR



Fuente: Escultura de Martin Millmore, ca. 1871, Boston Public Library, *Wikipedia* (en línea).

Prescott y Ticknor, con su mezcla de prestigio cultural y conocimiento de primera mano de la historia europea antigua y moderna, no pueden dissociarse del *corpus* de diplomáticos estadounidenses, iniciado por John Adams, que buscan por la Europa de fines del siglo XVIII y de la época romántica un esquema o paradigma intelectual en donde situar la independencia y la expansión/conquista de territorio americano. Ellos conforman, con Washington Irving, las cabezas visibles de un grupo de intelectuales/diplomáticos que ponen su mirada en los territorios españoles de América como el destino lógico y manifiesto de la expansión del nuevo país. España, el antiguo imperio, ha llegado a tal estado de decadencia y fanatismo, así como a tal postración material y moral que no puede ser garante de la seguridad y el bienestar de los territorios que domina nominalmente.

FIGURA 3. BUSTO DE WILLIAM H. PRESCOTT



Fuente: *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 1, junio-noviembre, 1850, p. 138.

A unos 30 años de distancia, cabe ver una imagen española distinta, enteramente hispanófila, entre los historiadores de la conquista de California, en particular Bancroft y los estudiosos relacionados con el Santa Clara College, los editores de los diarios de Crespí, Constanzó, etcétera. Ahora el espíritu épico, representado por los misioneros americanos, se sintetiza en la figura mayor de fray Junípero Serra y el grupo de franciscanos que llevan a cabo la exploración geográfica y la conquista espiritual de la California estadounidense. Sobre los segundos, destacamos la figura de John Doyle, encargado de editar y traducir para la California Historical Society el diario de Joan Crespí, tal como salió de la mano correctora del también franciscano Francesc Palou. En el prólogo a la edición de 1874, John Doyle no puede ser más enfático cuando concluye:

The landing of the U.S. forces in 1846 and the influx of a large number of Americans from our then Western frontier gave, of course, the “coup de grace” to the old Missions and mayordomos were extruded with entire impartiality. The buildings were taken possession of by the troops or the settlers, as the case might be and appropriated to such uses as they saw fit. (Palóu, Doyle y Crespi, 1874: xv)

FIGURA 4. BUSTO DE WASHINGTON IRVING



Fuente: Wikipedia (s. a.), Escultura de Charles A. Platt (arquitecto) y Daniel Chester French (escultor), *Washington Irving Memorial*, 1927. Fotografía de Beyond My Ken, 3 de septiembre de 2012 (en línea).

Hubert H. Bancroft (1832-1918) escribió en San Francisco una monumental historia de Estados Unidos, originalmente concebida en 39 volúmenes y con la intención de abarcar desde Centroamérica hasta el noroeste del Pacífico. De entre los tomos publicados, dedica 6 a México desde 1516, y 7 a California desde 1542. Con la ayuda de un gran equipo de investigadores (a quienes no da el crédito debido) y una vasta colección de materiales de primera mano, escribe una historia de la época casi contemporánea basada en el relato oral de personas que vivieron los hechos (desde el periodo anterior a la anexión americana de

California en 1846). El pasado español (y mexicano) simplemente forma parte del californiano y se puede referir al mismo con orgullo, sin que ello sea óbice para entender que la llegada del contingente anglosajón ha supuesto un *avance*:

The period of Spanish occupation, of spiritual conquest and mission development growing out of Franciscan effort, of quiet pastoral life with its lively social monotony, is a fascinating subject that in no part of America can be studied more advantageously than here. Even the miniature struggles between church and state, the political controversies of the Mexican régime, the play at war and statecraft, are full of interest to the reader who can forget the meagre outcome. On the ocean, as on a great maritime highway, California was visited by explorers and traders from all parts of the world, thus escaping much of the tedious isolation of inland provinces, to the manifest enlightenment of her annals. Over the mountains presently came adventurous path finders, followed by swarms of Anglo-Saxon immigrants to seek homes by the Pacific; and their experiences on the overland way, with the dissensions and filibusterings that followed their coming, from the 'Graham affair' to the 'Bear Flag' revolt, furnish matter for a narrative not wanting in dramatic interest. (Bancroft, 1884: I, iii-iv)

En este contexto novecentista de anexión y expansionismo, y con el movimiento de adquisición/conquista territorial de tierras de México enmarcado en un ambiente de *Manifest Destiny* y doctrina Monroe, el siglo XIX terminará con una visión negativa de España por influjo de Estados Unidos, producida por la Guerra de Cuba. Podríamos decir que la construcción ideológica que da sentido a la diplomacia estadounidense, desde la independencia del país con respecto a Inglaterra y España, culmina con esta guerra. La relación con la nación anglosajona estará marcada por un reconocimiento de igual a igual y por el concierto económico. El vínculo con España, sin embargo, se basará en la figuración o construcción del ibérico como país decadente y fanático, antaño regido por el espíritu viril y épico de personajes como el Cid y hasta por el esplendor musulmán, pero, desde la época de los Austrias, incapaz de ejercer el papel protector de sus colonias americanas. Si la mayor parte de éstas ya había logrado su independencia, todavía quedaba tratar con el *problema* de Cuba y Puerto Rico. Para ello se crea, entre otras medidas, una campaña negativa antiespañola en la prensa del momento, uno de cuyos referentes fue el discurso del senador Redfield Proctor de Vermont en el Congreso, el 17 de marzo, quien había estado presente en la isla no hacía mucho, y cuya

participación resultó decisiva para convencer a una gran parte de la nación de que era el deber religioso y humanitario de Estados Unidos ayudar a la insurgencia cubana. Theodore Roosevelt, quien llegaría a ser el vigésimo sexto presidente del país (1901-1909) y obtendría en 1906 el Premio Nobel de la paz por ayudar a concluir la guerra rusojaponesa, se distinguió en la guerra cubana en su puesto de Assistant Secretary of the Navy, durante la presidencia de McKinley. Su preparación como historiador (escribió un libro sobre la guerra de 1812 contra Canadá) y su enorme interés en estrategia militar le harían refrendar la visión que, desde Everett, habían desarrollado la diplomacia y la política estadounidenses sobre la necesidad de dominar el Caribe, poniendo la Guerra de Cuba en su acertado contexto:

I would regard a war with Spain from two standpoints: first, the advisability on the grounds both of humanity and self-interest of interfering on behalf of the Cubans, and of taking one more step toward the complete freeing of America from European dominion; second, the benefit done our people by giving them something to think of which isn't material gain, and especially the benefit done our military forces by trying both the Navy and Army in actual practice. (Roosevelt, 2001: 157)

Para responder a la imagen extremadamente negativa de España (y lo hispánico) fomentada en Estados Unidos durante la transición entre los siglos XIX y XX —y que tuvo como culminación la *Spanish-American War*—, y para defender la relevancia de lo hispánico en la historia de este país, Archer Huntington creará, en 1904, la Hispanic Society of New York. A partir de entonces, la historia española y su conquista de América no se verían como un preludio de la labor que Dios ha llamado a cumplir a Estados Unidos, como herederos y guardianes de un antiguo imperio español, sino que éstas se apreciarían por sí mismas. La admiración de lo español, y no una visión paternalista, motiva la obra de Huntington. Puede señalarse que en ello sigue los pasos de otro gran estudioso de lo hispano en la historia estadounidense, Hubert H. Bancroft, en sus monumentales *Works* (1884). También podemos mencionar que el primo del primero, Henry E. Huntington, lo seguirá en el mismo empeño, pero en el sur de California y desde 1902 hasta 1920, fecha de la fundación de la Huntington Library. Tanto Huntington como Hearst en California pertenecen al grupo de empresarios que amasarán grandísimas fortunas como resultado de sus inversiones en el ferrocarril y se aprovecharán

de un mercado de arte y libros europeo que, tras la Primera Guerra Mundial, vende a bajo coste numerosas obras. A esta agrupación pertenecen otros muchos empresarios adinerados que hacen expolio (legal) del patrimonio histórico español en esa feliz década de 1920 y que construirán grandes mansiones (muchas para usarse como casas de verano), donde afloran tesoros sorprendentes del medievo hispano (Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, 2012). Nos pueden servir de ejemplo las 140 techumbres o artesonados españoles comprados por Hearst para su Hearst Castle californiano —dormitorio, sala de billar, biblioteca, *morning room*— (Heraldo, 2022) y la llamada *Casa del Herrero* en Montecito, California, diseñada para George Fox Steed y su mujer (de St. Louis, Missouri), por el arquitecto George Washington Smith. Terminada en 1925, constituye una de las mejores muestras, aunque poco conocida, del llamado estilo *Spanish Colonial Revival*. La residencia, asimismo, está repleta de objetos decorativos procedentes de España, incluyendo cerámicas, coros de iglesia y un artesonado de Daroca (*Casa del Herrero*, s. a.).

Por conducto de Archer Huntington, Anna Vaughn Hyatt Huntington (1876-1973), su segunda esposa (contraen nupcias en 1923), quedará expuesta a la cultura española. Fue una de las más afamadas escultoras del siglo xx, especialmente reconocida por sus estatuas de animales (Evans, 1965), cuya emoción y realismo deben mucho al influjo inicial de su padre, profesor de paleontología y zoología en Harvard, y a sus largas horas de estudio en zoológicos y circos. Con su marido, funda los Brookgreen Gardens en Carolina del Sur, así como 14 museos y 4 reservas de animales. Sus piezas figuran en espacios públicos neoyorkinos, como la Universidad de Columbia, el Metropolitan Museum of Art, la National Academy of Design, la New York Historical Society, la catedral de St. John the Divine, el Central Park, el Riverside Park y el Bronx Zoo, así como en otras muchas ciudades estadounidenses y de todo el mundo. Para el patio de la Hispanic Society of America, creada por su marido, realizó una estatua en bronce como pieza central de un cuadro escultórico que representa los valores asociados al centro. El tema elegido fue el Cid (1927), cuya figura aparece rodeada por cuatro guerreros castellanos. En este mismo espacio hay un bajorrelieve de Don Quijote y otro de Boabdil. La estatua cidiana de Hyatt ha sido reproducida en varias ciudades del mundo: Sevilla, Valencia, Buenos Aires, San Francisco (Lincoln Park) y San Diego (Balboa Park). En la réplica de Buenos Aires, por ejemplo, se recoge el espíritu que informa la estatua original mediante una inscripción en la basa,

donde se lee: “Encarnación del heroísmo y espíritu caballeresco de la raza”. Parecieran palabras que podríamos leer en Prescott, Ticknor e Irving y que hacen de la figura cidiana en Estados Unidos una representación del heroísmo.

FIGURA 5. EL CID CAMPEADOR (1927), EN THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA



Fuente: Wikipedia (s. a.), *El Cid campeador (sculpture)* (en línea).

En clave heroica y épica, cabe ver, a unos 40 años de distancia, el filme épico *The Cid*, producido por Samuel Bronston como parte de su grupo de películas épicas rodadas en España (*John Paul Jones*, 1959; *King of Kings*, 1961; *El Cid*, 1961; *55 Days at Peking*, 1963, y *The Fall of the Roman Empire*, 1964). Aunque no podemos entrar en detalles,⁵ dejamos constancia de que el héroe castellano queda representado como “*the purest knight of all*”, personificación de los valores de la lealtad (personal y nacional) y la fe, fácilmente asimilables al imaginario estadounidense, aunque algún crítico también percibiera que su caracterización estaba “*crudely contemporarized, seems less the scourge of the heathen than a champion of civil rights*” (*Time*, 1961).

⁵ Para las licencias históricas de la película, puede verse la ficha de *TV Tropes* (s. a.).

FIGURAS 6-10. REPRODUCCIONES DE LA ESTATUA *EL CID CAMPEADOR* DE ANNE HYATT EN SAN DIEGO (6), VALENCIA (7), SAN FRANCISCO (8), SEVILLA (9) Y BUENOS AIRES (10)



Fuente: Wikipedia (s. a.), Detalle de la estatua el Cid (Parque de Balboa), fotografía de Stan Shebs, 25 de junio de 2006 (en línea).

(7)



Fuente: Wikipedia (s. a.), *El Cid campeador (sculpture)* (en línea).

(8)



Fuente: Wikipedia (s. a.), *El Cid campeador (sculpture)*(en línea).

(9)



Fuente: Wikipedia (s. a.), *El Cid campeador (sculpture)*(en línea).

(10)

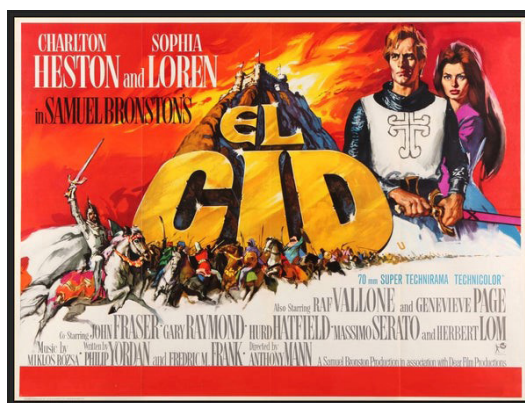


Fuente: Wikipedia (s. a.), *El Cid campeador (sculpture)* (en línea).

Cerramos ahora un círculo iniciado con la llegada a España, en ímpetu *colonial*, de la diplomacia estadounidense a finales del siglo XVIII. Así como el matrimonio Huntington-Hyatt había dado origen a las estatuas cidianas, ahora el conformado por Anthony Mann y Sara Montiel daba cineasta entrada al tema cidiano para su gran cinta épica *The Cid*. Si Ticknor podía presumir de amistad con Pascual de Gayangos —profesor de árabe en Madrid antes de su retiro definitivo a Inglaterra—, los guionistas de esta producción fílmica pudieron contar con la ayuda de Menéndez Pidal y Rodríguez de la Fuente, nada menos, como expertos en historia y cetrería. Se trata de la España de *Bienvenido Mr. Marshall*, de la base de Torrejón y del *milagro económico* del franquismo, cuando el país se vendía como destino turístico barato, del mismo modo que, a comienzos del XIX, de barata y empobrecida la tildaban John Quincy Adams y sus acompañantes, y a comienzos del XX la esquilmaban Hearst y compañía al comprar su patrimonio artístico por una bagatela. En el trasfondo queda el Cid, a quien Ticknor y Prescott veían como ejemplo

máximo de la nación épica española antes de su degeneración con los Austrias, y a quien los críticos de cine compararon, incluso, con Ben Hur, y lo volvieron una especie de defensor de derechos civiles frente a la opresión. Porque, si de algo valía esta figura en el imaginario estadounidense, era de *transferencia*: del Cid español al estadounidense, de la épica medieval a la del *Manifest Destiny*, de imperio a imperio, sólo había un paso.

FIGURAS 11-12. CARTELES PROMOCIONALES DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA EN LONDRES Y NUEVA YORK, LOS DÍAS 6 Y 14 DE DICIEMBRE DE 1961, RESPECTIVAMENTE



Fuentes: TV Tropes (s. a.) y Original Film Art (s. a.).

Quizá podamos representar esta transferencia mediante otra estatua de Anne Hyatt, donada en 1955 a la Ciudad Universitaria de Madrid e intitulada *Los portadores de la antorcha*, de la que hay réplicas en Valencia, The Chrysler Museum, el Stevens Institute of Technology (Hoboken), el Wardlaw College (University of South Carolina), la biblioteca Mark Twain (Redding) y el Discovery Museum (Bridgeport). En ella, un jinete de edad madura a caballo (en postura y escorzo muy similares a los de la estatua cidiana) pasa la antorcha de la civilización occidental a un joven caído en el suelo. Como Eneas llegó a suelo latino para producir el traspaso de la cultura occidental de Grecia a Roma, el Cid llegaba a Norteamérica para traspasar la antorcha civilizadora de

Europa a Estados Unidos. El espíritu heroico de la raza encontraba, de nuevo, su encarnación en el paso de lo viejo a lo nuevo. Se trata de la misma idea que Washigton Irving había ya expresado en su *History of New York*, cuando asemejaba el comienzo de la independencia de las Trece Colonias al retiro de los visigodos a *las montañas de Asturias y el comienzo de la Reconquista*:

Modern historians assert that when the New Netherlands was thus overrun by the British, as Spain in ancient days by the Saracens, a resolute band refused to bend the neck to the invader...they crossed the bay and buried themselves among the marshes and cabbage gardens of Communipaw; as did Pelayo and his followers among the mountains of Asturias. Here their descendants have remained, ever since, keeping themselves apart like seed corn, to repeople the city with the genuine breed whenever it shall be effectually recovered from its intruders. (Irving apud Stevens, 2007: 187)

FIGURA 13. LOS PORTADORES DE LA ANTORCHA (1954), DE ANNE HYATT, PLAZA DE RAMÓN Y CAJAL, FRENTE A LA FACULTAD DE FARMACIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Fuente: *Wikipedia* (s. a.), Ciudad Universitaria, Facultad de Farmacia y escultura alegórica
fotografía de Carlos Teixidor Cadenas, 17 de julio de 2015 (en línea).

Don Pelayo, el Cid, los Reyes Católicos o Colón habían sido las grandes figuras de la historia española rescatadas por Irving, Prescott y Ticknor para

representar un pasado épico en el que ellos veían el traspaso de la antorcha en el continente americano a Estados Unidos. Aunque Huntington encargaba a Sorolla sus famosos cuadros de las provincias españolas para decorar las salas de la Hispanic Society of America, como muestra de la variedad cultural y regional de España, lo que el espectador veía antes de entrar al edificio de la asociación era la estatua cidiana custodiada por sus cuatro caballeros castellanos. Así, el Cid se erguía para Huntington en corolario de toda una España, la figura con la que él escogió representar este país a los ojos estadounidenses. En 1961, Samuel Bronston venía a estampar su sello a esta imagen haciendo que Charlton Heston encarnara a un héroe con trazas de paladín e imaginándolo casi antepasado de las cualidades épicas del pueblo estadounidense: épico, heroico, religioso y defensor de las causas nobles. Todo esto, sin embargo, ya se había hecho en un espacio de siglo y medio, al tiempo que también se gestaba toda una campaña de desprestigio hacia España y lo hispánico por parte de la nación norteamericana, tan bien estudiada por Philipe Wayne Powell, fundador del departamento de historia de la Universidad de California (Santa Bárbara). Powell ve bien la conexión entre imperios en el prólogo a su *Tree of Hate*, cuando ofrece el pasado español como modelo y aviso del futuro estadounidense:

Spain was the first summit power of modern times, preeminent in Europe and presiding over an empire that dwarfed those of Rome and Genghis Khan. Spain was also the first global power to assume what came to be called "the white man's burden" and, simultaneously, to defend Christendom against the powerful thrusts of a Eurasian infidel.

With tasks and goals of such magnitude, Spain inevitably depleted herself in blood and treasure and went into decline in Europe, where her long sway finally receded before France and England, successors at the summit. But the centuries of Spanish imperial power created a host of enemies who, mixing fear, envy, and the intense hatreds of religious conflict, made Spain and Spaniards the first to feel the impact of the printing press as a propaganda weapon. Spanish power was the target of devastating attacks, which launched a Western fashion of denigrating Spain, Spaniards, and most of their words propagandas that became entrenched as History.

The story of this Black Legend, which purports a unique Spanish depravity, should be of singular interest to the citizens of a summit power now burdened with similar twin responsibilities of defense of the West and aid to backward nations while also

suffering the blows of global propagandas designed to destroy us. And knowledge of the growth and perennial fruiting of that “large spreading tree of hate” is essential to an understanding of the vast Hispanic world that is so vital to the survival and well-being of Western civilization. (1971: 23)

BIBLIOGRAFÍA

- Bancroft, Hubert H. (1884), *The Works of Hubert Howe Bancroft, vol. XVIII. History of California, vol. 1: 1542-1800*, San Francisco, A. L. Bancroft & Company.
- Brookgreen Gardens (s. a.), “American Sculpture”, en *Brookgreen Gardens*, disponible en [<https://www.brookgreen.org/american-sculpture>], consultado: 22 de junio de 2022.
- Casa del Herrero (Steedman Estate)* (s. a.), “About Casa del Herrero”, disponible en [<https://www.casadelherrero.com/about>], consultado: 3 de junio de 2022.
- Cortijo Ocaña, Antonio (coord.) (2019), *John, Johnny & Charley Adams in Spain, 1780*, Santa Bárbara, Bellerophon Books.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2012), “Leyenda negra y California: a propósito de *Two Years Before the Mast* de H. Dana”, *Revista Cálamo FASPE*, núm. 59, pp. 79-93.
- Evans, Cerinda W. (1965), *Anna Hyatt Huntington*, Newport News, Mariners Museum.
- Harper's New Monthly Magazine* (1850), “Busto de William H. Prescott” (imagen), vol. 1, junio-noviembre, 1850, p. 138.
- Heraldo* (2022), “Cinco obras del artesanado aragonés que viajaron a Estados Unidos”, 8 de agosto, disponible en [<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/08/08/cinco-obras-techumbre-artesonado-aragones-estados-unidos-1591924.html>], consultado: 3 de junio de 2022.
- Irving, Washington (1848), *The Complete Works of Washington Irving*, Nueva York, Thomas Y. Crowell & Company.
- Kagan, Richard L. (2002), *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Illinois, University of Illinois Press.
- Massachusetts Historical Society (s. a.), *The Diaries of John Quincy Adams: A Digital Collection*, disponible en [<https://www.masshist.org/jqadiaries/php/diaries#1>], consultado: 3 de junio de 2022.

- Merino de Cáceres, José Miguel y María José Martínez Ruiz (2012), *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst, "el gran acaparador"*, Madrid, Cátedra.
- Original Film Art* (s. a.), "El Cid (1961)", en *Original Film Art. Vintage Movie Posters*, disponible en [<https://www.originalfilmart.com/es-mx/products/el-cid-1961>], consultado: 3 de junio de 2022.
- Palóu, Francisco, John T. Doyle y Juan Crespi (1874), *Noticias de La Nueva California*, 4 vols., San Francisco, Impr. de E. Bosqui y cía.
- Powell, Philip Wayne (1971), *Tree of Hate: Propaganda and Prejudices Affecting United States Relations with the Hispanic World*, introducción de Robert Himmerich y Valencia, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Prescott, William H. (1895), *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, 3 vols., edición de John Foster Kirk, Londres, Routledge.
- Roosevelt, Theodore (2001), *The Selected Letters of Theodore Roosevelt*, edición de H. W. Brands, Nueva York, Cooper Square Press.
- Stevens, Michael S. (2007), *Spanish Orientalism: Washington Irving and the Romance of the Moors*, tesis de doctorado en Filosofía, Georgia, Georgia State University, disponible en [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=history_diss], consultado: 3 de junio de 2022.
- Ticknor, George (1872), *History of Spanish Literature*, Boston, James R. Osgood and Company.
- Time* (1961), "Cinema: A round table of one", *Time*, 22 de diciembre, disponible en [<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,827169,00.html>], consultado: 3 de junio de 2022.
- TV Tropes* (s. a.), "Film / El Cid", disponible en [<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/ElCid>], consultado: 3 de junio de 2022.
- Wikipedia (s. a.), Bust of George Ticknor, by Martin Milmore (1844-1883), Boston Public Library, Boston, Massachusetts, disponible en [https://en.wikipedia.org/wiki/File:George_Ticknor,_by_Martin_Milmore,_Boston_Public_Library.jpg], consultado: 3 de junio de 2022.

- Wikipedia (s. a.), Escultura de Charles A. Platt (arquitecto) y Daniel Chester French (escultor), *Washington Irving Memorial*, 1927. Fotografía de Beyond My Ken, 3 de septiembre de 2012, disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Washington_Irving_Memorial_Irvington_Washington_Irving_bust.jpg], consultado: 3 de junio de 2022.
- Wikipedia (s. a.), Detalle de la estatua el Cid (Parque de Balboa). Fotografía de Stan Shebs, 25 de junio de 2006, disponible en [[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Detalle_de_la_estatua_el_Cid_\(Parque_de_Balboa\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Detalle_de_la_estatua_el_Cid_(Parque_de_Balboa).jpg)], consultado: 3 de junio de 2022.
- Wikipedia (s. a.), El Cid Campeador (sculpture), disponible en [[https://en.wikipedia.org/wiki/El_Cid_Campeador_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Cid_Campeador_(sculpture))], consultado: 3 de junio de 2022.
- Wikipedia (s. a.), Los portadores de la antorcha (1954), de Anne Hyatt, plaza de Ramón y Cajal, frente a la Facultad de Farmacia, Universidad Complutense de Madrid, fotografía de Carlos Teixidor Cadenas, 17 de julio de 2015, disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciudad_Universitaria_de_Madrid,_Facultad_de_Farmacia_y_escultura_aleg%C3%B3rica.JPG], consultado: 3 de junio de 2022.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA: Es catedrático de literatura española e historia en la Universidad de California. Ha escrito monografías y estudios sobre ficción sentimental, humanismo español, la obra de Lope de Vega y Calderón, teoría literaria renacentista, propaganda y leyenda negra antiespañola, Inquisición, teatro neolatino e historia americana, entre otros. De igual manera, tiene investigaciones y traducciones al inglés de clásicos de la literatura catalana. Dirige la revista *eHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu).

D. R. © Antonio Cortijo Ocaña, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

GONGORA, BAROQUE MACHINE IN THE ARCHIVE OF NESTOR PERLONGHER

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO

ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786

El Colegio de México

jjpalacios@colmex.mx

Abstract: *In this article I analyze the way in which Néstor Perlongher (1949-1992), an Argentine writer and anthropologist, reads Luis de Góngora. The inquiry uses texts selected from a wide archive that includes, in addition to his published poetry, unpublished texts, interviews, correspondence, academic articles and literary essays. During this article, I argue that Góngora was read by Perlongher with a creative direction, far from philological pretensions, which allowed him to encrypt some concepts within his aesthetic proposal. The conformation of the Neo-Baroque has created a critical vulgate that assumes the confluence of postmodern philosophy, the works of Lezama Lima and Severo Sarduy, and a rereading of the Golden Baroque, however the latter has not been quite observed or is taken for granted without investigating the nooks and the scope of its presence. This article contributes to gauge the role and influence that the reading of a baroque poet of the XVIIIth century had within a poet linked to a literary movement of the XXth century.*

KEYWORDS: NEO-BAROQUE; POETRY; GONGORISM; NEOBARROSO; AIDS

RECEPTION: 21/11/2023

ACCEPTANCE: 11/07/2024

GÓNGORA, MÁQUINA BARROCA EN EL ARCHIVO DE NÉSTOR PERLONGHER

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO

ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786

El Colegio de México

jpalacios@colmex.mx

Resumen: En este artículo analizo la manera en la que Néstor Perlongher (1949-1992), escritor y antropólogo argentino, lee a Luis de Góngora. La indagación se vale de textos seleccionados de entre un archivo amplio que abarca, además de su poesía publicada, la inédita, las entrevistas, su correspondencia, sus artículos académicos y ensayos literarios. En el transcurso del texto, argumento que Góngora fue leído por Perlongher con una dirección creativa, alejada de la pretensión filológica, que le permitió cifrar algunos conceptos dentro de su propuesta estética. En la conformación del neobarroco se ha perfilado una vulgata crítica que asume la confluencia de la filosofía posmoderna, de la obra de Lezama Lima y Severo Sarduy, y de una relectura del barroco áureo; sin embargo, esta última se ha observado relativamente poco o se da por supuesta, sin indagar en los recovecos y alcances de su presencia. Este artículo contribuye a dimensionar el papel y el lugar que tuvo la lectura de un poeta barroco del siglo XVII dentro de la poesía de un escritor vinculado a un movimiento literario del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: NEOBARROCO; POESÍA; GONGORISMO; NEOBARROSO; SIDA

RECEPCIÓN: 21/11/2023

ACEPTACIÓN: 11/07/2024

Descaminado, enfermo, peregrino

LUIS DE GÓNGORA

...consigo arrastrarme hasta la máquina de escribir por primera vez en los últimos 15 días para responder a tu carta y a tu llamado y mandarte un débil pedido de auxilio en medio de esta tempestad fatal de los naufragios.

CARTA A BEBA EGUÍA, NÉSTOR PERLONGHER

INTRODUCCIÓN

En 1988, el poeta peruano Miguel Ángel Zapata entrevista a Néstor Perlongher. Ante la pregunta, “¿Cuáles son tus poetas preferidos —vivos, muertos, en Argentina, en el mundo—?” Perlongher contesta:

Exiges una respuesta innumerable. A algunos ya los he mencionado: Lezama Lima, Severo Sarduy, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera; habría que agregar a Oliverio Girondo. Me sumerjo a menudo en los nacarados laberintos de Góngora. Leí todo Genet, Sade, mucho Bataille, y, ahora, Artaud. Entre los poetas contemporáneos, los neobarrocos: el uruguayo Roberto Echavarren, el cubano José Kozzer, el argentino Héctor Píccoli. En el Brasil, Haroldo de Campos (sobre todo *Galáxias*), el Paulo Leminsky de *Catatau*, *Paranóia* de Roberto Piva. Entre los novísimos argentinos, Reynaldo Jiménez y Fernando Aldao. (Zapata, 1987: 288)

A diferencia de los otros poetas mencionados, a Luis de Góngora lo describe como una experiencia de lectura: un *sumergirse en sus nacarados laberintos*. En esta declaración elocuente se puede fundar la sospecha de que la experiencia lectora perlongheriana de la poesía de Góngora se traduce en una inmersión difícil y ornamentada hacia alguna salida o, de otro modo, una posibilidad de extravío o de errancia. Es notable, además, la manera gongorina en la que enlista al poeta: no sólo por su nombre, sino por una frase conceptual que condensa su experiencia.

En este artículo, sigo las anotaciones que Perlongher fue dejando sobre Luis de Góngora en los textos de su archivo. Mi intención es dimensionar el lugar

y la manera en que se asimila un poeta del siglo XVII en el armado conceptual del poeta argentino que impulsa el neobarroco en la década de 1980 —una deriva rioplatense del neobarroco— y caracterizar su experiencia de lectura. Esta investigación también pone en perspectiva el lugar que tuvo Góngora o la idea del gongorismo en la conformación del programa neobarroco en Latinoamérica y en su recepción contemporánea. Adicionalmente, la aportación de este análisis será la de ofrecer un matiz en la común caracterización de Néstor Perlongher como el poeta-antropólogo del éxtasis, el del discurso homosexual o el del discurso político para perfilar la faceta de un lector creativo y solvente de poetas antiguos.

El cuerpo de este texto lo he dividido en cinco apartados: el primero es un panorama general del estado de la cuestión sobre las lecturas barrocas de Perlongher; el segundo corresponde a la localización dentro de la biblioteca y el archivo perlongheriano de los libros de o sobre Góngora; para el tercer capítulo me detengo en las valoraciones sobre el estilo gongorino que ha efectuado el poeta argentino y las asimilaciones en su propio archivo poético; en el cuarto apartado me concentro en la presencia de Góngora como un intertexto de múltiples relaciones y trazo un mapa de las alusiones y citas en el archivo poético de Perlongher;¹ finalmente, en el quinto apartado analizo la recepción y relectura que se hilvanan desde el concepto de *peregrino* en la obra gongorina hasta los conceptos de *errancia* y *nomadismo* en Perlongher, por medio del análisis de algunos de sus últimos poemas.

¹ A lo largo de este artículo haré referencia constantemente a su archivo material, es decir, a los acervos de manuscritos, mecanoscritos y libros resguardados en el Fondo Néstor Perlongher de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) y en la biblioteca Florestan Fernandes de la Universidade de São Paulo (USP). Sin embargo, se puede considerar la producción de Perlongher como un archivo en lugar de una obra, porque resulta más congruente con un acercamiento complejo, ya que aquél nunca es cerrado, sino susceptible de replantear sus límites e interpretaciones. En el caso de Perlongher, esta vía de acercamiento es productiva por el hecho de que la obra publicada sólo es una parte del fenómeno escritural, colmado de borradores, proyectos pendientes, anotaciones e inéditos. Además, el concepto de *archivo* permite salirse de los márgenes de la literatura vista como *obra final y acabada* para integrar otros tipos de discursos que enriquecen el análisis de los fenómenos literarios.

LOS POETAS ÁUREOS EN PERLONGHER, ANTECEDENTES CRÍTICOS

Se ha popularizado la idea de que el siglo xx “rescata” o “saca de las cenizas” a Luis de Góngora, y, aunque es verdad que durante buena parte de los siglos xviii y xix existió una enfática tendencia antigongorina en la literatura hispanoamericana (la cual ha permanecido a lo largo de la historia desde que el cordobés publicó sus primeros poemas), Góngora no dejó de leerse y estudiarse creativamente, tal como hicieron los poetas considerados dentro del neobarroco.

Si bien se cuenta con varios estudios acerca de las lecturas barrocas y gongorinas de José Lezama Lima y Severo Sarduy, los dedicados a Perlongher, aunque tienen sólidas aportaciones, aún no podemos calificarlos de abundantes. Entre las primeras anotaciones sobre la presencia de Góngora en el poeta argentino se encuentran las de Tamara Kamenzain. En “De noche, Góngora” (1996: 101-104), acentúa la importancia de la luz y la iluminación como un asunto barroco y gongorino que Perlongher actualiza en *Aguas aéreas*, su último poemario publicado en vida.

La tesis de maestría de María Elena Fonsalido, “*Escrito está en mi alma vuestro gesto*”. *Reescritura del soneto español del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo xx*, presentada en 2011 en la Universidad de Buenos Aires (Fonsalido, 2011), incluye un análisis de tres sonetos de Perlongher con reminiscencias gongorinas. Aunque Fonsalido es pionera en la indagación de estos tópicos, su concepción del gongorismo la lleva a explorar fenómenos que no son privativos de la poesía de Góngora: el uso del verso bímembre, el ritmo, la aliteración y la elección de temática cultista.

En 2013, Ignacio Iriarte publica un artículo, “La biblioteca de Néstor Perlongher”, en el que reconstruye arqueológicamente las lecturas del poeta argentino y observa como nodo sus lecturas del barroco del siglo xvii (Iriarte, 2013). Su reconstrucción atina en contrastar la lectura gongorina de Perlongher con las de Severo Sarduy y Dámaso Alonso, y observa que aquél ve en Góngora la metonimia del barroco, pero concluye que es complaciente con los argumentos de Sarduy y Alonso, a quienes nunca objeta.

Con el fin de investigar el gesto de las malas escrituras, Julio Prieto repasa algunas conexiones que posee Perlongher con la literatura áurea, renacentista y barroca, en el capítulo “Cercanía del escarpe o de la bajura en Néstor Perlongher”, de su libro *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, publicado en 2016. En el análisis de los dos últimos libros

de poesía, *Aguas aéreas* y *Chorro de las iluminaciones*, colige que el barroco aunado a los poetas místicos renacentistas experimenta en estos libros una subida, un remontar que contrasta con la operación de bajura que pone en marcha en otros pasajes de su obra. Según Prieto, la estrategia de dicción perlongheriana, el rayado,² también repercute en su lectura de los místicos áureos, es una “rayadura hacia lo bajo” (Prieto, 2016: 287), y *Aguas aéreas* no dialoga tanto con Lezama o Góngora, sino con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (287-288). Estas conclusiones de Prieto pueden matizarse con el presente estudio, ya que los intereses de Perlongher se inclinan efectivamente a temas místicos en su última etapa productiva, pero se vale de alusiones definitivamente gongorinas.

Por último, cabe señalar que los estudios a los cuales me he referido antes toman como base de su corpus sólo las obras publicadas. La recuperación de algunos textos inéditos de Néstor Perlongher ha suscitado —aunque lentamente— nuevas reflexiones acerca de su relación con el barroco; en particular, el fragmento del *Auto Sacramental do Santo Daimé*, escrito a imitación de Sor Juana, descubierto por Adrián Cangí entre los archivos de Perlongher, y publicado en 2001 en la revista bonaerense *Tsé-Tsé* (Perlongher, 2001).³ Al respecto, en una entrevista de 2023 con Antón Castro Míguez, Adrián Cangí opina que el “vehículo del *Auto Sacramental* permite hacer uso del teatro sagrado para convocar el juicio experimental y la metamorfosis de los cuerpos”

² Perlongher observaba en Severo Sarduy y en Osvaldo Lamborghini el tatuaje y el tajo, respectivamente, como operaciones de construcción escritural. Julio Prieto, de manera análoga, identifica la operación de rayado en Perlongher: “El rayar es, con el escarpe, la otra operación nuclear de esta escritura. El neobarroso perlongheriano se escribe rayando: arañando, tachando, derrapando, ‘enloqueciendo’ —en el sentido de un devenir ‘loca’, un devenir camp—, desentonando (en el sentido en que decimos que un disco se raya o una voz destemplada desafina, así como en el sentido de una ‘imposible’ yuxtaposición de tonos y estilos)” (2016: 286).

³ Tiempo después, el fragmento se da a conocer en *Papeles insumisos* (Perlongher, 2004: 49-57), pero no genera comentarios entre los estudiosos de la obra perlongheriana. En la revista *Gamma*, veinte años después de su aparición, se publicó un texto crítico y un diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangí (Flores y Cangí, 2021); este texto constituyó un extracto del libro *Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro y alegoría*, publicado por Enrique Flores en la Universidad Nacional Autónoma de México (Flores y Perlongher, 2020). Adrián Cangí y Enrique Flores trazan relaciones entre la poeta novohispana y el argentino; descubren, por ejemplo, coincidencias en el tratamiento de temas como las drogas y la religiosidad.

(Castro Míguez, 2023: 642). El mecanismo del auto sacramental se aprovecha como una máquina de analogías formales para tratar asuntos paganos en un clima de celebración religiosa.

El piso en común de todas las anteriores aproximaciones puede resumirse en ciertas ideas que funcionan a modo de punto de partida: Perlongher es un lector *creativo* de los poetas áureos, incluido Góngora, a quien concibe como centro; la intención de leer a los poetas antiguos es la de actualizar estrategias para una práctica creativa contemporánea en oposición a una lectura de filigrana filológica. La conclusión general a la que se ha llegado en estos estudios seminales es que su gongorismo es más evidente en su producción final, y, dicho sea de paso, en algunas aproximaciones ha mediado una comprensión limitada del gongorismo. De manera adicional, es necesario notar que no se han trabajado poemas inéditos de Perlongher, lo que da un panorama de la cuestión, si no menos certero, sí susceptible de incremento. Este artículo encuentra ahí su objeto y justificación: la de enriquecer estos estudios con una documentación algo más amplia.

GÓNGORA EN LA BIBLIOTECA DE PERLONGHER

Perlongher no pretende una lectura académica, sino la búsqueda arqueológica que actualice a un “poeta del lenguaje” del siglo XVII. Diversas dimensiones de la poesía de Luis de Góngora, su estilo y algunos motivos se imbrican y coinciden con búsquedas creativas de Perlongher, como su trabajo en el tratamiento de la homosexualidad, su oposición a las poéticas de la comunicación y la elaboración de una poética de la errancia. Así, en su conocido ensayo “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, vemos que la mención de Góngora (junto con la de José Lezama Lima y Osvaldo Lamborghini) es significativa para su concepción ética y política del estilo literario: “la ‘lepra creadora’ lezamesca mina o corroe minoritaria mas eficazmente los estilos oficiales del bien decir” (1992: 47). Pero la lectura de Góngora en Perlongher va más allá de la exploración del estilo de un poeta barroco, ya que es también un núcleo en el cual se ata y se desata una reflexión estética no expresada en argumentos teóricos, sino en realizaciones poéticas.

Dentro de la plantilla de lecturas de Néstor Perlongher se hallan explícitos otros poetas renacentistas y barrocos, además de Luis de Góngora: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Juan de Tarsis y Peralta (el Conde de

Villamediana), Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz. Góngora, sin embargo, es quizás uno de los que reciben más horas de lectura y en el que se anclan motivos axiales de su poética. En su acervo bibliográfico personal de la USP se encuentran algunos libros importantes que delinean las lecturas gongorinas de Perlongher. En primer lugar, *Tres estudios sobre Góngora*, de Andrés Sánchez Robayna, publicado por Editions del Mall, en Barcelona, 1983. En esta obra, Perlongher subrayó un parágrafo que avisa su valoración y su íntima vinculación brasileña con el barroco gongorino: “El enfoque textual común a dos de los estudios aquí ofrecidos intenta secundar la opinión, que hago mía, del poeta y ensayista brasileño Haroldo de Campos según la cual ‘Góngora es, tal vez, el más moderno de los poetas de lengua española’” (1983: 11). Este indicio no es menor, pues, como veremos más adelante, Perlongher comparte la opinión de Sánchez Robayna, en la que a su vez resuenan las reflexiones de Haroldo de Campos.

Otros libros que se hallan en el acervo bibliográfico son *El Polifemo sin lágrimas. La Fábula de Polifemo y Galatea*, de Alfonso Reyes, publicado por el Fondo de Cultura Económica (Reyes, 1986); *Introducción a Góngora*, de Emilio Orozco, por la editorial Crítica de Barcelona (Orozco Díaz, 1984); la reedición de las *Soledades*, de Dámaso Alonso, publicada por Alianza (Góngora y Argote, 1982) y, por último, un libro compilatorio de textos críticos contemporáneos a Góngora y de autores del siglo xx: *En torno a Góngora*, editado por Ángel Pariente e impreso en Madrid (Pariente, 1987). Pese a todo, éstos son sólo indicios y salta a la vista la dificultad de rastrear los intereses gongorinos de Perlongher en la materialidad de los libros.⁴ Su escasa utilidad como reveladores de una experiencia lectora hace precisa una indagación de indicios más certeros.

Ignacio Iriarte observa que se puede concebir al neobarroso no sólo como una “forma de escritura, sino también como una serie de actos de lectura” (2013: 2). La mediación de Orozco, Reyes, Robayna y, fundamentalmente, Dámaso Alonso con Góngora, tal como sucede con Severo Sarduy, es importante para la recepción de Perlongher, tanto por contraste como por

⁴ Para este artículo no se considera sino una sección limitada del archivo bibliográfico personal de Néstor Perlongher. Mi estancia de investigación en la Universidade de São Paulo coincidió con una larga reclasificación e inventario institucional de los archivos personales.

su función de catalizadora para la asimilación contemporánea; es decir, eran necesarias esas lecturas de comentaristas académicos para acercarse al espíritu vigente de la poética gongorina, que era lo que a Perlongher le interesaba.

Aunque Iriarte concluye —no sin razón— que, “[e]n su biblioteca, el siglo XVII ocupa un espacio muy reducido, porque el pasado sólo tiene interés como término de referencia para anclar una producción literaria nueva en una larga y ya por entonces prestigiosa tradición” o, respecto a las resonancias de los comentaristas enunciados anteriormente que,

[...] la poesía de Góngora funciona como metonimia del período. No contento con esto, desplaza la obra del poeta (prácticamente no la analiza) por una serie de conclusiones ajenas. Ante todo, afianza la idea de Sarduy de que, al violentar las metáforas del petrarquismo, Góngora aleja la palabra del mundo real, elaborando “un lenguaje demente”. En igual sentido, afirma que, con esta retórica exacerbada, el lenguaje pierde “su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí”: “literatura del lenguaje” que traiciona la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sones y sentidos”. Perlongher toma a Góngora por el todo, dejando de lado otros escritores y, a su vez, desplaza al propio Góngora por una serie de ideas críticas, abandono del plano de la comunicación, ruptura de la función referencial y desborde hacia la locura, que transforman el Barroco en una suerte de irrupción dionisiaca en la estructura del lenguaje. (Iriarte, 2013)

Me parece necesario hacer algunas observaciones complementarias sobre las funciones de Góngora en el Archivo-biblioteca de Perlongher. En primer lugar, la afirmación de que, en Perlongher, Góngora es metonimia del barroco hay que matizarla, sobre todo en ciertas etapas de lectura, formación y creación, pues no se puede decir lo mismo en la época de escritura previa a la publicación de su libro *Austria-Hungría*, en el cual las menciones del poeta cordobés están ausentes. Tampoco puede decirse esto del periodo de escritura de *Aguas aéreas* o de *Chorro de las iluminaciones*, en el que Perlongher se concentra en Santa Teresa de Jesús o en San Juan de la Cruz (Prieto, 2016; Kamenzain, 1996), ya que su búsqueda toma a los renacentistas místicos como norte pese a la afluencia de alusiones a Luis de Góngora, a quien sí considera, por otra parte, metonimia de una de las operaciones barrocas: el

peregrinaje actualizado como errancia o nomadismo, tal como veremos en el último apartado de este artículo.

En segundo lugar, si bien es cierto que Perlongher asume muchas de las conclusiones ajenas sobre Góngora, experimenta su propia lectura: una de actualización y reescritura que integra sus referentes deleuzianos. Sus interpretaciones de las *Soledades* y de la *Fábula del Polifemo y Galatea* sí están mediadas por las prosificaciones y estudios de los autores antes enlistados, pero su manejo de Góngora no busca fijar una interpretación; en cambio, lo que hace con las lecturas comentadas del poeta cordobés es darlas por buenas y, a partir de ahí, trazar puentes con sus propios intereses. Para acentuar esta perspectiva, y antes de pasar a la persecución de las pistas de lectura gongorina en Perlongher, quiero recordar, por medio del pasaje de una entrevista, la manera en la que deslinda su lectura de Góngora de la de los comentaristas. En la entrevista con Luis Chitarroni explica:

Porque hay dos maneras de recorrer el gongorismo. Una manera es codificarlo. Y eso hace, magníficamente, Dámaso Alonso. Pero es una manera escolar y no tiene nada que ver con todo ese maremágnum de resonancias del barroco, ni con el modo en que ese maremágnum puede encajar, se puede mezclar con otra cosa. La otra manera es dejarse llevar, dejarse arrastrar por esos flujos, que es lo que hice con Lezama: me zambullí en él. Entonces lo que aparece es una especie de máquina, un uso bélico del barroco áureo. (Chitarroni, 2004: 311)

El “uso bélico del barroco áureo” constituye ese modo peculiar de leer a Góngora no para fines académicos (que Perlongher entiende como la codificación-interpretación), sino para propósitos creativos: una indagación de las *resonancias* y de sus *encajes*, de los *flujos* del gongorismo entre las corrientes literarias contemporáneas. Para Perlongher, los conceptos de *máquina* o de *usos bélicos* se entrelazan con la manera en la que acciona la literatura de Góngora como un componente dotado de novedad y vigencia.

El concepto de *máquina* tiene notorias reverberaciones del pensamiento de Deleuze y Guattari, quienes lo emplean en diversos textos, conocidos por

Perlongher,⁵ especialmente, *El Anti-Edipo*, en el que Deleuze se vale de éste para reflexionar sobre la producción del deseo en el capitalismo (2017: 12). La idea de *máquina* no equivale a la de máquina técnica o material, sino que se puede concebir como “máquina abstracta” (Deleuze y Guattari, 2002: 511), dotada de diagramas, flujos, secuencias lógicas, componentes y disposición humana que posibilita la existencia de conformaciones maquinicas, entre ellas, las máquinas técnicas. Perlongher emplea un sentido similar al de máquina abstracta para referirse a Góngora, como un componente lógico-estético de su industria poética.

El uso bélico recuerda también a un tipo de máquina que conceptualizan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: la “máquina de guerra” (2002: 360), consistente en una reactivación del barroco histórico como una estrategia lingüística y retórica para minar las reglas estatuidas de la producción poética. En esa entrevista con Chitarroni, Perlongher habla brevemente de esos usos bélicos del barroco áureo en dos de sus libros, *Austria-Hungría* y *Parque Lezama*:

[E]n *Austria-Hungría* lo que se estaba haciendo era contar con dos fuerzas, una de ellas que tendía a la poesía épica. Y a partir de eso *se estaba socavando, desplazando, resignificando lo estatuido*. En *Parque Lezama* ya los referentes están perdidos, borrados, y sin embargo es esa fuerza, *son esos flujos los que entablan y montan una especie de aparato bélico*. En ese sentido el trabajo bélico del neobarroco se cumple, aunque se trata de un discurso que puede montarse a cualquier estilo. (Chitarroni, 2004: 312; énfasis mío)

El uso bélico de la máquina barroca permite montar y desmontar estrategias instituidas. Por un lado, en un libro que apela a hechos históricos, como hace en *Austria-Hungría*, a través del tono épico, socava y resignifica el discurso poético. En *Parque Lezama*, por otro lado, no hay un discurso histórico de

⁵ Es imposible detenerse en este aspecto para los fines de este artículo, pero anoto la importancia que Perlongher le otorgó al pensamiento de Deleuze y Guattari. Por ejemplo, en los cursos de antropología que impartió en la UNICAMP, Perlongher constantemente incluyó títulos como *El Anti-Edipo* o *Mil mesetas*. En sus ensayos, además de las referencias a ambos autores, el uso de conceptos como *pliegue*, *flujo*, *máquina*, *acontecimiento*, *simulacro*, *desubjetivación*, *nomadismo*, *deseo*, *desterritorialización*, *territorialidad*, *producción*, etc. tienen una evidente filiación deleuziana. Deleuze y Guattari, en virtud de su interiorización, también tienen la función de máquina en la producción poética de Perlongher.

fondo, hay una intención bélica que carga contra otros estilos. Esos usos bélicos de Góngora como máquina también se despliegan para trabajar de manera minuciosa en los poemas o en otros poemarios. Nuestra tarea, de algún modo, es ésa: indagar en sus poemas, en busca de productos de la puesta en marcha de la maquinaria gongorina.

SUPERFICIE DE MÁSCARAS BARROCAS: EL ESTILO GONGORINO Y EL ESTILO PERLONGHERIANO

Cuando se lee un par de versos de Perlongher como éstos: “...y en la densa enredándome / cabellera boscosa en amasijo” (2004: 51), se observa la transposición de palabras en el orden sintáctico típico, es decir, una sínquisis o *mixtura verborum*. Este fenómeno retórico aparece en este fragmento de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “De este, pues, formidable de la tierra / bostezo” (Góngora y Argote, 1986: 169). Góngora fue precisamente conocido y reconocido por el uso de figuras de alteración en la posición de las palabras, especialmente en una de ellas: el hipérbaton.

María Elena Fonsalido estudia algunos recursos de Góngora que reescribe Perlongher: la bimetración, la elección cultista, la aliteración y el ritmo (Fonsalido, 2011: 131). Entre todos éstos, curiosamente, no menciona al hipérbaton u otra figura de permutación. Martha Lilia Tenorio advierte que en la Nueva España se había identificado al hipérbaton como el sello distintivo del estilo gongorino y se conoció como tal al uso (y abuso) de las complicaciones formales: “Bajo este único rubro [el gongorismo] se han agrupado dos fenómenos distintos: lo ‘culterano’ (pero entendido de una manera bastante simplista como cualquier complicación o rebuscamiento formal) y lo propiamente gongorino” (Tenorio, 2013: 14). Aunque el uso de complicaciones formales como la tmesis, los anacolutos, el hipérbaton (explicable por su manierismo y su traslado de la sintaxis latina a la hispánica) no fue la búsqueda estética principal de Góngora,⁶ ni mucho menos de Perlongher, sí son un vehículo de enriquecimiento del discurso que el

⁶ Martha Lilia Tenorio resume el verdadero fin del gongorismo como la “absoluta libertad y flexibilidad en el empleo de recursos (ya usados) como el hipérbaton, los neologismos, y otros algo menos comunes como el acusativo griego o el ablativo absoluto, con el propósito de otorgar a la lengua

poeta argentino emplea en algunas ocasiones, como una máquina barroca desplegada contra el discurso del *bien decir* o, en otras palabras, contra la estética que concebía a la poesía como expresión o comunicación. Hay que hacer la prevención, sin embargo, de que el gongorismo de Góngora o el de Perlongher no se agotan en el despliegue formal o en las complicaciones de oscuridad estilística, sino que se manifiestan en una intención compleja y expresiva. No daré cuenta de cada uno de los recursos gongorinos⁷ que emplea y transforma Perlongher y de sus intenciones estéticas, pero revisaré unos cuantos ejemplos ilustrativos.

En el poema “Con pachulí en los lóbulos”, de *Chorreo de las iluminaciones*, se advierte un ligero recurso a la transposición: “El perfume, al ceñirle, si no la salva de la vorágine empinada, / en humos traza la voluptuosidad de la voluta” (Perlongher, 2014: 248). El fragmento se vale, en primer lugar, de la transposición de palabras para generar una envolvente dificultad de su comprensión y se acompaña, además, de otro rasgo: Perlongher emula una fórmula típicamente gongorina con la condicional *si*. Otro fenómeno aledaño es la aliteración, puesta en la “voluptuosidad de la voluta”, y, así, el efecto conjunto es una *envolvente* sensación mediante la perífrasis de la sensualidad.

En cuanto a los juegos de palabras que Fonsalido juzga gongorinos, como la paronomasia o la aliteración, es necesario tener presente que no son precisamente de origen gongorino, sino emulación acentuada del poeta vanguardista Oliverio Girondo. Las alusiones a Girondo son también frecuentes y, a decir verdad, el procedimiento de la aliteración y la paronomasia en Góngora es más bien uno de los componentes eventuales de su poesía, con una intención distinta y lejana a la de Perlongher. Si en Góngora se presenta una aliteración que acompaña el sentido del verso como en “infame turba de nocturnas aves”, que replica el canto de búhos o lechuzas: tur-tur, en Perlongher, las aliteraciones son, más bien, productos secundarios de otras intenciones semánticas, que —a decir de Florencia Garramuño— “suelen funcionar como incitación y

la máxima capacidad expresiva, al mismo tiempo que dotarla de máxima musicalidad y economía” (2013: 24).

⁷ Algunos de los recursos gongorinos que se han destacado desde los estudios de Dámaso Alonso son los hipérbatos, los cultismos, las construcciones distributivas, las frases con *si*, los quiasmos y los oxímoros, por citar algunos.

transformación fonética, nunca como eco o repetición cerrada” (2021: 261) y que, si se observa detenidamente, son producto, en algunos momentos —como en “su estoque, su estocada, su descotado aliento” (Perlongher, 2014: 24)—, de paronomasias que acentúan la transformación, la cercanía de la alteridad, y son elenco de la metamorfosis.

La cercanía fonética y semántica de las palabras en Perlongher se suceden como aproximaciones sensoriales, como ensayos de aproximación erótica y léxica, estrategia diferente a la gongorina. En la poesía de Oliverio Girondo es un procedimiento habitual: “Más zafio tranco diario / llagánima / masturbio / sino orate / más seca sed de móviles carnívoros / y mago raptó enlabio de alba albatros / más sacra carne carmen de hipermeosas púberes vibrátiles de sexotumba góndola / en las fauces del cauce fuera de fértil madre del / diosemen” (Girondo, 1998: 301). La opción por las aliteraciones representa el desvío de una poética de la comunicación y de la expresión unívoca, la búsqueda de una revulsión sonora más cercana con la de Perlongher.

Respecto a la elección cultista que Fonsalido ejemplifica con la del tema del cisne en dos sonetos de *Chorreo de las iluminaciones*, son precisas algunas anotaciones. Fonsalido concibe como tal la elección del mito culto, que ella juzga de filiación dariana, pero hay que estar atentos a dicha formulación, ya que podemos entender el cultismo en, al menos, tres formas: el cultismo léxico, el cultismo sintáctico (por ejemplo, el ablativo absoluto o las fórmulas de *sum* + dativo empleadas por Góngora) y éste que presenta Fonsalido, como el cultismo mitológico.

En cuanto a la elección del mito, Tamara Kamenszain lo filia con Darío. En su artículo “El canto del cisne” (1997), sólo se remite al nicaragüense como hilo conductor de la interpretación de los poemas iniciales de *Chorreo de las iluminaciones* que se refieren al mito. Sin embargo, el tema del cisne es más vetusto: se halla en las *Metamorfosis* de Ovidio y en las *Mitologías* de Fabio Fulgencio, recorre la Edad Media, el Renacimiento y llega multiplicado y reescrito entre los poetas barrocos y, desde luego, en Góngora. Los cisnes aparecen en varios pasajes de las *Soledades* relacionados con los mitos de la transformación de Cícnos en cisne y la metamorfosis de Zeus en el cisne de Leda. En el poema “Tema del cisne hundido (1)”, Perlongher tematiza el motivo del cisne que canta y luego muere, cuyo hipotexto es el pasaje de la *Soledad II*, en el que Micón dialoga con Lícidas (vv. 542-548), en particular,

los versos: “que cisne te conduzgo a esta ribera? / A cantar dulce, y a morirme luego”, alusión al mito de Ciconos.

En el pasaje de la *Soledad I* (835-843), se alude al mito del cisne de Leda como prevención frente a los engaños de amor.⁸ En el poema “Tema del cisne hundido (2)”, de Perlongher, el mito se rodea de otros fenómenos, como la imagen del cisne que emula una interrogación,⁹ y que proviene probablemente de Darío (“¿Qué signo haces, Oh Cisne, con tu encorvado cuello?”), como sugiere Tamara Kamenszain (1997: 368). Sin embargo, el léxico que se entretije y resalta en este par de poemas nos permite pensar que otra fuente de su reescritura está en Luis de Góngora y, en particular, en las *Soledades*: undoso, inestable, pie, quilla, pluma, carbuncló, raudos torbellinos.¹⁰ Si bien puede hallarse una conexión con Darío —tal como anotan Kamenszain y Fonsalido—, la elección temática de Perlongher sobre el cisne —a mi parecer— consueña con una alusión a la mitología griega desde una elección léxica y estilística gongorina.

Si bien algunas huellas patentes del estilo de Luis de Góngora se hallan transformadas y actualizadas en el archivo de Perlongher, el fenómeno de la escritura cerrada —la de formas normativas como el soneto— hace sospechar que el barroco tuvo, además, una realización emparentada con Góngora. En la antología *Medusario*, preparada por Roberto Echevarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí, se lee: “Hemos preferido no incluir ejemplos de verso métrico tradicional como los llevados a cabo por Martín Adán, Carlos Germán Belli

⁸ Los cisnes en la *Soledad I* aparecen frecuentemente aludiendo al mito de Ciconos, v. 668; al mito del cisne de Leda, vv. 843; a su color v. 939; en la *Soledad II*: como aves comestibles, v. 252, v. 393; como el cisne que canta y luego muere, v. 544, y como alusión a la constelación del Cisne, v. 805.

⁹ La imagen se repite en el poema “Para el mal de sí”: “Cisne de alas manchadas, interroga a la estela” (Perlongher, 2014: 240).

¹⁰ En su material ensayístico también se despliega un aparato de menciones y citas del poeta cordobés. Así sucede en su reproducido ensayo “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. En éste se lee a propósito del barroco: “Los torbellinos de la fuerza, el pliegue, esplendor claroscuro de la forma. Es en el plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan” (Perlongher, 1992: 48); más adelante, en ese mismo ensayo, se lee: “Metáforas al cuadrado: así, unas serenas islas en un río se transforman en ‘paréntesis frondosos’ en la corriente de las aguas” (1992: 49-50). Los *torbellinos*, y los *paréntesis frondosos* provienen de las *Soledades*. En el poema “Tema del cisne hundido (2)”, de *Chorro de las iluminaciones*, se lee el verso: “impulsado por raudos torbellinos”, que citan y reescriben el sintagma: “los raudos torbellinos de Noruega” del verso 973 de la *Soledad II*.

o Severo Sarduy” (Echavarren, Kozer y Sefamí, 1996: 9). La exclusión de esos poetas se cifra en la intención de canonizar al neobarroco como una estética que privilegiaba al versículo.

Con todo, entre los poetas vinculados al neobarroco hubo ejemplos de escrituras de formas cerradas. Lezama Lima, poeta generativo, escribió sonetos y décimas, y en muchos de sus poemas se ha observado también el uso frecuente de versos endecasílabos y alejandrinos; Sarduy muestra una inclinación notoria a los sonetos y otros poemas con una dirección métrica; algunos otros poetas considerados cercanos a este universo neobarroco también lo hicieron: David Huerta, José Carlos Becerra, Coral Bracho, Martín Adán. En Perlongher ocurre un intento similar, y al final de su vida escribe algunos poemas con marcadas regularidades métricas. En *Aguas aéreas*, el poema “Strip tease” abre con endecasílabos: “Yertez ilíaca la yacencia falsa / esconde entre drapedos la eminencia / de la emulsión, su devenir dorado: / martas, marsopas desde sus banquetas”, y continúa con la recurrencia al verso libre, pero que no abandona su tendencia al heptasílabo camuflado. Es en *Chorro de las iluminaciones*, volumen póstumo, donde aparecen más poemas con versificaciones regulares como “Luz oscura”, “Albañiles desnudos”, “Tema del cisne hundido (1)”, “Tema del cisne hundido (2)” o “Azul nublado”.

La inclinación a la métrica y al ritmo de Perlongher tiene, además, una intención dentro de la conformación de la estética que lo vincula con Góngora. En la entrevista concedida a Luis Chitarroni, en 1988, Perlongher declara frente a la pregunta “¿Hay alguna incidencia o influencia de los poemas de Osvaldo Lamborghini en *Alambres*?”:

Sí, pero no es formal. Es más bien una cuestión de enfoque de los problemas poéticos. Como decía, en los poemas de Osvaldo Lamborghini no hay despreocupación, pero él parece despreciar a las palabras: las insulta, las patea. Tal vez en *Sobregondi retrocede*, en los textos más herméticos, por decirlo de algún modo, esa tensión, ese flujo violento está más disimulado. En cambio, yo tengo un problema con la escansión: no puedo salir de las cosas poéticas, de la cosa tipo endecasílabo... la necesito. Se me pega la musiquita. Por eso, a veces, cuando escribo antropología, no puedo hacer nada con esa música que anda dando vueltas. Y Lamborghini dice: “Si hay algo que odio, eso es la música/ las rimas, los juegos de palabras...” Yo no odio eso. (Chitarroni, 2004: 313)

Las rimas, los juegos de palabras y la música son elementos que Perlongher derrocha en sus poemas y que no encuentra en Lamborghini, uno de los antecedentes que ha construido para su propia tradición. El cauce para esa necesidad musical la encuentra en los poetas áureos. Cuando se vale de versos cerrados, con esa connotación métrica, como en “Tema del Cisne Hundido (1)”, compuesto mayoritariamente de endecasílabos, los referentes de intertextualidad son Santa Teresa y Luis de Góngora. En *Chorreo de las iluminaciones*, en el soneto “Luz oscura”, tema eminentemente barroco, ninguno de los versos tiene más de tres acentos y el poema combina endecasílabos sáficos con los tradicionales acentuados en sexta sílaba. Si bien Julio Prieto ha expresado sobre la poesía de Perlongher que es “notoriamente reacia a lo que Sarduy llama ‘formas estructuradas’” (2016: 293), también es adecuado precisar, contra su desmedro, la solvencia —y peculiaridades— en la escritura métrica en *Chorreo de las iluminaciones*:

Tema del cisne hundido (1)¹¹

Undoso¹² el que avanzara por los rizos
del espejo laqueado, su pezcuello
dócil al mando del cendal declina
rayado el rutilar de su plumaje.

Quien por interrogar¹³ las inestables
corrientes donde aneja su pellejo
arruga de nerviosas denticiones
la quilla que traslúcida corría

¹¹ Transcribo a partir de la edición de Roberto Echevarría. En negritas resalto las sílabas acentuales de cada verso.

¹² El vocablo —como bien señala Fonsalido (2011: 138) y la mayoría de estudiosos pasan por alto— es de raigambre gongorina. Lezama no lo usa, en Darío es muy raro; en cambio, tan sólo en las *Soledades* aparece tres veces y entre éstas hay una imagen muy próxima a la de Perlongher: “cristal undoso”, del verso 578 de la *Soledad 1*.

¹³ Aquí está evidentemente Darío: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”, alejandrino final de su soneto “Yo persigo una forma”.

por **parques** de **reflejos** azulados,
 impávido el **azor**, la crista **altiva**,
arriesga el hundimiento en ese **anclaje**.

Porque, por **más** que **mírese** a los **hados**,
 no se **retarda** la **fatal** **carrera**
 si tempestuoso **pie** pisa la **pluma**.

En el soneto se observa un manejo aceptable de la métrica. Todos los versos son endecasílabos y poseen acento axial en sexta sílaba, a excepción de un par de versos con acentuación sáfica (4-8-10). Las combinaciones de versos y de acentos revelan su preocupación formal en el periodo de escritura de sus poemarios de madurez, que denotan una inclinación —inevitable, según el propio Perlongher— al ritmo.¹⁴ La inevitabilidad del ritmo, de la rima, está presente desde antes, en su poema más conocido, “Cadáveres”: “Bajo las matas / en los pajonales/ sobre los puentes / en los canales / hay Cadáveres”, pero se desarrolla en una particular preocupación por la forma en los poemarios de madurez.

Luis de Góngora está presente en Perlongher como una máquina barroca que permite actualizar las figuras de transposición, las figuras fonéticas, la bimembración, la elección de los mitos, la elección del léxico y los aprendizajes rítmicos y métricos. Ahora, para complementar este muestrario de herramientas gongorinas, me detengo en una de las operaciones barrocas más complejas: el uso de palabras con dos o más sentidos simultáneos.

En el anterior poema de Perlongher la palabra *cedal* calza con varias acepciones: tanto la parte final de las barbas de un cisne, la embarcación así llamada o la tela fina; de la misma manera, *quilla* posee tres sentidos en los mismos planos: uno marítimo: el travesaño inferior de una embarcación; otro anatómico aviar: la prolongación del esternón en las aves, y un tercero, relacionado con las telas: una fila de puntos que se saca de las medias. El término también aparece en la *Soledad II*, específicamente en el verso 547: “Tumba te bese el mar, vuelta la quilla”, y pertenece al pasaje donde explica Lícidas la

¹⁴ Uno de sus últimos proyectos fue el *Auto sacramental do Santo Daime*, quizás el proyecto más barroquizante en cuanto a estructura se refiere.

muerte del cisne después de su canto. Llama la atención que, en ese pasaje gongorino, *quilla* puede leerse también como una dilogía, “vuelta la quilla” se refiere a la pieza inferior de madera de la barquilla que, vuelta tumba, en la orilla del mar, éste la besa; y de la prolongación del esternón del cisne, que muerto ya, también voltará la quilla. La segunda interpretación es menos sólida y, quizás, al leerla en conjunto con el resto del poema se deseché, pero para Perlongher significó, probablemente, el disparador de esta realización dilógica en su poema. Lo mismo sucede con el término *cresta*, que en el poema de Perlongher dispara acepciones a la cresta del cisne, a la de la ola marina y al conjunto de rocas que sobresalen del agua. Por último, tanto *pie* como *pluma* son dilogías al estilo gongorino y se usan tanto en su sentido literal como en uno metafórico o metonímico: pie = verso; pluma = escritura.

¿Entonces, en dónde está el uso bélico del decir gongorino?, ¿en la actualización de su intención no comunicativa?, ¿en la intención de embellecer, de reacondicionar la palabra no sólo para el comunicar?, ¿en la de observar fenómenos dignos de emularse? A diferencia de Sarduy, que llena de temáticas contemporáneas sonetos a la manera de los barrocos de los Siglos de Oro y cuya poesía, a decir de Julio Prieto, “camaleoniza la dicción del místico español [San Juan de la Cruz] y reproduce diestramente el molde retórico y métrico clásico —la lira, el andamiaje metafórico— para verter en él un deseo otro” (2016: 293), Perlongher, cuando se vale de los metros, lo hace sin rima, con una cuidadosa elección de los mecanismos de actualización barroca, procurando no *sonar* a Góngora o a San Juan de la Cruz, sino dejar que sus flujos se imbriquen con otros estilos: una constante proliferación de confrontaciones y mezclas de registros de habla, aliteraciones y paronomasias, intrusiones de otras lenguas y temáticas lumpen. Como máquina barroca, el gongorismo perlongheriano desmonta también al gongorismo de Sarduy y al modernista, que imitan y no recrean con otros elementos. Esos giros del barroco áureo, que, entremezclados con la poesía de Perlongher, constituyen “jirones de dicción” (Prieto, 2016: 293) y lindan con el ejercicio de las alusiones gongorinas en el que también se despliega una operación bélica, son el objeto de estudio en el siguiente apartado.

EL ALUD DEL ALUDIR: LA PALABRA DE GÓNGORA ENTRE EL DISCURSO DE PERLONGHER

En el poema “el rompehielos” (*sic*), de *Alambres*, Néstor Perlongher abre con una derivación elocuente: “Alud del aludir: el repostar, reposteril membrana, en el calambre, nítido o n[í]veo, la renda en la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos” (Perlongher, 2014: 74). La derivación, además de la evidente aliteración, es una fórmula metarreferencial para describir un aspecto de la poética de Perlongher: un alud del aludir, un derrumbe masivo de las alusiones. Con todo, las alusiones y las citas de Góngora aparecen de distinto modo y con diversa función.

En un cuaderno resguardado en el Fondo Néstor Perlongher se halla una elocuente sección titulada: “Citas de Góngora y Lezama”. Las gongorinas las transcribo tal como las anota Perlongher:

“jaspes líquidos” *Soledades* p. 92.;

“el fresco de los céfiros rüido, / el denso de los árboles celaje” p. 99;

“Músicas hojas viste el menor ramo / del álamo que peina verdes canas”;

“Ruisseñor en los bosques no más blando / el verde robre, que es barquillo ahora, / saludar vio la Aurora”, p. 111, *Soledad II*.

Las citas forman parte de los versos 210; 536-537; 590-591 de la *Soledad I*, y 37-39, de la *Soledad II*. Más allá de esta explícita concurrencia de citas de las *Soledades*, los fragmentos fundan sospechas acerca de los versos que a Perlongher le deslumbraron o que los pretendía usar como epígrafes o alusiones en sus poemas.

Otro tema aparte son los epígrafes traídos desde la obra de Góngora. En el poema “La gruta”, Perlongher se vale de un epígrafe de la *Fábula de Polifemo*: “mordaza es a una gruta de su boca”. Fonsalido, a propósito de los epígrafes de poetas del Siglo de Oro presentes en la poesía de Perlongher, se interesa especialmente por el poema XXI de *Aguas aéreas*, que usa como epígrafe el primer verso del soneto 66 del Conde de Villamediana, “Este en selva inconstante pino alado”:

Ahora bien, el soneto del conde español, que celebra la hazaña de Magallanes y de Elcano, es utilizado por Perlongher para subrayar la metáfora sexual. El texto XXII de *Aguas aéreas* es un texto en prosa, que destaca en mayúsculas las palabras ASCESIS FORESTAL. Los textos áureos, tanto el de Góngora¹⁵ como el de Villamediana, alaban a la embarcación desde su origen forestal. El breve texto de Perlongher se detiene en la representación de la embarcación como metáfora del coito: “el entroncamiento del tronco en el ramaje”, “el encuentro amoroso del codo de la piragua con el nudo del árbol adamado”. A esta temática tan propia de sus intereses estéticos, Perlongher suma un cultismo: “devenir ácueo del palo”. (Fonsalido, 2011: 133)

Sin embargo, Fonsalido, que no se detiene en analizar el poema “La gruta”, deja de lado que en realidad ese verso de Góngora (v. 32) describe la vivienda de Polifemo: “Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca” (Góngora y Argote, 1986: 171). El juicio rápido de Fonsalido no es preciso; es necesario anotar que Perlongher reutiliza el verso —descontextualizado— para delinear un marco homoerótico y violento: la gruta es continuamente usada en Perlongher como metáfora de los orificios corporales, “vello y pelo, patroclo y vellocino / confúndese en el hombro, / la pierna de uno sobre el brazo de otro” (Perlongher, 2014: 145), en una atmósfera homoerótica. Sin embargo, haremos poca justicia si sólo nos quedamos con ese poema (“La gruta”), único entre los publicados que se vale de un epígrafe gongorino, para dar cuenta de los usos alusivos e intertextuales del poeta áureo.

Para observar el fenómeno de reescritura en otra realización, ofrezco otros dos ejemplos tomados del archivo. El primero, un poema del Fondo Néstor Perlongher, inédito, identificado con la signatura NP04.01.00498, que lleva como título “En campos de cristal, carros de plata”, en el que resuenan versos gongorinos tanto por las elecciones léxicas como por la bimembración característica: “En campos de zafiro pace estrellas” o “a batallas de amor campo de pluma”, e, incluso, por la cercanía semántica: “surgió, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino”. Si en el poema transcrito en la sección anterior, “El tema del cisne hundido (1)”, se aprecia la elección de léxico gongorino, en éste resalta aún más esa elección no sólo de manera aislada, sino alusiva.

¹⁵ Se refiere al epígrafe gongorino antes mencionado: “mordaza es a una gruta de su boca”.

El segundo ejemplo es un interesante poema sin título, inédito y resguardado en el Fondo Néstor Perlongher bajo la signatura NP04.01.00055. El poeta escribe como epígrafe los famosos versos de la *Fábula del Polifemo y Galatea*: “cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño al cauto garzón halla”:

fingiendo la tramoya del arrullo
mientras que, agazapado, estalactitas
hurta del ganso riel para dar dello
oscuro nácar a la concha en celo.
“qué esfuerzo del caballo por ser perro”
y qué marsupia viendo ser sirena
cuando en la estela de su yertez ara
como marmóreas cuentas, que desdeñan
el drapeado del hilo que la enhebra.

qué canguro deseando ser marrano
acecha los floreros de la fauna
cuando fornido yace efebo que se deja
plateado el cono y áspera la ceja¹⁶

pero el lagarto apelmazado
da viperinamente vuelta el torno
y vuelca sobre los floreros
un resplandor de espuma de salitre
que engomina las ancas y las peina
para que titilen en el crótalo
plúmbeas gotas de vidrio, o lluvia congelada
cuya cristalería hace de escama
para que el pez se nombre por su cola
que pincha las miradas vidriosas
con un estilete de crepé
“la serpentina / nerviosa y fina”.

¹⁶ Perlongher corrige por: “hundir el cono y desfilar las cejas” en el original.

En el poema concurren tres referencias: Góngora, Lorca y la letra de un tango. El orden de las citas no es cronológico, sino de otro ámbito: el nivel en la configuración cultural, como bajando escalones en las valoraciones estéticas desde lo considerado más culto, un par de endecasílabos de la *Fábula del Polifemo* de Góngora, pasando por un verso (endecasílabo, además) del poema “Muerte” de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, hasta la bajura de “Siga el corso”, una letra de tango escrita por Francisco García Jiménez. Ese ejercicio de descender o de la *cercanía del escarpe* —para usar las palabras de Perlongher vueltas concepto por Julio Prieto (2016)— halla quizá su lugar en la formulación del *alud*, un derrumbamiento de lo literario que lleva consigo alusiones, citas, rasgos de estilo y métrica. Hay, en el nivel más “culto”, palabras o figuras retóricas como el oxímoron que recuerdan la literatura áurea: *fingiendo, dello; oscuro nácar*. En el otro extremo, en la letra de tango, se cifra una de las trayectorias de sentido del poema entero de Perlongher: “Aquella marquesa / de la risa loca / se pintó la boca / por besar a un clown”. Gardel y otros intérpretes, al cantar este tango, fingen la voz de la mujer —la Colombina— cuando dialoga con el *clown* y, además, en la letra hay un guiño al fingimiento: “no finjas más la voz”. Así, en este poema presenciamos un ósculo nunca descabellado y triple entre Góngora, García Lorca y García Jiménez. Cada una de las referencias confluye en el acto del fingimiento: Góngora, el del sueño de Acis; García Lorca, el de la identidad; el tango de García Jiménez, el carnavalesco de la voz y del querer.

Por último, es necesario hacer foco sobre dos fenómenos del poema: un fingimiento del metro que se desbarranca en el alud desde el registro culto del endecasílabo, hasta el registro coloquial del verso libre. La primera sección está constituida exclusivamente por endecasílabos; la segunda combina tres endecasílabos y un alejandrino, y la tercera es irregular, pues mezcla versos eneasílabos, decasílabos, endecasílabos y alejandrinos, con acentuación atropellada, como si se fuera perdiendo la regularidad del imponente endecasílabo gongorino a medida que se avanza o se baja hacia el tango, hacia los márgenes rioplatenses. Un alud del aludir, un alud desde el endecasílabo al decasílabo tanguero, atravesados por los fingimientos amorosos desde lo mítico hasta lo carnavalesco. El uso maquínico de Góngora se aprecia con total intensidad en la operación de derrumbe o del *alud del aludir*, que, en palabras de Julio Prieto, consiste en un *devenir lumpen* (2016: 284), el cual parte de Luis de

Góngora hasta el barro del Plata, y cuya realización modélica puede verse en este último poema inédito de Perlongher.

LA NAVEGACIÓN ACCIDENTADA: EL PEREGRINAJE DE GÓNGORA Y LA ERRANCIA DE PERLONGHER¹⁷

Llama la atención, entre los escritos del Fondo Néstor Perlongher, un ensayo dedicado a la relación entre Rousseau y Góngora. Dicho texto sólo lo conozco por medio de un manuscrito, el NP04.02.00742, el cual lleva por título “Rousseau y *Las Soledades*” y posee una inscripción a mano que dice “P/Babel”.¹⁸ En el breve ensayo, Perlongher examina la figura del peregrino de las *Soledades* de Góngora como el epítome catastrófico de la *navegación barroca* frente a la pulsión del *yo* entre los románticos:

Cada época tiene sus paseos, sus deambuleos, sus periplos. Retrocedamos más de un siglo atrás: a la deriva barroca. Lo propio del barroco es la navegación; y el naufrago de la *Soledades* gongorinas realiza admirablemente esa propiedad, la realiza catastróficamente, “las glorias delecta / entre los caracteres del estrago”, condensa sor Juana Inés de la Cruz. Ahora, diferentemente del jacobino ginebrino, que lleva atado de una cuerda al ánade y al yo del ánade va atado, el peregrino errante de Góngora sucumbe (se extravía) en el vertiginoso follaje de la *silva* (derivado de selva: el caos del mundo “hecho” (no representado) en la confusión de las palabras). El andante barroco se enfrenta directamente a la potencia del cosmos proliferante. El culteranismo, vese, es dado a las catástrofes: catástrofe y sepultamiento del yo, por una tonelada de florilegios, giros, torcazas, hipérbolos, alegorías, mitologemas, y no apenas un pato, ánsares, ánades, ocas, gallinas... (digo mal, ya que el barroco —por qué será— prohíbe y elide las gallinas, considerando —Sarduy afirma— su mención indecorosa).¹⁹ El yo como una gallina aniquilada. Poética de la des-

¹⁷ “Navegación accidentada”: poema “Kayak” de *Parque Lezama*.

¹⁸ *Babel. Revista de Libros* cierra en marzo de 1991, y quizá por eso no pudo publicarse.

¹⁹ Se refiere a un pasaje del libro *Ensayos generales sobre el barroco* (México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987). En este libro, Sarduy, al comentar los versos: “Cuál dellos las pendientes sumas / graves de negras baja, de crestadas aves, / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico del Sol nuncio canoro / y —de coral barbado— no de oro ciñe, / sino de púrpura, turbante”, dice que

territorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el de deshacimiento o desasimiento de los místicos. A diferencia del romanticismo, no es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. La “subjetivación pasional” como régimen de signos de que hablan Deleuze y Guattari, versus la desubjetivación barroca.

El texto de Perlongher, después de delinear esa aproximación contrastativa entre el romanticismo y el barroco, se dirige a hacer una crítica al individualismo que aquél ha fortalecido. Ese individualismo choca, paradójicamente, con la desterritorialización subjetiva que promueve el capitalismo, pero calza con el solipsismo sexual relacionado con una proclama feminista de entonces, “¡por una autonomía sexual!” y con los dispositivos de control recrudescidos tras la pandemia de sida que condenan a la sexualidad a una “cárcel del cuerpo personal”. Perlongher comparte dos inquietudes (que hace explícitas al final del texto). Se pregunta si la individualidad solitaria es un último avatar del romanticismo y si la época neobarroca, además de significar una transformación en la percepción estética, también será una transformación de las subjetividades. En este fragmento, el nombre de Góngora se vincula no a las soledades en el sentido áureo (el ámbito campestre), sino a la soledad personal y a una actualización de la errancia (y del naufragio al que derivan) vinculada con la desubjetivación, o a la pérdida de límites en el sujeto y el devenir otro, el salirse de sí y transitar a un entrelugar de alteridades.

El peregrino literario en el periodo barroco gozó de gran popularidad y puede entenderse como un concepto que aglutina distintas realizaciones: el peregrino “como personaje, como núcleo de la estructura del relato, como metáfora, como alegoría o como correlato del poeta que crea la obra literaria” (Encarnación Sandoval, 2022: 762).²⁰ Luis de Góngora es uno de los autores áureos que trabaja con este concepto, el cual es recurrente en sus poemas

Góngora ha elidido “el nombre grosero y el horrendo pormenor”, es decir, los nombres del gallo y las gallinas.

²⁰ Los rasgos convencionales de los peregrinos literarios los resume Paola Encarnación Sandoval (2022: 765) en los siguientes puntos: 1) se trata de personajes con plena convicción en su camino, cuyo desarraigo de la patria es voluntario; 2) su travesía tiene un destino específico, que puede ser un lugar, una persona o un ideal; 3) de la mano del desplazamiento físico, en el camino, los individuos experimentan una evolución interna; 4) la peregrinación implica a menudo giros identitarios

breves y pieza clave en *Las Soledades*. Sin embargo, la noción de *peregrino* en Góngora representa un matiz dentro del conjunto barroco que se “integra con tres facetas: la equivalencia peregrino-poeta, la configuración del peregrino como personaje, y la idea del poema como travesía” (Encarnación Sandoval, 2019: 165). De esta manera, cuando Perlongher lee a Góngora, lleva a cabo una operación de metonimia errante, pues toma al peregrino de Góngora por el todo o, en otras palabras, observa en la navegación el acto fundamental del barroco y, además, cifra todo ese acto en el deambular del peregrino gongorino. El *peregrino* en Góngora es una deriva del concepto tradicional, éste no es un personaje plenamente épico ni amoroso, no resalta su virtud religiosa más que su posibilidad de observación ni el relato se presta a una descripción detallada de los trabajos que debe atravesar o de una búsqueda interior que padece en su encierro personal.

Perlongher, a través de la figura del peregrino de las *Soledades* de Góngora, traza la operación del neobarroco: una navegación por el cosmos proliferante en oposición al andar atado-sujeto del camino individual de Rousseau. El peregrino para Perlongher se desubjetiva andando el mundo, y se resuelve como el epítome de la aniquilación del *yo*. Así, en el neobarroco será la operación de la errancia la que cobre un papel productivo de su armado estético.

En el uso bélico del barroco o de la máquina gongorina se percibe, además, una concepción agonista, el papel de confrontación que le concede al peregrino frente al mundo proliferante y que se traduce en la concepción del Barroco —y, por extensión, al Neobarroco— como una desubjetivación. Una huella fina de Góngora en Perlongher —puedo arriesgar— es la desaparición del *yo* entre la proliferación. Esa huella es también una afrenta estilística que no puede dejar de ser política, basta revisar que el motivo de la navegación barroca se intercala entre las fibras de algunos poemas en oposición o afrenta con la proliferación mundanal, por ejemplo, en “Kayak” de *Parque Lezama*, en “Lúmpenes peregrinaciones” y, especialmente, en “Roma”, de *Chorro de las iluminaciones*.²¹ Me detengo en este último:

importantes; 5) en el camino atraviesan por trabajos que ponen a prueba su determinación y su virtud.

²¹ Transcribo a partir de la edición de Roberto Echavarrén. Este poema cuenta con mecanoscritos anteriores en el archivo del poeta, pero no poseen variantes significativas.

Roma

El extravío de los peregrinos entre los pliegues de cornalina
mantra de mármol que se invoca por descifrar el iriseo
de campánulas en los entretechos de donde emerge una Madona
de la Giralda compuesta de azulejos la estirpe
de la estampa en el desfiladero de pasillos
cuyo espejarse mutuo revuelo les suscita
a lo ancho de napas de furor congelado
en jabonosa piedra de importados jadeos
bajo cuyas arcadas desfilan los pidientes
no ganando sino una cinacina de espumas como aura
y como alma apenas la evaporada pérdida
al encuentro de acuáticas antenas que captan
la náusea o el aullido. (Perlongher: 2014, 249)

Este poema conjunta la visión gongorina del peregrino errante y uno de los conceptos guía de la filosofía de Deleuze: el *pliegue*. Una desubjetivación que se representa como pérdida entre los pliegues ornamentados. Es una errancia de la ubicación. Cuando Perlongher se refiere a La Giralda reconstruye simultáneamente el monumento histórico religioso español y la cafetería de Buenos Aires que se fundó en 1930, ubicada en la calle Corrientes 1453. Cuando Perlongher se refiere a los pliegues de cornalina, a los mármoles, a las campánulas de los entretechos, al “espejarse mutuo”, está haciendo referencias tanto a la arquitectura interna del café como a la fabulación del monumento religioso. Es un entrelugar en virtud de la imaginación y, análogamente a la técnica de la contrafacta barroca, Perlongher emprende una entrefacta neobarrosa, un peregrinaje divino traslapado al peregrinaje vital y cotidiano. El final estremece: así como los peregrinos históricos que llegan a una iglesia a pedir milagro, los errantes que llegan a una cafetería piden en un café algo de salvación; la náusea y el aullido son una gemelidad del gesto, pero en direcciones opuestas, abajo y arriba. José Javier Villarreal, al observar los rasgos estilísticos de este poema —en especial el de la bimembración—, señala su vínculo (en el sentido forense) con Góngora (2005: 234-235). Tamara Kamenszain dice de esa vorágine: “De González Catán al Vaticano, conforman esa masa silenciosa, en la que se pierde anónimo el poeta para

poder depositar, también él, su pedido o, mejor, su aullido extraterrestre” (Cangi y Siganevich, 1996: 204). Por último, Roxana Ybañes, aunque no se detiene en comentar los sentidos del poema, acierta en valorar que “el poema reserva zonas de pasaje y experimentación que se traman en la interioridad” (Ybañes, 2020: 260), que observo como las superposiciones de ubicación y de enunciación. Esos petimetres —entre los que se podría contar el poeta—, que, o bien piden su chocolate caliente y vaporoso en la cafetería o el perdón de sus pecados, reciben una taza de espuma humeante a modo de cinacina.

No quiero dejar pasar una conjetura sobre el nombre del poema, pues, si bien resulta sencillo vincular al peregrino del barroco histórico con Roma, la vinculación del peregrino neobarroso resulta obliterada. Sólo cuando nos detenemos en la función especular del poema, dada por la bimetración y el ir y venir de La Giralda sevillana a La Giralda argentina, se da con la clave: Roma es amor. Y así como el peregrino va a Roma y a veces naufraga, el errante también se extravía por el ejercicio amoroso. Todos estos elementos dibujan, si no evidencian, que el poema “Roma” es legatario del estilo gongorino sin dispensar que la elección temático-filosófica —la de problematizar la desubjetivación— resulta en un pensar profundo de la peregrinación errante como máquina barroca puesta en marcha.

Julio Prieto ha señalado la “propuesta nomádica del neobarroso perlongheriano: un uso táctico del barroco como técnica de dis/pensar el lugar” (Prieto, 2016: 283). Y no sólo podemos relacionar esa propuesta nomádica en la sistemática realización del flujo errático de la subjetividad, en el nomadismo de los cuerpos que se mueven en territorios lumpéricos, en el flujo de semas derivados del estilo que se resbala, sino también en el mecanismo de este poema sobre el peregrinaje en el que las fabulaciones de un lugar se sobreponen y se mezclan con otro. La errancia es en Perlongher un navegar a un entredestino y a una entresubjetividad, a ese canto último de un cisne/poeta que lo mismo se eleva al cielo como se pierde entre las cloacas.

Por último, anoto una (in)feliz coincidencia entre la errancia y la enfermedad a propósito de este poema. El periodo de escritura de *Chorro de las iluminaciones*, en el que se incluye “Roma”, se enmarca en el agravamiento de la enfermedad de sida en Perlongher. En una carta a su amiga Beba Eguía, del 29 de noviembre de 1990, escribe:

No sé por qué milagros de la fuerza consigo incorporarme en medio de la noche tropical después de más de una semana de yertez doliente, en medio de vértigos febriles, no sé, insomnio, y consigo arrastrarme hasta la máquina de escribir por primera vez en los últimos 15 días para responder a tu carta y a tu llamado y mandarte un débil pedido de auxilio en medio de esta tempestad fatal de los naufragios. (Perlongher y Palmeiro, 2016: 147)

Tamara Kamenszain, como amiga cercana, lamenta que “[d]ueño del ‘mal de sí’ el poeta sabe que se está muriendo. Escribir, entonces, será ensordecen la lírica con un aullido de fin de fiesta. Lo llamamos el canto del cisne” (1997: 370). Pero en ese poemario póstumo, a diferencia de lo que anota Kamenszain, no sólo está el aullido, sino también, como decíamos, la náusea, el alud del canto; y así como están Rubén Darío, los poetas rioplatenses a quienes dedica múltiples poemas, los referentes al rito de la ayahuasca, los barrocos místicos, también está Góngora con su perfil más propositivo y ambicioso en el ámbito poético, el del peregrino errante de las *Soledades*. El naufragio y la errancia como motivos conjuntos y limítrofes se imbrican en la etapa última de la vida de Perlongher y es en Góngora, y sobre todo en su concepto de *peregrino*, en donde halla la máquina no sólo para escribir y renovar su propuesta barroca, sino para combatir la pesadez de ese extravío signado por la enfermedad, que finalmente lo lleva a la muerte en 1992.

CONCLUSIONES

En este artículo he trazado la manera en la que, en el archivo de Perlongher, se encuentra un entramado de distintas maneras en las que se integra Góngora a su producción poética. El recorrido va de menor a mayor intensidad: comienza repasando su lugar en la biblioteca personal, sigue por el análisis de usos estilísticos, integraciones de la dicción y el léxico, emulación y reescritura de mitos y alusiones, el desarrollo de dobles y triples sentidos, hasta llegar a la exploración del concepto del *peregrino* barroco actualizado en la errancia de la subjetividad neobarroca. Luis de Góngora se constituye como una máquina barroca, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari a este término, como una máquina abstracta que posibilita la producción de una propuesta lírica novedosa, que no lo actualiza anacrónicamente sino que lo reescribe en diálogo con otras corrientes literarias. El uso bélico de Góngora, como *máquina de*

guerra por parte de Perlongher, también implica una afrenta a posturas estéticas que conciben a la poesía como comunicación o como expresión y a la poesía social de corte realista. Finalmente, la compleja integración de Góngora en el aparato de producción literaria de Perlongher no sólo se pone en marcha en el plano estético, sino en el personal, permitiendo al poeta aprovechar su peculiar lectura del poeta áureo para pensar en sí, en el “mal de sí”, en el naufragio vital en el que lo colocaba el sida.

La búsqueda de esta indagación apuntaba a la puesta en marcha de Luis de Góngora como máquina bélica en la poesía de Néstor Perlongher. Si se buscan indicios de las lecturas gongorinas en la producción ensayística de Perlongher, habrá escasas alusiones y análisis. En cambio, si se lee atentamente su poesía, más allá de los poemas publicados, se apreciarán dimensiones de despliegue y asimilación, de curiosidad y punto de partida para lograr audacias poéticas complejas, tal como he mostrado en este artículo.

Góngora es para la poética de Perlongher un componente lógico-estilístico de su industria poética, pero después de este recorrido argumentativo es necesario señalar que lo es también de su industria conceptual, en la cual se incluye la reflexión sobre su experiencia de vida. Ese componente es congruente con el uso de Góngora como máquina bélica, pues constituye un despliegue de recursos estilísticos que se oponen a una perspectiva poética del “bien decir”, que complejizan la mirada de las cosas y de las personas o que se solaza en la sonoridad significativa de las palabras. Ahí, Néstor Perlongher observa la vigencia de Luis de Góngora, un poeta que renace no sólo con el estudio fecundo y cercano al texto, sino en la posibilidad de retomarlo como máquina, como impulso para la creatividad literaria con algunos siglos de distancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Cangi, Adrián y Paula Siganevich (eds.) (1996), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Castro Míguez, Antón (2023), “Devenir Perlongher: cinco miradas a la obra y al pensamiento de Néstor Perlongher. Entrevista con Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci y Jorge Schwartz”, *Caracol*, núm. 25, pp. 629-703.

- Chitarroni, Luis (2004), “Un uso bélico del barroco áureo. Entrevista con Néstor Perlongher”, en Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez (eds.), *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 308-315.
- Deleuze, Gilles (2017), *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.) (1996), *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Encarnación Sandoval, Paola (2022), “El concepto de peregrino en el Persiles: itinerancias alternas de la narrativa cervantina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. LXX, núm. 2, pp. 759-784.
- Encarnación Sandoval, Paola (2019), *El peregrino como concepto en las ‘Soledades’ de Góngora*, Biblioteca Ensayo, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones-Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes-Universidad de Alcalá.
- Flores, Enrique y Adrián Cangi (2021), “Auto Sacramental do Santo Daime, de Néstor Perlongher, seguido de ‘Para una puesta en escena’. Diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangi”, *Gamma*, vol. xxxii, núm. 66, enero-junio., disponible en [<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5977/8345>], consultado: 23 de agosto de 2024.
- Flores, Enrique y Néstor Perlongher (2020), *Theatrum chemicum: ayahuasca, conjuro, alegoría: (seguido de un diálogo con Adrián Cangi): incluye el borrador inacabado del Auto sacramental do Santo Daime de Néstor Perlongher*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fonsalido, María Elena (2011), “Escrito está en mi alma vuestro gesto”. *Reescrituras del soneto español del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo xx*, tesis de maestría en Literatura, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Garramuño, Florencia (2021), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Girondo, Oliverio (1998), *Obras: poesía*, edición de Enrique Molina, Buenos Aires, Losada.
- Góngora y Argote, Luis de (1986), *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Madrid, Castalia.
- Góngora y Argote, Luis de (1982), *Soledades*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial.

- Iriarte, Ignacio (2013), “La biblioteca de Néstor Perlongher”, *La Habana Elegante*, vol. 1, núm. 53, pp. 1-9.
- Kamenszain, Tamara (1997), “El canto del cisne”, en *Néstor Perlongher. Poesía completa*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 367-370.
- Kamenszain, Tamara (1996), “De noche: Góngora”, en Adrián Cangi y Paula Siganevich (eds.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 101-104.
- Orozco Díaz, Emilio (1984), *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica.
- Pariente, Ángel (ed.) (1987), *En torno a Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Perlongher, Néstor (2014), *Poemas completos*, edición de Roberto Echavarren, Buenos Aires, La Flauta Mágica.
- Perlongher, Néstor (2004), *Papeles insumisos*, edición de Reynaldo Jiménez y Adrián Cangi, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Perlongher, Néstor (2001), “Auto Sacramental del Santo Daime. Apresentação-versão em espanhol”, en *Tsé-Tsé*, núms. 9/10, pp. 30-34.
- Perlongher, Néstor (1992), “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 1, núm. 41, pp. 47-57.
- Perlongher, Néstor y Cecilia Palmeiro (2016), *Correspondencia*, Buenos Aires, Mansalva.
- Prieto, Julio (2016), *La escritura errante. ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Reyes, Alfonso (1986), *El Polifemo sin lágrimas. La “Fábula de Polifemo y Galatea”: libre interpretación del texto de Góngora*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Robayna, Andrés (1983), *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Sarduy, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Tenorio, Martha Lilia (2013), *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*, México, El Colegio de México.
- Villarreal, José Javier (2005), *La latitud más alta (El Polifemo, de Luis de Góngora, una lectura de tradiciones)*, tesis de doctorado en Literatura, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Ybañes, Roxana (2020), *Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Zapata, Miguel Ángel (1987), “Néstor Perlongher: la parodia diluyente”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 26: *Coloquios del oficio mayor*, pp. 285-297.

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO: Es licenciado en Derecho por la Facultad de Derecho, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Así como licenciado en Creación Literaria por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), plantel San Lorenzo Tezonco. De igual manera, es maestro en Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los Siglos XVI a XVIII por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I) y egresado del doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México. Es autor de los libros: *Olla de enigmas. Los enigmas gastronómicos de Cristóbal Pérez de Herrera* (El Colegio de México, 2024); *Pulso herido en el museo de la natural historia* (Sombra del Aire, 2024) y *Diseño de interiores* (2024, UACM). Sus líneas generales de investigación son las relaciones entre Literatura, Política y Derecho, la poesía de los Siglos de Oro y la poesía hispanoamericana contemporánea.

D. R. © José de Jesús Palacios Serrato, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

ABOUT LOVE IN GALDOS' LO PROHIBIDO AND SOLOMON'S "CANTAR DE LOS CANTARES"

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

ORCID.ORG/0009-0004-5314-6908

Universidad Autónoma del Estado de México

claumedinar@hotmail.com

Abstract: *The purpose of this work is to study the "Cantar de los Cantares" as a possible source of the love relationship between Camila and Constantine from Lo prohibido. Throughout the work, the similarities and differences in the dialogue between both couples are pointed out as a model of reciprocal love. The intertextual presence changes from one text to another, but the motifs and references to love remain constant in both texts.*

KEYWORDS: CAMILA; SHULAMITE; PARODY; INTERTEXTUALITY; BIBLE

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 28/05/2024

DE AMORES EN *LO PROHIBIDO* DE GALDÓS Y EL “CANTAR DE LOS CANTARES” DE SALOMÓN

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

ORCID.ORG/0009-0004-5314-6908

Universidad Autónoma del Estado de México

cmedinara@uaemex.mx

Resumen: El presente artículo tiene como propósito estudiar el “Cantar de los cantares” como fuente posible de la relación amorosa entre Camila y Constantino de *Lo prohibido*. A lo largo del ensayo se señalan las semejanzas y diferencias entre el diálogo de ambas parejas como modelo de amor recíproco. La presencia intertextual varía de un texto a otro, pero los motivos y referencias al amor se mantienen constantes en ambos textos.

PALABRAS CLAVE: CAMILA; SULAMITA; PARODIA; INTERTEXTUALIDAD; BIBLIA

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 28/05/2024

El interés de Galdós por la Biblia se observa en la mayoría de sus obras, en algunas de manera más explícita que en otras —*Gloria*, *Misericordia* y *Nazarín*, por citar algunas—, pero también en su biblioteca personal, pues se cita en *Tormento*. Amparo lee la Biblia con grabados, anotada por Felipe Scío de San Miguel, editada en Madrid (1852–1854), por Gaspar y Roig; el narrador, sin embargo, se encarga de señalar que la protagonista “más atendía a las láminas que al texto” (Pérez Galdós, 2000: 43). Al respecto, Carmen Yebra sostiene que la primera traducción al castellano de la Biblia fue realizada por Felipe Scío de San Miguel, y que dicha edición favoreció el acercamiento y el conocimiento bíblico:

En el siglo XIX, momento en el que la Biblia en lengua vulgar comienza a ser difundida en España, el grabado bíblico va ligado al aumento de la producción editorial, al progresivo incremento de lectores y a la normalización de la imagen impresa como elemento indispensable de la comunicación visual. (Yebra Rovira, 2012: 15)

Yebra inicia el prólogo de su estudio mencionando que en los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán se encuentra una cita relacionada con este texto sagrado. Señala que Pardo Bazán, quien descubre en su biblioteca una Biblia anotada en castellano por el Padre Scío de San Miguel, es cautivada por la palabra, atraída por “los preciosos grabados” y embelesada, por lo que la devora “de cabo a rabo”, y esta lectura dejará huella en su obra. Ello justifica que esa versión anotada e ilustrada sea la misma que leía Galdós, posiblemente por estar traducida al castellano y por el éxito de sus grabados bíblicos. Para este estudio atenderé dicha edición.

En cuanto a la relación de Galdós con la Biblia, varios críticos se han dado a la tarea de demostrar el amplio conocimiento que poseía el autor canario de los textos bíblicos. Por ejemplo, Joseph Schraibman (1970-1971) y Walter T. Pattison (1954) estudian las citas bíblicas en *Misericordia* y *Gloria*, respectivamente. En *La incógnita* (1888-1889), Cisneros dice lo siguiente: “¿Creéis, hijos míos, que el autor del *Cantar de los Cantares* habría compuesto este delicioso poemita si, en vez de andar con las piernas al aire, hubiera gastado pantalones?” (Pérez Galdós, 2004: 175). Lo irónico de sus palabras nos hace pensar que el novelista no escribe con seriedad al ponerlas en boca de Cisneros. Si el rey Salomón hubiera usado *pantalones* en vez de *túnica*,

apagaría el amor erótico y por lo tanto no habría compuesto el “Cantar de los Cantares”. Aunque la publicación de dicha novela es posterior a *Lo prohibido* (1884-1885), nos sirve de ejemplo para ilustrar el conocimiento que Galdós tiene de la Biblia y del Cantar.

Al respecto, Joseph Schraibman sostiene que Galdós “penetra en el meollo de la enseñanza bíblica” (1970-1971: 490), pues las referencias y pasajes bíblicos enriquecen el contenido de *Misericordia*. Por otra parte, Isabel Román enfatiza un aspecto en la obra del canario: “la imitación del estilo de LOS SERMONES Y LA ORATORIA RELIGIOSA en general” (1990: 356). La estudiosa muestra algunos ejemplos de personajes galdosianos que emplean un tono evangélico; en el caso de *La desheredada*, coincidimos en que es el ejemplo perfecto de un sermón bíblico irónico, “una letanía paródica”. Román concluye enfatizando el gusto de Galdós por la parodia. En *Lo prohibido*, el protagonista se asume como Nabucodonosor: una hemiplejía fulminante lo convierte en dicho personaje bíblico, “condenado a arrastrarse por el suelo y a comer hierba” (1971: 457).¹ Irónicamente, “puesto en figuras, como un libro ilustrado” (459). Castigado por su soberbia, Nabucodonosor “fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como pluma de águila, y sus uñas como las de las aves” (Biblia Reina Valera, 1986: 680). Sin duda, Galdós crea cierto paralelismo irónico con Nabucodonosor. Los ejemplos señalados de intertextualidad explícita los “constituye la *paráfrasis*, que ‘reconstruye’ al otro texto, aunque no utilice las mismas palabras, y la *alusión directa*, en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, referencia a situaciones clave en el otro texto)” (Pimentel, 2005: 181).

En la alusión indirecta se reconoce la presencia del texto ajeno y nos invita a “reinterpretar’ la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto perturba o modifica la significación del texto leído” (Pimentel, 2005: 181). La presencia intertextual varía de un texto a otro; sin embargo, existen puentes de comunicación que se irán tratando a lo largo del ensayo.

¹ Todas las citas se harán siguiendo esta edición, por lo que, en adelante, se indicará entre paréntesis únicamente el número de la página.

Por otra parte, la parodia moderna, nos dice Linda Hutcheon, es un medio liberador de exorcizar sus fantasmas personales: “*Many of these artists have openly claimed that the ironic distance afforded by parody has made imitation a means of freedom, even in their sense of exorcizing personal ghosts —or, rather, enlisting them in their own cause*” (2000: 35). La parodia moderna no busca desvalorizar el texto parodiado, sino poner de relieve las diferencias con él. Este juego de textos es lo que constituye la parodia, y nuestra tarea consiste en descifrar la obra parodiada. No se trata de una imitación, sino que, a partir de una alteración de los elementos principales, se obtiene otro resultado, que va desde una leve exageración a una inversión total. En este sentido, *Lo prohibido*, a través de lazos intertextuales, parodia el “Cantar de los cantares”.

En *Lo prohibido*, con la pareja de Camila y Constantino, Galdós ejemplifica lo que podría funcionar en una relación amorosa sólida y duradera. Es curioso que, tal y como sucede en el “Cantar de los Cantares” —el texto bíblico que recoge las palabras de amor dirigidas por Salomón a la sulamita y viceversa—, los nombres de los personajes de *Lo prohibido* inician con la misma letra. Mediante sus diálogos, vamos conociendo el verdadero amor que ellos sienten: “El diálogo amoroso es tensión y gozo, repetición e infinito, no comunicación sino *encantamiento*. Diálogo, canto. *Invocación*” (Kristeva, 1987: 80). La sensualidad del “Cantar” y de *Lo prohibido* conducen al encantamiento y a mostrar un amor auténtico.

Lo prohibido está narrada en primera persona por José María Bueno de Guzmán, quien, desde su llegada a Madrid, se dedica a seducir a sus tres primas: Eloísa, María Juana y Camila. La novela retrata el papel de las mujeres en sus relaciones amorosas y sus consecuencias económicas y sociales. José María cree estar enamorado de Camila, y, tras su enfermedad, ella sufre un proceso de beatificación, a lo que James Whiston llama “*one of Galdós’s own ‘santas modernas’*” (2003: 36). Al final de la novela, el protagonista hereda sus bienes a Camila y deja sus memorias a Ido del Sagrario para ser publicadas después de su muerte.

La novela fusiona el amor, el deseo y la sexualidad. A lo largo de la lectura, en voz de los personajes se exponen detalladas descripciones de lo que es el amor. Sin embargo, para entenderlo es necesario ubicarse en el contexto histórico, pues en el siglo XIX se pensaba que el matrimonio arreglado funcionaba “particularmente en la Restauración como mecanismo de consolidación y construcción de alianzas entre las clases en el poder” (Blanco, 1983: 63). Es

decir, que en el matrimonio decimonónico se ponía en duda la seducción y probablemente las relaciones sexuales pasaban a segundo término. Por ello, en la novela se denuncian las relaciones amorosas de conveniencia, de ahí el fracaso matrimonial. Por ejemplo, los matrimonios de las dos hijas mayores Bueno de Guzmán, María Juana y Eloísa, gozan del permiso de los padres para casarse porque los pretendientes aseguran el bienestar económico de las hijas. Así, la conveniencia de los padres y la falta de amor de las hijas son causas del fracaso matrimonial. El matrimonio de Eloísa fracasa por el adulterio cometido por ella. Además, sus relaciones adúlteras se quedan en relaciones pasionales porque no constituyen su felicidad personal.

Camila Bueno de Guzmán —la hija menor— rompe con esta tradición al casarse con Constantino por amor, aunque sacrifica su comodidad doméstica. La novelística de Galdós no proporciona recetas para conseguir que el amor perdure inalterable. No obstante, estos ingredientes los podemos encontrar en el verdadero amor de Camila y Constantino Miquis. A pesar de los antecedentes familiares que a continuación se exponen.

El apellido “Bueno” se puede entender en dos sentidos: por una parte, alude a la “bondad” y, por otro, a la “buena salud”. Los dos sentidos son antitéticos: la familia no goza de buena salud, ni de bondad. El protagonista, José María, también sufre de ciertas enfermedades hereditarias y, finalmente, muere de hemiplejía (hoy se conoce como enfermedad cardiovascular). Manuel Herrera Hernández nos recuerda que de este padecimiento murió Galdós: “Curiosamente esta enfermedad Galdós la había descrito en su novela ‘*Lo prohibido*’ donde cuenta la vida licenciosa de un solterón” (2006: 56). Don Rafael Bueno de Guzmán —el padre— es quien da información de los trastornos familiares, al tiempo que refiere padecer cierta ansiedad e irritación crónica del aparato lagrimal. Esta enfermedad del personaje es simbólica, pues no le permite ver con claridad la desintegración familiar. Don Rafael no atiende la formación de los hijos: es consentidor e imparcial. Las preferencias paternas introducen desigualdades y una verdadera competitividad entre hermanas. Pilar —la madre— es superficial y de débil carácter, “sus hijos, y aun los criados, y hasta el gato, hacían de ella lo que querían” (72). Las hijas, María Juana, Eloísa y Camila, padecen alteraciones nerviosas, y el hijo, Raimundo, sufre de afasia. El resultado de una mala educación se refleja en el carácter de esta descendencia, por ejemplo, en la frustración y celos de María Juana hacia sus hermanas; en la prostitución de Eloísa después de quedarse en la

ruina por no saber administrar su dinero; en la rebeldía de Camila al casarse con el hombre que eligió pese a la reprobación de los padres, y en el “pasmoso talento improductivo” del hijo Raimundo. Ejemplo de familia “competitiva”, disfuncional y opuesta a lo “bueno” en el sentido moral. Lo único que los salva de la decadencia son el autodidactismo y el amor incondicional de Camila.

Como se mencionó, *Lo prohibido* gira en torno al papel de los personajes femeninos en sus relaciones amorosas. En este sentido, cabe resaltar lo que menciona la investigadora Licia Paulozzi al respecto: “Sin duda alguna, la necesidad de amor, interna al cuerpo y a la sexualidad, se manifiesta dentro de la sociedad y dentro de la historia: en las contorsiones y en los delirios de las formaciones individuales” (1982: 20). El amor que embarga a José María y Eloísa es pasajero y los conduce al delirio: José María delira, pero no como los poetas: “visión de flores, nubecillas y formas helénicas. Era más bien una fermentación de los números que tenía metidos en la cabeza” (140). Esta transformación del discurso amoroso romántico en uno de tipo mercantilista termina en el alejamiento y la muerte de José María. Eloísa delira en sentido contrario: “No tener nada; vivir juntos y solos, completamente exentos de necesidades sociales, en un país apartado, fértil, bonito, donde no hubiera frío ni calor, ni ciudades, ni civilización” (141). Un amor idílico, sin compromisos, ni responsabilidades, lejos de la realidad que están viviendo, pues, como señala Alberto Orlandini, en *El enamoramiento y el mal de amores*, “[l]a pasión loca resulta más espiritual que sexual y las fantasías románticas se manifiestan con un carácter platónico” (2003: 163). Pese a todo, José María desea reformarse, pero Eloísa no renuncia al lujo: el amor y la ambición son dos poderosas motivaciones en su vida —la segunda de éstas, la más permanente y la tendencia que rige sus pasiones—. Eloísa no cumple con el papel que le corresponde a la mujer de la época, cuyo destino —tal como señalan Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez— “es fundar las delicias y el amor de la familia. El amor es la pasión dominante de la mujer, así como la ambición es la dominante del hombre. Todo lo que es sentimiento y exaltación generosa resplandece con fuerza en la mujer” (1998: 390).

A diferencia de Eloísa, Camila es el ejemplo paradigmático de la sensualidad; además, posee cualidades que el protagonista, José María, tarda en descubrir: “Era una escandalosa, una mal educada, llena de mimos y resabios. No debo ocultar que a veces me hacía reír, no sólo porque tenía gracia, sino porque todo lo que sentía lo expresaba con la sinceridad más cruda” (65). La

sinceridad de Camila es lo que la lleva a demostrar su amor verdadero por su esposo. La antipatía que José María siente en un principio se transforma en amor no correspondido, porque ella ama a Constantino —nombre simbólico porque se mantiene constante en su amor por Camila, quien no se rige por los convencionalismos sociales como sus hermanas y posee la capacidad de amar incondicionalmente.

Respecto al amor, Julia Kristeva sostiene que “es la *mirada* del alma hacia las cosas invisibles: la contemplación desencadena las emociones” (95). Por ejemplo, las palabras de José María dan cuenta de su amor frustrado hacia Camila y las de ella de su amor verdadero por Constantino:

—Si no te callas, tísico pasado —gritó—, te tiro este plato a la cabeza. Mira que te lo tiro.

—Tíralo y descalábrame —le contesté, fuera de mí—; pero descalabrado y chorreando sangre te diré que te idolatro; que todo lo que poseo es para ti, para esa boca, para la lumbrera que tienes en esos ojos; todo para ti, fiera con más alma que Dios.

Sus carcajadas me desconcertaron. Se reía de mi entusiasmo poniéndolo en solfa y apabullándome con estas palabras:

—Sí, para ti estaba. ¿Ves esta boca? No beberás en este jarro. ¿Ves estos faroles? (los ojos). Otro se encandila con ellos. Emborráchate tú con las tías de las calles, perdido. ¿Ves este cuerpecito? Es para que nazcan de él los hijos que voy a tener, para agasajarlos, para darles de mamar. ¿Y rabia, rabia, rabia... y púdrete y requémate!

Constantino entró. Su aborrecida cara me trajo a la realidad. (276)

La percepción visual que enciende los deseos eróticos de José María no corresponde con los de Camila. No es casual que dirija esas palabras para incitar a José María y para hacerle ver lo mucho que ella vale. Esto nos lleva a la reflexión de que en *Lo prohibido* se busca el reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos, sin la preocupación del estrato y el rango social porque nada de esto garantiza la felicidad.

Es interesante el discurso amoroso que Galdós emprende en la relación entre Camila y Constantino. Prueba de que Galdós se aleja del amor romántico es esta pareja: un claro ejemplo de *amor recíproco*, en el que crecen juntos sentimental, cultural y económicamente. Su forma de vivir es salvaje. Camila

corre por los pasillos “en paños mínimos”; les grita a su criada y al marido para que le ayuden en las labores domésticas; besa al gato y al perro; araña a su marido y toca el piano y la guitarra con furia salvaje. Galdós aprovecha la furia musical de este personaje para exhibir la excitación sexual que siente Constantino al momento en el que ella toca el piano o la guitarra. No es casualidad que Constantino se emocione, se excite y “contemple embobado” la ejecución, el canto y la danza de Camila.

La pobreza en la que vive este matrimonio no impide mostrar su felicidad y sensualidad: “Camila opta por la austeridad y por coser camisas ella misma, un detalle que aunque contribuye a que para el protagonista ésta aparezca finalmente como modelo ideal de femineidad, la convierte, para el resto de los personajes, en un tipo de paria, en alguien que ni siquiera recibe la etiqueta de cursi” (Arbaiza, 2014: 9). Parte de esa austeridad se muestra cuando critica a sus hermanas por adquirir cosas francesas y no españolas. Y su casa es el fiel reflejo de su pobreza y de la falta de educación de la pareja, por lo que las cosas están fuera de su sitio, los muebles en mal estado, la loza y cristalería con piezas desiguales:

La casa parecía un manicomio. Eloísa, su hermana y yo nos fuimos a la alcoba [dice José María], donde Camila, sentada junto a mí, hacía mil monerías, que llamaba nerviosidades. Se recostaba, cerraba los ojos, dejaba ver la mejor parte de su seno; luego se erguía de un salto, cantaba escalas y vocalizaciones difíciles, nos azotaba a su hermana y a mí, y concluía por sacar a relucir aquel su estado que la hacía tan dichosa. (125)

Sin embargo, Camila es una mujer activa, saludable y limpia, que con el tiempo refina sus modales y los del esposo. Si bien, este comportamiento le parece escandaloso a su familia, es excitante para José María y Constantino: “Camila no parece participar en la economía del consumo en la cual están inmersas sus hermanas y los demás miembros de su clase” (Blanco, 1983: 32). Montero-Paulson la asocia con lo irracional de la Naturaleza, “reflejado en el desorden de su persona, su casa y sus tareas domésticas. Pero [...] también encarna [sus] elementos más positivos [...] su ímpetu vital y fuerza creadora que pide constante reproducción” (1988: 102). Este personaje es la expresión de la madre-esposa ideal, un atributo fundamental: “la función de madre hace florecer en toda su plenitud los atributos y virtudes esenciales de la feminidad

en personajes como Camila en *Lo prohibido* y Rosaura en *Cassandra*” (Correa, 1963: 651). Este atributo suyo logra conducir al paraíso a Constantino. Ambos sienten atracción física desde la primera vez que se miran. Ella describe sus encuentros amorosos y cómo se van intensificando hasta el deseo de casarse al séptimo día de conocerse:

Nos entró muy fuerte a los dos. Nos vimos por vez primera una tarde que fui a merendar de campo en El Pardo con las de Muñoz y Nones, y al día siguiente, que era martes, nos hablamos otra vez en el Retiro. El miércoles nos dijimos cuatro sandeces por el ventanillo de casa; el jueves, miraditas en la Comedia; el viernes, carta canta... contestación; el sábado nos volvimos a hablar y juramos morirnos o casarnos; el domingo quise yo almorzar fósforos, y el lunes Constantino en casa con permiso de mamá. Nos casamos contra viento y marea. (297-298)

Como se lee, la atracción sexual se produce automáticamente; es instintiva y fuerte. A Camila y Constantino, más que el razonamiento, los mueve una energía, es decir, algo que se percibe mediante los sentidos, principalmente la vista. La atracción entre dicha pareja siguió creciendo a lo largo de la novela hasta alcanzar el enamoramiento y la etapa del amor verdadero.

En el caso del “Cantar”, el rey Salomón ve a la sulamita en el campo y se enamora de ella. Dicha pareja vive un amor idílico parecido al de Camila y Constantino. La advertencia de dicho “Cantar”, editado por Gaspar y Roig, sostiene que los ocho capítulos o cánticos son los siete días o siete noches de las visitas de Salomón a su esposa:

En el Cap. I se representan estos esposos en figura de pastores, y la esposa pregunta al esposo el lugar a donde conduce su ganado a sestar, durante los ardores del medio día, para concurrir ella con el suyo al mismo sitio. Luego sigue la primera noche de los desposorios, indicada en los vv. 3, 4, 5, 6 del Cap. II. El esposo se levanta de madrugada, deja a su esposa dormida, y se retira con diligencia al campo, v. 17. La tercera noche tardando en venir el esposo, sale ella en busca suya, y habiéndolo encontrado, lo conduce a su morada como se ve en el capítulo III, 1, 2, 3, 4. Por la mañana sale el esposo al cuidado de sus ganados, y luego también su consorte, v. 5, 6. En el Cap. IV se contiene un elogio de la hermosura de la esposa. Esta convida al esposo para que vaya a

verla Cap. v. 1, el cual deja después el convite donde estaba con sus amigos, y va a la puerta de la esposa, v. 2; mas no abriéndole esta, se vuelve a su jardín. (*La Santa Biblia*, 1852: 404-405)

Lo que interesa en esta parte es la magia del enamoramiento, la pasión de la primera noche de bodas y de las subsiguientes: “la relación con el cuerpo y con los sentimientos, es una invitación a prolongar el eros en el amor de entrega, la invitación a superar el temor y el silencio, que todavía permanecen en el amor” (Rossano, Ravasi y Girlanda, 1990: 278). El amor es una necesidad. Veamos el siguiente fragmento del “Cantar”, en el que la sulamita busca desesperadamente a su amado para “prolongar el eros”: “Sale la esposa a buscarlo, pregunta por él a los guardas de la ciudad, y después de haber sido maltratada por estos, va desde allí a las doncellas de Jerusalém, para adquirir noticias de él, v. 5 y sig. y finalmente se encuentra con el esposo” (278). El deseo ferviente de la sulamita también ocasiona que ésta experimente ansiedad al no hallarlo. De la noche cuarta a la séptima que ellos pasan juntos, ella le promete “exquisitas frutas y vinos”, símbolos de seducción y alegría, para poder gozar de la embriaguez que suscita el dulce de las frutas y el vino:

Cap. vi, 1 y sig. y después de haber estado algún tiempo con él, se vuelve, v. 9, y esta es la cuarta noche. El cap. vii, 1 y sig. denota la quinta noche y el esposo en ella repite las alabanzas de la esposa, saliendo al otro día ambos de compañía, para pasar al campo, vv. 11, 12 y 13. Y en este y en casa de la madre del esposo pasan la sexta noche. Capítulo vii, 13, Cap. viii, 1, 2, 3 Aquí convida la esposa a su amado, y le promete un regalo de exquisitas frutas y vinos; y se retira este muy temprano a los montes y v. 4. La séptima noche cap. viii, 5, la pasan en el jardín, según el razonamiento o diálogo que allí se expresa. (*La Santa Biblia*, 1852: 404-405)

Se describen los días del cortejo amoroso previo al matrimonio como parte sustancial de la comunión que hace posible la configuración de la pareja. Primero experimentan la atracción física, luego la pasión y al final el amor erótico: “El amor del Cantar bíblico cree en el cuerpo, contempla extasiado el cuerpo, del amado y de la amada, y lo canta y lo desea” (Alonso Schökel, 1990: 15).

En el capítulo 4, versículos 6 y 7 del “Cantar”, el esposo anhela recrearse con la amada y disfrutar de su excitante fragancia: “Hasta que sople el día y reclinen las sombras. Iré al monte de la mirra, y al collado del incienso. // Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti” (*La Santa Biblia*, 1852: 418). El tema principal del fragmento es la belleza de la sulamita, sin defecto desde la cabeza hasta los pies, lo cual queda de manifiesto luego de la descripción que Salomón nos ofrece:

Con lenguaje altamente figurativo y oriental, el novio describe la belleza de su mujer, algo que ocurre probablemente en la noche de bodas. (La llama “esposa”, pero también “jardín cerrado, fuente cerrada, sellado manantial” (vv. 9, 12), términos que indican que todavía es virgen.) Las palabras de amor se sintetizan en la expresión, “¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres! (4:1,7)” (Hoff, 1998: 279)

Ahora bien, en *Lo prohibido* las etapas previas al matrimonio son parecidas al “Cantar”: primero la atracción física, luego la seducción y al final el deseo sexual. En el capítulo 4 de la segunda parte, también se elogia la hermosura de una mujer, pero con cierta ironía y exageración, en la voz de José María: “Mereces ser puesta en los altares; mereces que se te eche incienso, que los hombre se den golpes de pecho delante de ti, borrica del cielo, con toda el alma y toda la sal de Dios” (404). José María alude al “Cantar”, pero no obtendrá el amor de Camila aunque la desee. Éste es uno de los motivos del “Cantar de los Cantares” más recreado por Galdós, no en la voz del esposo de Camila, sino del protagonista, quien está enamorado de un imposible. En la voz de José María se refuerza el conocimiento de Galdós y su interés por exaltar a la sulamita-Camila. Esta imagen poética, “mereces que se te eche incienso”, permite vincular a la sulamita con Camila, así como dotar al personaje de una dimensión divina, que a ello apunta la metáfora “borrica del cielo”.² Recordemos que Jesucristo fue a Jerusalén montado en un asno, símbolo de humildad y paz. Al respecto, Yolanda Arencibia menciona que los descendientes de los Pérez guardan “la talla de un Cristo de artística factura cuya procedencia

² La borrica es la hembra del asno. Conocida como *asna*, es un animal doméstico de la familia de los équidos. Desde la Antigüedad se ha considerado que los asnos son poco inteligentes o necios.

explican como regalo de un jovencísimo Benito a su prima Dolores Macías, de quien se había enamorado cuando esta, ligada al convento de las Descalzas de San Ildefonso, permaneció un tiempo como novicia en casa de los Pérez Galdós” (2020: 34). Dolores era mucho mayor que don Benito (once años él, veinte ella); sin embargo, le atraía —como señala Arencibia— por ser la imagen de “esposa de Cristo”. Podría ser la misma imagen que se utiliza en *Lo prohibido*: “borrica del cielo”. Camila merece ser alabada, deseada como el incienso y consagrada a Dios como a una virgen. El incienso está relacionado con perfumar, relajar y armonizar el ambiente para conseguir lo que se ansía.

Recordemos que, en los tiempos que se expone “El Cantar de los Cantares”, “existía la costumbre de frotar el cuerpo con aceite de oliva perfumado después de bañarse. El calor del cuerpo hacía que poco a poco el unguento expidiera su aroma. La joven enamorada excitada por estos pensamientos pide a su amado que la lleve a su dormitorio” (Luzarraga, 2005: 157). Los cuerpos de Camila y la sulamita, perfumados para el encuentro sexual, son perfectos y saludables.

El “Cantar de los Cantares” describe los detalles íntimos de los sentimientos y deseos mutuos. Dicho texto se puede interpretar como una historia literal acerca del amor matrimonial y las relaciones sexuales. Las palabras que los amantes utilizan son de afirmación y de exaltación. Lo podemos percibir desde el capítulo 1, 9: “Hermosas son tus mejillas así como de tórtola: tu cuello como collares de perlas” (*La Santa Biblia*, 1852: 409). En los poemas se observan comparaciones con animales o piedras preciosas. Se recurre a imágenes de la naturaleza para describir al amor. Es la expresión de los enamorados lo que se deja escuchar a lo largo del cantar. El amor incluye al cuerpo, al punto que lleva a la pareja al éxtasis: “El amor del Cantar bíblico cree en el cuerpo, contempla extasiado el cuerpo, del amado y de la amada” (Alonso Schökel, 1990: 14-15). Ambos gozan y disfrutan de la sexualidad.

En *Lo prohibido* se dice que Camila es “bastante morena, esbeltísima, vigorosa, saludable como una aldeana, y se jactaba de que jamás un médico le había tomado el pulso” (65). La descripción física del personaje nos recuerda a la sulamita del “Cantar”: “Negra soy, pero hermosa, hija de Jerusalém, así como las tiendas de Cedár, como las pieles de Salomón” (Pérez Galdós, 2006: 407). En la época antigua, ser morena se consideraba un detrimento. Ella se sabe morena y compara su color con “las tiendas de Cedár” hechas con pieles negras. Ambas mujeres son dignas de ser amadas por su belleza exterior. Aquí

hay un toque de lo sensual, relacionado con la superficie dérmica, zona erógena de toda mujer. El color de la piel y la apariencia vigorosa o tersa motivan el goce de los personajes masculinos de las dos obras.

Camila es el ejemplo de sensualidad y erotismo. En este sentido, la relación sexual ocupa un primer plano, pues es necesaria para que ella explore su capacidad erótica y la exprese a Constantino Miquis:

¡Él la miraba! ¡Qué mirada aquella de rectitud sublime! Era como la mirada profundamente leal y honrada de un perrazo de Terranova. Camila le cogía la cara entre sus dedos flexibles, bonitos, encallecidos por la costura, y estrujándosela decía: “Déjate de bobadas, José María. Este animal no quiere a nadie más que a mí” (302)

La acción de mirar hace referencia a los sentidos, implica admiración y crea un puente de comunicación. Camila busca una relación de entrega mutua, que a la vez supla sus deseos, y lo consigue. Referirse al esposo como a “un perrazo de Terranova” equivale a reconocer el amor fiel y completamente íntegro que Constantino siente por su amada. A diferencia del amor sublime del “Cantar”, la relación entre Camila y Constantino es tosca: ella le estruja la cara como demostración de su amor.

El “Cantar de los Cantares”, en el capítulo 8 versículo 7, también nos muestra que el amor no se compra: “Muchas aguas no pudieron apagar la caridad, ni ríos la anegarán: si diere el hombre toda la sustancia de su casa por el amor, como nada la despreciará” (*La Santa Biblia*, 1852: 434). El amor incondicional que prevalece en ambas parejas no se apagará a pesar de cualquier problema o adversidad.

La sulamita admira la hermosura de Salomón: en el capítulo 5, a partir del versículo 9 y hasta el 16, describe su belleza física, desde la cabeza hasta los pies. El marido de Camila es la parodia del rey: “feo, torpe, desmañado, grosero, puerco, holgazán, vicioso, pendenciero, brutal” (66); sin lugar a dudas, “el dueño salvaje”. Sin embargo, pese a su fealdad, totalmente opuesta a la del rey Salomón, la constitución atlética de Constantino, así como su humildad y amor por Camila lo asemejan a éste.

El “Cantar” es un ejemplo de entrega total. Mediante diálogos y, a veces, en forma dramática, vamos conociendo el verdadero amor que sienten la sulamita

y Salomón. Se exhibe un amor intenso como el de Camila y Constantino, en el que se observa el compromiso matrimonial diario y mutuo entre los cónyuges:

El amor del Cantar aparece inscrito a la vez en el marco de la conyugalidad y en el de una realización que siempre está por venir [...] Estamos así en presencia de una verdadera síntesis dialéctica de la experiencia amorosa, con lo que ésta tiene de universalmente conmovedor, patético, entusiástico o melancólico, por una parte, y de singularmente judaico, por otra, legislando, unificando, subsumiendo la sensualidad ardiente hacia el Uno. El Uno es primeramente oído. (Kristeva, 1987: 83-84)

Los enamorados alaban la belleza que ven en el otro y con su lenguaje nos muestran la espontaneidad. El amor por el cónyuge lo hace parecer hermoso y las cualidades internas son las que lo mantienen vivo. Al inicio del “Cantar”, la sulamita dice: “Bésemelo con el beso de su boca: porque mejores son tus pechos que el vino, //Fragante como los mejores ungüentos. Oleo derramado es tu nombre: por eso las doncellas te amaron” (*La Santa Biblia*, 1852: 406). Ella expresa el ardiente deseo por ser besada. Atribuye a los besos de su amado las bondades del vino. “Mezclado el vino con mirra podía constituir, en efecto, una bebida anestésica, que algunos tomaban incluso como embriagadora” (Cantera Ortiz de Urbina, 1977: 135). El amor que ambos sienten es embriagante.

Entre la sulamita y Salomón existe un diálogo amoroso de apertura al otro: “Las premisas del *éxtasis* (de la salida fuera de sí) y de la *encarnación* en cuanto conversión en cuerpo del ideal son planteadas en el encantamiento amoroso del Cantar” (Kristeva, 1987: 80). Las fragancias son importantes en un encuentro amoroso: “hasta dieciocho las ocasiones en las que se hace alusión a los aromas y perfumes. Se habla de nardo, de aloe, de cinamomo, de bálsamo y sobre todo de mirra y de incienso” (Cantera Ortiz de Urbina, 1977: 134). Sabemos que la vista es esencial para sentirse atraído por una persona; sin embargo, el olfato es el sentido más poderoso respecto al contacto sexual: el aroma que segrega el cuerpo se mezcla con las fragancias, creando un aroma particular relacionado a la persona amada. El enamoramiento es total; más allá de la separación física, forma parte de la vida interior de los enamorados. La sulamita siente el cuerpo de Salomón, aunque no esté presente, por el encantamiento amoroso que los une.

En el caso de *Lo prohibido*, se exagera la idea de embriaguez: “He dicho que [Camila] se embriagaba, y es poco. Era más: se emborrachaba, perdía completamente el tino con la irradiación de su dicha” (286). Se detalla una cualidad mágica del amor que produce borrachera, y, en esas circunstancias, los amantes, después de dar brinco y hacer disparates, parecen encontrarse en el jardín del Edén:

Nunca había visto a mi borriquita dar tanto brinco. En su frenesí llegó a decir, tirándose al suelo:

—Me dan ganas de comer hierba.

Por su parte, Constantino hacía los mismos disparates, acomodándolos a su natural rudo y atlético. Daba vueltas de carnero y saltos mortales, hacía flexiones y planchas en la rama de un roble, andaba con las palmas de las manos, cantaba a gritos, relinchaba. Ambos concluían por abrazarse en medio del campo y jurarse amor eterno ante el altar azul del cielo. (286)

Recordemos que, en el “Cantar” los amantes se abrazan en el campo y también corren hacia el encuentro amoroso y sexual: “Tráeme: en pos de ti correremos al olor de tus ungüentos. Introdújome el rey en su recámara: nos regocijaremos y alegraremos en ti, acordándonos de tus pechos mejores que el vino: los rectos te aman” (*La Santa Biblia*, 1852: 407). Rossano, Ravasi y Girlanda argumentan que, en el caso de las mujeres, cuando iban a tener algún encuentro con alguien, era importante realizar la preparación para dicha cita y lo hacían ungiéndose con mirra, sustancia con bastante olor (1990: 184).

En *Lo prohibido*, Camila usa ropa sencilla, clásica, como la de los tiempos bíblicos, haciendo a un lado las convenciones sociales. Se le describe con la misma sencillez que a la sulamita: “vistiendo una batilla ligera, el pelo medio suelto, el pecho tan mal cubierto que recordaba la inocencia de los tiempos bíblicos, los pies arrastrando zapatillas bordadas de oro” (120). La “inocencia de los tiempos bíblicos” sugiere la candorosa desnudez de la Eva tentadora y la sulamita, personificada por la figura de Camila, que, despojada de artificios, excita a Constantino y a José María.

No obstante, es diferente la forma de expresar los sentimientos: el lenguaje de la sulamita es sutil; el de Camila, tosco. Mientras la primera expresa loas:

“Mi amado para mí, y yo para él, que apacienta entre lirios”³ (*La Santa Biblia*, 1852: 414). la segunda tiene expresiones como la siguiente: “¿No es verdad, asno de mi corazón, que me salvarías tú?” (289). Sin embargo, en ambos casos los amantes son exaltados y adorados. Pareciera que el interés de Galdós es regresar al amor sin artificios.

Camila y Constantino economizan, se privan de ciertos gustos en favor del otro. Ella idea sorpresas para potenciar su amor, aunque tenga que hacer sacrificios personales. No se compra un vestido por regalarle un reloj, el cual esconde entre las almohadas, y cuando él lo descubre: “¡Qué fiesta! ¡Cómo gozo viendo su sorpresa su alegría y los extremos de cariño que me hace! Volvemos a apagar la luz..., y a dormir hasta por la mañana” (406). Los juegos infantiles entre la pareja forman parte de su estilo de vida, de su manera de amarse y de complacerse mutuamente.

La poca preparación de los padres de ambos personajes y los trastornos psicológicos que viven no les permiten educar a sus hijos. Camila y Constantino carecen de educación; sin embargo, su afán por aprender y mejorar los conducen al autodidactismo. Su amor supera todas las interferencias: familia, envidias, intrigas e hipocresías. Se aman sin prejuicios. Como señala James Whiston, refiriéndose a la versión final de *Lo prohibido*: “*through the characterization of Camilla and Constantino, he found the extraordinary in the ordinary*” (37). Una pareja ordinaria se convierte en el ejemplo de *un buen matrimonio*. A pesar del tipo de relación, poco convencional, como a continuación se describe.

Su amor es salvaje, animalizado: “Ella le cogía la cabeza como si se la quisiera arrancar, y le decía: ¡Ay, mi asno querido! ¡Qué rico eres! Él la mordía, gritando: ‘¡Te como!’; y ella... ‘¡Mal rayo!’ Lo peor fue que se volvió hacia mí y me dijo: ‘Ya ves, José María, nos hemos reconciliado’” (387). En *Lo prohibido* se juega con la ironía al parodiar el discurso amoroso del “Cantar de los Cantares”. Su discurso es natural, pero igual de efectivo que el de la sulamita y Salomón. El rumor de infidelidad difundido por José María no logra separar a la pareja, y, aunque rompe la inocencia del matrimonio, no

³ Para Andíñach: “los lirios son una alusión a la mujer y su sexualidad y la imagen del pastor —que debe viajar sobre los accidentes geográficos al frente de su rebaño— es utilizada para referirse a la relación mutua y al juego amoroso” (2010: 98).

acaba con el amor. Recordemos las palabras de Cantares 8, 7: “Las muchas aguas no podrán apagar el amor. Ni lo ahogarán los ríos” (Biblia Reina Valera, 1986: 772). Es decir, pese a los problemas o dificultades que enfrentan Camila y Constantino, no permiten que su amor se apague: “El amor tiene que defenderse de esos enemigos. Pero sobre todo, tiene que defenderse del agotamiento interno, de un apagarse paulatinamente o violento” (Alonso Schökel, 1990: 72). Ambas parejas desafían los peligros.

Se podría señalar que el “Cantar” contribuyó a la mistificación de las relaciones amorosas. Por ello, se emplea la parodia irónica para hacer participar a la historia y mostrar un modelo femenino específico, como figura mítica del deseo masculino, ejemplo bíblico de amor recíproco y sensual. Implica pasión amorosa, posesión, unión física de los amantes y reciprocidad. La parodia permite que el pasado sea admitido, pero al mismo tiempo lo subvierte. El discurso espontáneo y el amor salvaje, animalizado, marcan la diferencia con respecto al de la sulamita y Salomón; no obstante, comparten con Camila y Constantino la sencillez, la sensualidad y la reciprocidad, ingredientes necesarios para una relación duradera.

José María reconoce el esfuerzo de Camila por mejorar su educación y el concepto que los demás tienen de su esposo: consigue libros para que Constantino en sus ratos de ocio aprenda lo básico. “Así se iría poco a poco desasnando y aprendiendo cosas, y no diría tantos disparates en la conversación” (391). El adverbio *desasnando* alude a una condición casi animal del personaje que Camila se empeña en cambiar. Cabe señalar que, desde la Antigüedad, se ha considerado que los asnos son poco inteligentes o necios. En la novela, se observa que el asno alude a la ignorancia de Constantino.

El protagonista se quita toda formalidad burguesa para poder amar a Camila. Es dominado por la sensualidad y la locura: “Díjele que [...] yo no podía mirar a ninguna mujer, ni tenía alma y ojos más que para comerme a mi gitana, a mi negra, a mi borriquita de mis entretelas. Págome este ardor con burlas de siempre, y me dejó” (335). Ella, con cierta ironía, dice: “como que me van a poner en la *Biblia*”. José María la eleva a personaje bíblico y quisiera reemplazar a Constantino. Camila se convierte en mujer única, pero prohibida para el protagonista. Pasamos de las palabras comunes a las poéticas. El sentido es el mismo, pero la forma de expresarlo cambia. Veamos las expresadas por Salomón a la sulamita. “Una sola es mi paloma, mi perfecta, única es de su madre, escogida de la que la engendró. Viéronla las hijas; y la

predicaron muy bienaventurada: las reinas y las concubinas, y la alabaron” (426). Ambas mujeres son elevadas a la perfección, y, por tanto, únicas. Algo que rescato de ambos textos es la mirada: “Cuando una paloma fija su mirada en su compañero no se distrae con ninguna actividad a su alrededor, es por eso que a menudo la paloma es conocida como un ‘*pájaro de amor*’ ya que tiene lo que parece ser ‘*un ojo singular*’ hacia otra paloma” (Taylor, s. a.). Es decir, no mirar a otras mujeres más que a ellas.

El ofrecimiento de José María de comerse a la amada sugiere elementos nostálgicos que hay en el placer sexual, incluso desciende hasta el nivel de alimentación animal: “Unirse con el amante, aunque sea sólo en la fantasía, es un ataque amoroso regresivo, que contempla aquella etapa infantil en que los impulsos de la libido y los de agresión todavía no se han separado con claridad” (Gay, 1992: 254). La mordida exige el acto de amor de José María, pero el rechazo lo lleva a idealizar en demasía a Camila, al grado de llegar a la locura de amor. Pero José María no logra seducirla; en cambio, recibe una gran lección de amor desinteresado y de perdón por parte de Camila y Constantino: la conciencia de ambos está tranquila y su enamoramiento está más allá de lo carnal y de las palabras.

En la introducción a *Lo prohibido*, Alda Blanco afirma: “A grandes rasgos sugeriremos que José María descubre que el dinero no es todopoderoso, que la pasión amorosa y sexual se puede convertir con facilidad en obsesión ‘morbosa’ y que el amor ‘sano’ es inquebrantable” (28). Al final de la novela, este personaje deja toda su fortuna y bienes materiales a Camila y a sus hijos.

El sentimiento amoroso incondicional de Camila y Constantino los une, independientemente de la situación social. Del acercamiento y dedicación mutua entre hombre y mujer se obtiene un amor sincero, incapaz de caer en el adulterio a pesar de las tentaciones de José María, quien se vale de su discurso amoroso para conquistar a Camila, pero fracasa por la falsedad de sus valores, y, al final, muere.

Para concluir, considero que, en ambos textos, las mujeres hablan de sus sentimientos, del deseo por el encuentro con el amado y lo erótico que de ellas nace. Observamos los elogios y la sensualidad desde otras perspectivas diferentes a las propuestas por el contexto social, patriarcal y cultural. Ellas vencen todo tipo de obstáculos para vivir a plenitud con su esposo: “El libro de Cantares es el eco de un grito para que las mujeres y los hombres recreen las relaciones a partir de la gratuidad, de la reciprocidad; para que surja una

nueva humanidad con rostro femenino y masculino, armonizados a favor de la vida” (Paula Pedro y Nakanose, 2000: 72). Ambos textos ayudan a construir una nueva forma de mirar a la pareja.

Tanto Camila como la sulamita son mujeres deseadas y gozan por ello. Son capaces de apropiarse de su sexualidad: no se avergüenzan por lo que sienten o desean, y su cuerpo es el medio de expresión. Dos esposas enamoradas, soberanas ante el amado y que disfrutan de la pasión erótica. Ambos textos celebran la pulsión sexual mutua: “Lo que ahora es revelado por el Cantar es que la pulsión erótica hacia el otro no es una inclinación exclusiva de la mujer sino que también está presente en la vida del varón” (Andiñach, 2010: 95). Ejemplos de amor incondicional, de intimidad absoluta, de entrega recíproca y perdurable: Camila y Constantino, y la sulamita y Salomón. En definitiva, dos parejas selladas por el amor sexual, sin censura y placentero. Un amor y un cuerpo que prevalecen sobre el vino.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Schökel, Luis (1990), *El Cantar de los Cantares o la dignidad del amor*, Estella, Verbo Divino.
- Andiñach, Pablo (2010), “Un amor clandestino. Aproximación al *Cantar de los Cantares*”, *Acta Poética*, vol. xxxi, núm. 2, pp. 89-112.
- Arbaiza, Diana (2014), “Valores fluctuantes: Crédito, consumo e identidad nacional en *Lo prohibido* de Galdós”, *Decimonónica*, vol. xi, núm. 1, disponible en [<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/184>], consultado: 29 de marzo de 2024.
- Arencibia, Yolanda (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- Blanco, Alda (1983), “Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo Prohibido*”, *Anales Galdosianos*, año xviii, pp. 61-72.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (1977), “*El cantar de los cantares* del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español”, *Hieronymus Complutensis*, vols. vi-vii, pp. 131-150.
- Correa, Gustavo (1963), “La presencia de la naturaleza en las novelas de Pérez Galdós”, *Thesaurus*, vol. xviii, núm. 3, pp. 646-665.
- El Cantar de los Cantares* (1969), traducción de Luis Alfonso Schökel y José Luis Ojeda, con la colaboración de José Mendoza de la Mora y revisión de José María Valverde, Madrid, Ediciones Cristiandad.

- Gay, Peter (1992), *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II. Tiernas pasiones*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica.
- Herrera Hernández, Manuel (2006), *Consideraciones sobre la ceguera de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.
- Hoff, Pablo (1998), *Libros poéticos: poesía y sabiduría de Israel*, Miami, Vida.
- Hutcheon, Linda (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press.
- Jago, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria Editorial.
- Kristeva, Julia (1987), *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento* (1986), antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602), Buenos Aires/Nueva York, Sociedades Bíblicas Unidas.
- La Santa Biblia* (1852), “El Cantar de los Cantares”, traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos, Madrid, s. e.
- Luzarraga, Jesús (2005), *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Navarra, Verbo Divino.
- Montero-Paulson Daria J. (1988), *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid, Pliegos.
- Orlandini, Alberto (2003), *El enamoramiento y el mal de amores*, México, Fondo de Cultura Económica, La Ciencia para Todos, 164.
- Pattison, Walter T. (1954), *Benito Perez Galdos and Creative Process*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Paula Pedro, Enilda de y Shigeyuki Nakanose (2000), “Debajo del manzano te desnudé...? Una lectura de Cantar de los Cantares 8,5-7”, *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, vol. xxxvii, pp. 57-73.
- Paulozzi, Licia (1982), *El amor, los amores*, traducción de Caterina Molina, Barcelona, Serbal.
- Pérez Galdós, Benito (2006), *Lo prohibido*, Madrid, Akal.
- Pérez Galdós, Benito (2004), *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito (2000), *Tormento*, México, Siglo XXI.

- Pérez Galdós, Benito (1971), *Lo Prohibido*, Madrid, Castalia.
- Pimentel, Luz Aurora (2005), *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.
- Román, Isabel (1990), “Galdós y la parodia del estilo bíblico”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIII, pp. 355-362.
- Rossano, Pietro, Gianfranco Ravasi y Antonio Girlanda (1990), *Nuevo diccionario de teología bíblica*, Madrid, Paulinas.
- Schraibman, Joseph (1970-1971), “Las citas bíblicas en ‘Misericordia’, de Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-252 (octubre, 1970-enero, 1971), pp. 490-504.
- Taylor, Wade E. (s. a.), “El ojo de la paloma”, en *Wade Taylor Ministries*, disponible en [<https://wadetaylor.org/el-ojo-de-la-paloma/>], consultado: 28 de febrero de 2024.
- Whiston, James (2003), “Change and creativity in Galdós’ s writing: The first draft of the *Lo prohibido* manuscript”, *New Galdós Studies. In Memory of John Varey*, Woodbridge, Tamesis, pp. 27- 41.
- Yebra Rovira, Carmen (2012), *Las biblias ilustradas en España en el siglo XIX*, Madrid, Instituto San Jerónimo/Asociación Bíblica Española.

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ: Es doctora en Letras (Literatura Española) por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesora en la Universidad Autónoma del Estado de México. Entre sus áreas de interés se cuentan el cine y la literatura española del siglo XIX, así como la literatura mexicana actual. Sus estudios galdosianos incluyen varios artículos, uno publicado en compañía de John H. Sinnigen en *Cuadernos AISPI* 17 (2021), titulado “Galdós para una pandemia: festival virtual de cine mexicano y argentino”. Ha publicado en actas de congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas, de la Asociación Internacional Iberoamericana y de la Asociación Internacional de Galdosistas. El más reciente, publicado en 2024, con el título “El abuelo de Galdós al cine mexicano: del exilio español al espionaje nazi”.

D. R. © Claudia Medina Ramírez, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.

RESEÑAS

**BARRAGÁN AROCHE, RAQUEL, FERNANDO IBARRA CHÁVEZ,
ANDRÉS ÍÑIGO SILVA Y JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (EDS.)
(2022), “ESTE DE ZEUXIS PENSAMIENTO AGUDO”: LA IMITATIO
ECLÉCTICA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA (SIGLOS XVI-XVIII), MADRID,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO/UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA METROPOLITANA/VISOR, 413 P.**

Al leer por vez primera este volumen, antes de que fuese el libro que ahora se reseña, dos tratados clásicos acompañaban aquella lectura por motivos de estética literaria: *El Sofista* de Platón y el *De lo Sublime* del Pseudo-Longino. El diálogo socrático hacía su presencia al repasar el escrito de los distintos capítulos que componen este libro por aquella complejidad de comprender la cadena de *mímesis* que supone la acción de llevar la idea al plano de la realidad, porque entre el punto de partida y el de llegada, así como entre las múltiples reelaboraciones concretas e intermedias de la creación literaria, la imitación en cada proceso pone en juego la comprensión implicada en la manera en la que el *ente* se manifiesta como producto de la *mímesis*.¹

Esta reflexión de corte filosófico puede tener eco en aquella parte del *De lo Sublime* que dice así:

[...] la naturaleza aunque en general es espontánea en las expresiones patéticas y elevadas, no acostumbra ser algo casual y del todo sin método; y si bien ella subyace en toda ocasión como un elemento primario y original de la creación [...] sólo el método es capaz de determinarlos y proporcionarlos.²

Es, entonces, el método en el proceso poético lo que permite la construcción y el análisis del texto poético; de ahí parte la necesidad de una *poética* que vehicule los procesos creadores del poeta y del lector, entre los cuales se encuentra el de la *mímesis*.

¹ Platón (1992), *Diálogos v: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos.

² Pseudo Longino (2017), *De lo sublime II*, traducción de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 2.

Con variados enfoques, “*Este de Zeuxis pensamiento agudo*” es un libro de alta factura académica que analiza los procesos y funciones de la *imitatio multiplex* en España y la Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. Se trata de un recorrido breve de este concepto retórico y poético en un *corpus* ceñido en el espacio y los siglos referidos y, al mismo tiempo, es una revisión práctica que tiene como base las concepciones de la preceptiva clásica y las del humanismo europeo. Resulta sumamente pertinente el puente entre la definición clásica de la *imitatio multiplex* y los estudios modernos sobre este tema, puente que, a su vez, conduce a la revisión y examen de diversos autores y obras en los que se puede apreciar la aplicación y los resultados del procedimiento indicado, además de los estudiosos europeos de la época, como Firenzoula, Castiglione y Marino, entre otros.

La *imitatio multiplex* es la resolución de una profunda erudición de factura clásica que sirvió de base al texto literario “como un mosaico de voces autorizadas que adquirirían nuevos sentidos” (p. 11). Ya desde el título de la obra, se enuncia el objetivo de los diecisiete trabajos presentados: el endecasílabo tomado de Fray Juan Antonio de Segura (*Poemas varios*, f. 52r. Ms. 1595 BNM) es en sí una ingeniosa referencia de la *imitatio* de corte esencialmente renacentista y su cultivo a ambos lados del Atlántico.

El carácter del volumen es eminentemente de investigación, aun cuando no queda exenta la difusión más extensa en razón de su carácter magisterial, y el resultado es conveniente para los especialistas y estudiosos de la literatura en lengua española cultivada entre los siglos XVI y XVIII, así como para la línea de investigación en torno a la *imitatio* como recurso de la retórica y de la poética; es también un material de primer orden para los estudiantes universitarios que se abocan a los temas y tópicos ya referidos, y, sin duda, es una apreciable aportación a los avances sobre estudios literarios desde la doble perspectiva de la recepción literaria y de la tradición clásica.

Metodológicamente, los cuatro apartados que abren el libro —“Hacer reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas”. La ingeniosa reescritura del mundo clásico en Baltasar Gracián”; “Eclecticismo de fuentes antiguas y modernas en *Il cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro”; “La traducción ecléctica de fuentes modernas como estrategia literaria en las poéticas de los Siglos de Oro”, y “La poética de Bernardino de Llanos: un estudio del ‘*Poeticarum institutionum liber*’ (México, 1605)” — constituyen el soporte teórico para adentrarse enseguida al *corpus* seleccionado.

Felice Gambin, responsable del primer apartado (pp. 25-50), lleva a cabo una exploración en la obra de Baltasar Gracián, un autor esencial de la poética renacentista

que condensa el sentido pleno de los conceptos retóricos y poéticos en el Renacimiento, desde la concepción del *arte de ingenio* en tanto que *conditio sine qua non* en la construcción discursiva. Fernando Ibarra, autor del segundo capítulo (pp. 51-68), se ocupa de *Il cannocchiale aristotelico*, una obra que, en sí misma, es el crisol de la retórica que va de Aristóteles hasta llegar hasta la propia época de Tesauro, autor del tratado referido. El eclecticismo se presenta, así, en una doble vía: la de los procesos retóricos tratados en las diversas obras a lo largo del tiempo y la de la naturaleza misma del *Cannocchiale*, pues este tratado “es un ejemplo muy destacable del conocimiento y la apropiación de la tradición clásica (aristotélica) que inició durante el prehumanismo y se mantuvo vigente durante ese inasible periodo histórico y estético que conocemos como Barroco” (p. 51).

Los dos capítulos que complementan esta primera parte se ocupan de temas específicos de adecuación y uso de la *imitatio* en diferentes contextos: Sharon Suárez expone la relación entre los modelos poéticos italianos y españoles por medio de mecanismos y procedimientos literarios en el marco de la traducción (pp. 69-92), y Erika Valdivieso se centra en las distintas y variadas fuentes del *Poeticarum institutionum liber* de Bernardino de Llanos, sobre todo en los vínculos con las obras de Jacobo Pontano y Julio César Escalígero. Sobre esta base, a través de una exposición ágil y bien escrita, se establece el tránsito entre las preceptivas italianas y españolas: de Firenzoula *et alii* a Francisco Cascales y Luis Carrillo y Sotomayor.

Después de esta sucinta base teórica y de orientación metodológica, una segunda parte del volumen se ocupa de la problematización del canon en relación con los procedimientos de composición para establecer, precisamente, lo que se considera propio o no del modelo literario vigente, clásico y humanístico en el espacio temporal ya señalado. Esta sección consta de cuatro apartados. En el primero, “Más allá de la nota erudita: lecturas eclécticas de los epigramas de Marcial en textos neolatinos y castellanos novohispanos” (pp. 125-148), Raquel Barragán Aroche teje con inteligencia la tópica de los epigramas de Marcial en consonancia con géneros literarios cultivados en la Nueva España (diálogos y epístolas), sin dejar de considerar la preceptiva misma. El resultado es un excelente texto con tintes de ensayo literario que hace atractivo un análisis inspirador sobre la relectura de Marcial, un autor latino no del todo apto para figurar en el canon vigente en esa época —y en muchas otras— y que, sin embargo, influyó insospechadamente en poetas como Sor Juana Inés de la Cruz:

[...] los epigramas de Marcial no fueron este tipo de obras que pueden ser borradas o destruidas, aun pese a la censura que se evidenciaba desde su transmisión textual, ya que se convirtió en un germen de posibilidades escriturales y en falsificaciones que construyeron un Marcial con nuevos significados y funciones dentro de otros géneros. (p. 145)

El segundo apartado de esta sección, “Las autoridades grecolatinas en la explicación de los refranes castellanos: Luis Galindo y su refranero (1659-1668)”, es un texto de Nieves Rodríguez Valle que prueba fehacientemente la formulación ecléctica de la *imitatio* mediante el estudio del refranero de Galindo (pp. 149-161). Las formas y contenidos de los proverbios hallan en el refrán el molde de una sabiduría ancestral que deviene en una especie de filosofía. La paremiología comporta claramente una estructura en la que la *imitatio* interviene para adecuar el sentido al contexto. Por su parte, “Parodias de Góngora en la poesía novohispana: el caso de las canciones (1654-1724)”, es un capítulo en el que Tadeo Pablo Stein estudia tres canciones gongorinas bajo la perspectiva de la reescritura burlesca (pp. 162-189). El texto presenta una visión peculiar sobre el sentido del término *parodia*, pues alude a “la apropiación que experimentó la poesía de Góngora en el plano del contenido, que en los estudios sobre el gongorismo suele quedar relegado porque el centro lo ocupa el plano de la expresión” (p. 193). Si bien este tercer apartado cumple con su cometido en cuanto a su análisis, es necesario llamar la atención respecto a que el vocablo *parodia* en la estética literaria alude también al modo en el que se ofrece una versión oblicua del texto que se toma como referente; en este caso, el lector echa de menos una breve, pero orientadora explicación sobre este concepto, en general, y, de manera particular, en el contexto de la poesía gongorina tratada.

La segunda parte cierra con el cuarto apartado, titulado “Fuentes canónicas *versus* eclecticismo: procesos de canonización y reconocimiento de la intertextualidad en la recepción del *Orlando Furioso*”. Ya desde la Antigüedad clásica, la *imitatio* fue un recurso excepcional al momento de confeccionar obras literarias de notable trascendencia. Por ello, al principio de esta reseña hacíamos referencia sobre la especulación filosófica de la *mimesis* en el *Sofista*. Esta práctica se ha cultivado desde siempre y es prueba de la erudición que permite traer a colación las más variadas fuentes literarias. Se trata de crear una nueva obra, es decir, una visión literaria que, si bien está nutrida por la penetrante tradición clásica, es un ejercicio de intertextualidad que, incluso, en algunos de sus referentes, pudo escapar a la mirada del propio “autor”. El texto de Sabina Longhitano (pp. 199-226) pone el acento en la peculiaridad del *Orlando*

Furioso a la luz de la poética clásica y de su tradición. No habría que olvidar, sin embargo, la deuda del *Orlando* con la épica clásica, en especial con Homero, lo que daría mejor cuenta del objetivo planteado en este apartado, sobre todo si se habla de fuentes canónicas para la recreación del poema analizado.

La tercera parte del volumen, “Obras mediadoras de fuentes y modelos”, igualmente consta de tres escritos. En el primero, “El *Sarao* de María de Zayas y las huellas de Straparola”, presentado por Elizabeth Treviño (pp. 227-252), el lector encuentra un estudio de aplicación retórica, en razón de la dependencia del *Sarao y entretenimiento honesto* de Zayas con Boccaccio. La aportación original del texto es la de tratar de exponer lo que la tradición clásica llama “relaciones complejas” (no llamado así este fenómeno aquí), es decir, la observación sobre las lecturas que hay entre el texto considerado como fuente de una *imitatio* y el texto resultante. De este modo, el tejido analítico considera a Gianfrancesco Straparola y su *Le piacevoli notti* como ese punto entre Boccaccio y Zayas, en relación con la trama y la urdimbre del *Sarao*. El segundo, “Del libro de lugares comunes *Mensa spiritualium ciborum* (1614) de Diego López de Mesa al *Triunfo parténico* (1683) de Carlos de Sigüenza y Góngora”, a cargo de Andrés Íñigo Silva (pp. 253-274), es un análisis que se asemeja al modo de tratar la relación ya expuesta en el capítulo anterior —la relación entre Boccaccio y Zayas—, es decir, el diálogo entre dos autores a partir de una *imitatio* re-creativa, sobre todo en lo que concierne —en este caso— a la multiplicidad de citas que enfocan el objeto de la reelaboración literaria, pues

[...] los repertorios de erudición se convirtieron en herramientas de trabajo imprescindibles, pero al tratarse de obras intermedias ponían a disposición de los escritores un cúmulo amplio de conocimientos al que en muchas ocasiones ya no accedían de primera mano. (p. 257)

En el tercero, “Apología del derecho a ser: función de las citas de autores clásicos en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*”, de Delia Peralta Muñoz (pp. 275-302), se retorna al tópico de las citas de diversa procedencia, pero, en especial, las de origen griego y latino en la célebre carta de la monja jerónima al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. La ironía fina de Sor Juana es un artificio usado desde la Antigüedad clásica para poner en evidencia, por doble partida, la sabiduría que otorga el conocimiento clásico, pues, por una parte, hace referencia a su capacidad retórica para hilvanar un discurso pleno de alusiones filosóficas y literarias, y, por otra, la respuesta al obispo es un ejercicio para poner a prueba el ingenio del receptor

para reconocer lo dicho a través de otras voces. La originalidad del artículo reside, a mi entender, en la manera de exponer la cita como argumento en la *Respuesta*.

La cuarta parte del libro expone tres apartados referentes a las realizaciones de motivos eclécticos en torno a la *imitatio*. El primero, “Eclecticismo literario. Estética política, histórica y cultural barroca de sor Juana”, escrito por el muy admirado profesor Aurelio González (pp. 303-330), es una reflexión respecto a la premisa de que el periodo novohispano es ecléctico por su naturaleza histórica, de ahí que la cultura de esa etapa necesariamente refleje tal característica. Es por ello que no está de más discutir el concepto de *identidad cultural*, con el objetivo de comprender, en el caso específico de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, la amalgama de contenidos y estructuras que dan cuenta de lo barroco literario:

Sor Juana Inés de la Cruz abreva en distintas fuentes de todo tipo según sus objetivos y no se limita a un solo estilo o propuesta estética, así, su enfoque conceptual no se apoya rígidamente en un paradigma estético, sino que, desde una perspectiva plenamente barroca, se basa en múltiples estilos, poéticas, ideas, fuentes y contextos (p. 303).

Así, no es de extrañar que en la obra de la religiosa jerónima se perciba un mosaico en el que el barroco no sólo es arte literario, sino crisol de un pensamiento al que acuden profusamente diversas tradiciones literarias, en especial la grecolatina.

El segundo apartado de esta cuarta sección, “Sonoridad y predicación en el Barroco. Una lectura de la *Rhetorica Christiana* de Juan Bautista Escardó”, es un texto de Juan Vitulli que analiza un tema interesante del que existen muy pocos referentes: el sonido “incorporado a la práctica de la predicación de manera central” y que tiene utilidad retórica, “tales como el uso de historias profanas, el sentido metafórico del lenguaje, la estructura de la oración, el estilo elegido según la clase de sermón, por nombrar algunos de los aspectos más discutidos en los tratados” (p. 332). Analizado desde la perspectiva retórica, el tema es sumamente interesante; asimismo, resulta muy original el trazo, que, desde otra perspectiva, responde a la semiótica del texto y que rescata un elemento esencial en la predicación: el sonido en la labor de los predicadores sin duda fue un componente necesario para alcanzar el objetivo central de la persuasión, punto nodal de toda retórica. El tercer apartado, “El petrarquismo y la polis: el rescate de la poética de Anfión”, de la pluma de Leah Middlebrook (pp. 357-374), propone una pregunta al lector: ¿es posible construir materialmente una ciudad o partes de esta desde un *imitatio*? Desde la perspectiva de la retórica y de la poética, sí. Y la idea tampoco es nueva en el espacio temporal del que se ocupa

este texto. Como la mayor parte de los estudios contenidos en el libro, el análisis se ocupa de “Celle qui de son chef...”, soneto del humanista francés Joaquim Du Bellay para determinar una poética de Anfitrión, el célebre rey tebano, a propósito del petrarquismo como modelo que debía imitarse en la poesía renacentista por medio de la emulación del amurallamiento de Roma.

La quinta y última sección del libro versa sobre las variaciones enunciativas en la narrativa, y consta de tres apartados. En “Teoría y práctica del concepto de variedad narrativa: notas sobre la historia del relato retrospectivo en el siglo XVI (I)”, José Enrique López Martínez vuelve al estudio de la *myse en abyme* de dos “novelitas” de Cervantes: *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo* (pp. 375-402). El análisis narratológico —sin llamarse así en la propuesta— acerca de las variadas obras que acuden a estos relatos cervantinos es un tema ya tratado ampliamente por diversos estudiosos, entre ellos José Quiñones Melgoza.³ “Amadises y Celestinas: la magia como elemento nuclear de las continuaciones de Feliciano de Silva”, de Daniel Gutiérrez Trápaga (pp. 403-430), es un estudio interesante que trata el tema de la magia en cuatro obras del salmantino: “sus primeros tres libros de caballerías, *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea I-II*, [para] contrastarlo con la *Segunda Celestina*” (p. 408). Tomando como base la ficción que soporta cada tema, se analiza en este capítulo la intertextualidad en la construcción de tópicos, personajes y situaciones en el *corpus* elegido. Por último, “Canto a tres voces femeninas: el pluralismo de la novela corta y la novela picaresca del Siglo de Oro”, cuya autora es María Libertad Paredes Monleón (pp. 431-450), estudia tres obras en las que la presencia femenina enuncia la trama narrativa: *La Gitanilla*, de Cervantes (1613); *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda (1605), y *La mayor confusión*, de Juan Pérez de Montalbán (1624). Se trata de un texto de corte comparatista sumamente interesante en el que se conjuntan diversas tradiciones culturales que emergen de la trama de las obras analizadas. De este modo, desde la voz de la mujer (gitana, pícaro y viuda, respectivamente), se explica una aproximación “a las relaciones heterogéneas y dinámicas que conforman el significado de la voz femenina a partir de las conexiones que se establecen con fuentes de la Antigüedad clásica, la tradición árabe y su devenir en la tradición medieval y renacentista, así como la tradición bíblica” (p. 431).

³ José Quiñones Melgoza (2007), “Reminiscencias de temas y autores clásicos grecolatinos en la ‘Novela del curioso impertinente’ (*El Quijote*, I, 33-35)”, *Noua Tellus*, vol. xxv, núm. 1, pp. 263-282.

Desde hace ya varios años, Raquel Barragán Aroche ha venido construyendo un sólido grupo de trabajo en el Centro de Estudios Clásicos (Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México), que, ya sea en torno de un proyecto específico dado, ya sea en el tejido de los intereses de investigación y análisis del Renacimiento, del Siglo de Oro y de la Literatura Novohispana, ha dado frutos de gran calado, como este volumen que trata el tema de la *imitatio* ecléctica como método que permite abrazar un horizonte de obras y de autores, así como de ideas literarias en Europa y en América, específicamente en el contexto mexicano. El Seminario de Estudios Literarios del Siglo de Oro —que ideó y dirige Barragán Aroche— es un espacio propicio y firme para los estudios de recepción clásica en dicho periodo. Particularmente, es de celebrar la perspectiva de algunos estudios de este volumen, que pretenden ver la totalidad de la tradición de la *imitatio*, su aplicación y su resultado, pues con ello el lector aprecia, en esos casos particulares, la secuencia de una comprensión cultural y literaria que no cesa en una cadena de significados y de representaciones de un imaginario profundo. Sin duda, este volumen es una aportación sumamente valiosa para los estudios literarios de los siglos XVI al XVIII en el ir y venir de las letras en el Atlántico que baña a América y a Europa, a propósito de una *imitatio* ecléctica, acaso un espejo que se modifica en cada uno de los textos y autores analizados.

DAVID GARCÍA PÉREZ

ORCID.ORG/0000-0001-5312-2544

Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas

hyperion0z@yahoo.com

EL *Somnium* DE JUSTO LIPSIO (2023), introducción, edición, traducción española e inglesa anotada e índices de Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí Ruscalleda, Cáceres, Universidad de Extremadura, Colección Grammatica Hymanistica, Serie Textos 16.

La sátira menipea y el diálogo lucianesco figuran entre los géneros de mayor raigambre renacentista. El desarrollo de la reflexión política y moral y el comentario sobre las costumbres ciudadanas y sociales, en general, encuentran en este momento un contexto sociopolítico adecuado entre los hombres de la naciente *res publica litterarum* y el ambiente de reflexión crítica que se propicia desde numerosos ámbitos cortesanos y, especialmente, universitarios y letrados europeos. Todo esto, a su vez, se explica desde la recuperación de las obras satíricas clásicas propiciada por el humanismo de primera y segunda ola. En gran medida es este género, en combinación con la reflexión estoica de Séneca, el encargado de la escritura de ensayos y de obras crítico-satíricas como los *Sueños* de Quevedo o las *Lettres persanes* de Montesquieu, entre otros, que servirán de preludio para la reflexión crítica del enciclopedismo y muchas de sus propuestas de utopía y reflexión social y política que canalizarán el discurso del momento.

El *Somnium* de Justo Lipsio (1547-1606), admirado por su gran amigo Montaigne (*Ensayos* II, 12), pertenece a la categoría satírica. Su propósito central es criticar a los correctores de textos clásicos que se exceden (equivocadamente) en sus enmiendas hasta el punto de oscurecerlos. Es escena imaginada por el autor,

[...] *in spem, imo fiduciam ingressi eramus recipendae pristinae dignitatis, cum ecce exortum est genus hominum audax, iniquies, ambitiosum, qui correctores se dicunt. Incredibile est, patres conscripti, quam stragem et quam late dederit ista lues.*

La edición del *Somnium* de Justo Lipsio realizada por Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí-Ruscalleda constituye un hito en el estudio de la literatura renacentista, particularmente en el ámbito de la sátira menipea. Esta obra ofrece la edición latina del texto a partir de la edición de Brill de Mattheusen y Heesakkers, con el aparato de fuentes y la traducción española *a fronte* y meticulosamente anotada

del texto de Lipsio, acompañada de un análisis exhaustivo de su contexto histórico, literario y cultural, así como un gran número de notas que aclaran casi cualquier duda que el texto pueda plantear. A través de un examen detallado de las raíces clásicas del género satírico y su evolución hasta el Renacimiento, los editores sitúan el *Somnium* dentro de una rica tradición literaria, para destacar su innovación y relevancia tanto en su época como en la actualidad.

En la primera sección del libro, los editores exploran con gran detalle la sátira latina antigua, desde sus orígenes etimológicos, hasta llegar a su desarrollo como género literario distintivamente romano, enfatizando las contribuciones de Lucilio como fundador del género, y de Horacio como quien le dio su forma definitiva. Esta profundización en la historia de la sátira permite a los lectores apreciar las innovaciones de Lipsio dentro de un marco literario bien establecido. La discusión se extiende para analizar la bifurcación del género en las sátiras hexamétrica y menipea, con Varrón ofreciendo un enfoque más ecléctico que combina prosa y verso. Este análisis histórico es crucial para entender la manera en la que figuras posteriores, como Horacio, Persio y Juvenal, continuaron refinando la tradición satírica, adaptando sus estilos a los contextos sociales y políticos de sus respectivas épocas, y cómo Lipsio se inscribe dentro de esta tradición y a la vez la innova.

La transición a la sátira medieval se presenta como un contraste marcado respecto a la claridad y agudeza de la crítica social y política de la sátira clásica. Macías Villalobos y Mallorquí-Ruscalleda enfatizan cómo, en el Medievo, la sátira se diversifica y se dispersa a través de varios géneros literarios, lo que la lleva a perder su identidad como género, pero le permite ganar en alcance y aplicabilidad. Este periodo de transición es esencial para comprender el posterior florecimiento de la sátira neolatina en el Renacimiento, marcado por un regreso a las formas y temas clásicos, pero con una nueva vitalidad y relevancia. La obra de Lipsio se presenta como emblemática de este renacimiento, al recuperar y adaptar la modalidad satírica menipea de Varrón y combinarla con influencias de Luciano y Séneca, para criticar los excesos de los humanistas de su tiempo en lo referente a la edición de los clásicos, quienes a menudo maltrataban las obras confiando en un conocimiento de la lengua latina que realmente no poseían.

El análisis de las fuentes clásicas del *Somnium* revela la erudición de Lipsio y su habilidad para tejer un rico tapiz intertextual que sirve tanto de homenaje a la tradición como de vehículo para la crítica contemporánea. Al examinar la manera

en la que Lipsio utiliza estratégicamente textos de autores como Séneca, Cicerón, Salustio y Plauto, los editores ilustran la complejidad de su diálogo con el pasado y su capacidad para utilizarlo para tratar cuestiones de erudición, autoridad y práctica textual en su propio tiempo. Este enfoque no sólo enriquece la lectura del *Somnium*, sino que también enfatiza la relevancia de Lipsio en los debates contemporáneos sobre la interpretación literaria y la autoridad académica.

La autoridad del *Somnium* se extiende más allá de su inmediato contexto renacentista, por su influencia no sólo en imitadores directos en el ámbito neolatino, sino también en autores en lenguas vernáculas. Los editores detallan la manera en la que obras como los *Sueños* de Quevedo pueden haberse inspirado en el *Somnium*, lo cual demuestra la capacidad de Lipsio para trascender las barreras culturales y lingüísticas, y establecer un modelo para la sátira que combina la crítica, el humor y la reflexión filosófica. Esta sección del libro resalta la importancia del *Somnium* no sólo como una obra literaria, sino como un punto de convergencia para debates culturales, filológicos y filosóficos más amplios.

El texto traducido en español se lee con fluidez. La traducción es precisa (matizada con numerosas notas al respecto) y elegante, sin que se perciba ese tono —en ocasiones frecuente— que hace que los textos clásicos traducidos suenen con cierta

ranciedad. El texto inglés es igualmente preciso y elegante, a pesar de la dificultad de ciertos pasajes.

En conclusión, la edición de Macías Villalobos y Mallorquí-Ruscalleda del *Somnium* de Justo Lipsio es una obra de enorme erudición que revitaliza la comprensión del género satírico renacentista y su legado. Al proporcionar un análisis detallado y contextualizado del texto de Lipsio, los editores no sólo celebran su genio literario, sino que también invitan a una reconsideración más amplia de la sátira como medio de crítica social, cultural y literaria. A través de esta obra, Justo Lipsio emerge como un satírico agudo, pero, sobre todo, como un pensador profundamente comprometido con las cuestiones intelectuales y culturales de su tiempo, cuyo trabajo continúa resonando en el discurso contemporáneo.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA

ORCID.ORG/0000-0003-3918-0523

University of California, Santa Barbara

cortijo@spanport.ucsb.edu

GOPAR OSORIO, EMILIANO (2022), “ESCUCHA MI BREVE RELACIÓN”. PUESTA EN ESCENA DEL RELATO EN LA LITERATURA DRAMÁTICA ÁUREA ESPAÑOLA Y NOVOHISPANA, MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 284 P., EDICIONES ESPECIALES 128.

No es frecuente encontrar estudios tan completos sobre algún aspecto específico de la comedia del Siglo de Oro; es por ello destacable la publicación del Dr. Emiliano Gopar sobre el relato y su importancia en la pieza dramática áurea, el cual es un componente estructural relevante no sólo para la transmisión del contenido de la obra, sino por constituir el complemento fundamental del desarrollo de la acción. Se trata de un texto en el que, a decir de su autor, “[l]a dialéctica entre el discurso y los elementos espectaculares se considera indispensable para comprender los usos y el funcionamiento del género discursivo puesto al servicio de la acción dramática” (p. 16).

En “*Escucha mi breve relación...*”, el lector puede apreciar el acucioso examen a que se somete la *relación* en el teatro áureo, que, si bien es un discurso retrospectivo, no resulta una simple narración, sino una alocución que aporta una dinámica particular a los hechos que se suceden en la escena sin que por ello se detenga ni desaparezca la acción. El estudio se basa en un corpus de 60 obras: 23 novohispanas y 37 peninsulares, alrededor de cuatro obras por dramaturgo —más en los casos de Cervantes y Ruiz de Alarcón—, y se ha propuesto observar el uso del discurso dramático denominado *relación* en las distintas etapas del desarrollo del teatro áureo (p. 19).

El contenido del libro se divide en dos capítulos: el primero expone las características del discurso y una clasificación de los tipos de relación; en el segundo se muestra la dialéctica establecida entre la relación y la acción dramática.

El primer capítulo consta de cinco apartados que ofrecen una detallada caracterización del tipo de discurso dramático objeto de la investigación, y plantea, por tanto, que debe comenzarse por comprender el funcionamiento de la relación dentro de la obra dramática, es decir, “el género discursivo que se ubica dentro de las obras dramáticas y que ha sido escrito no con el fin de representar los hechos ahí evocados, sino para ser transmitidos de manera verbal y así puedan ser recreados mediante la imaginación del personaje receptor y principalmente, la del espectador, con el fin

de que se vinculen los hechos relatados con la acción dramática en curso” (p. 29). A partir de esta definición se atiende a ciertos detalles importantes, como la mayor relevancia de la palabra al transmitir una relación que la que tiene en el diálogo, entre otras cosas porque quienes escuchan deben “pintar” en su imaginación lo que el personaje recrea con su voz. Así, las posibilidades escénicas —más bien limitadas— se amplían con lo que se “ve” con la imaginación: en el teatro del siglo XVII, el lugar de la acción se multiplica mediante el decorado verbal (p. 31).

En esta sección se deja claro que, para comprender las maneras de utilizar la relación dentro de una obra determinada, debe considerarse que esta estrategia dramática comparte rasgos con los géneros discursivos: *a)* representa un eslabón en la cadena de comunicación que forma una realidad discursiva más amplia: la obra teatral; *b)* se destina siempre a alguien, de quien se espera una respuesta (mecanismo dialógico); *c)* posee un carácter cerrado; *d)* casi siempre responde a una proposición anterior; *e)* posee un realizador específico que manifiesta su individual visión del mundo; *f)* el emisor determina el tema, estilo, coloraciones afectivas y posiciones valorativas (p. 41).

El segundo apartado trata la dialéctica entre acción e imaginación en la literatura dramática: “para la comprensión de la fábula, entendida ésta como la ‘estructura narrativa de la historia’, no basta con aquellas acciones que son perceptibles ante el espectador” (p. 46), pues la acción dramática se conforma de una serie de acciones que se efectúan en un escenario y se perciben mediante la vista y el oído, pero también de acciones que no pueden ser representadas en el espacio escénico, pero que resulta indispensable conocer para comprender la fábula. En este sentido, la relación es un elemento estructural, pues respalda la acción y es ella misma acción; “sin ella, la acción dramática no tendrá un desarrollo lógico para los personajes y no sería comprensible para el espectador” (p. 56). En este apartado se explican conceptos como *mimesis*, *espacio mimético*, *diégesis*, *espacio diegético* y *relato*; asimismo, se ejemplifican con el fin, en resumen, de diferenciar la acción y el discurso narrativo, así como sus “componentes”.

Delimitar la relación es asunto del tercer apartado, y plantea la importancia de comprender los límites y alcances del ámbito diegético en el teatro áureo para acercarse a la relación. Para ello, enumera algunos elementos que le son propios, entre ellos, que es un discurso mayoritariamente narrativo; que posee una estructura formularia de apertura y cierre; que implica una “puesta en escena” del relato por parte del emisor, quien lo acompaña de gestos, exclamaciones, apoyo en la escenografía, apelaciones al oyente (quien deberá mantener una actitud pasiva, aunque también denote algún

impacto emocional por lo que escucha). A propósito de esto último, la recepción externa de la relación se desarrolla en el cuarto apartado, y para ello se toma en cuenta la doble recepción: la del personaje que escucha y la del espectador, así como el grado de conocimiento que uno y otro tienen sobre la información que proporciona la relación.

A partir de la capacidad de la relación para proyectar acciones a tiempos y espacios diferentes con respecto a los de la virtual representación, en el quinto apartado, se propone una clasificación con la cual es posible determinar la función dramática de las relaciones, dependiendo de los tiempos y espacios del ámbito diegético que se hacen presentes mediante la palabra del recitante, de manera que la acción dramática siga su curso a pesar de las limitaciones que impone el escenario teatral. La clasificación propone seis tipos de relación, y de cada uno de ellos ofrece ejemplos en obras de diversos autores, para señalar las variantes que pueden encontrarse: 1. Relación de hechos simultáneos: se ocupa de sucesos que tienen lugar junto con la acción dramática propiamente dicha. El personaje emisor narra lo que está observando, lo cual puede incluir la descripción de personajes u objetos. 2. Relación de hechos ocurridos antes de la virtual representación, la más recurrente en el teatro áureo, pues proporciona el contexto de la acción dramática, explica situaciones, etcétera. Los hechos que se refieren pueden ubicarse en un pasado remoto o reciente, y en variados espacios abiertos o cerrados. 3. Relación de hechos que se omiten del espacio mimético y que se llevan a cabo durante el tiempo de la virtual representación. Los hechos omitidos no son sólo retrospectivos, sino que puede tratarse de los que han de ocurrir en un tiempo futuro respecto al momento en que se narran y que tendrán lugar en el tiempo de la virtual representación. 4. Relación de hechos futuros, que puede cumplir una función preventiva o de advertencia sobre posibles futuras repercusiones de ciertos actos o comportamientos. También suelen servir para dar a conocer profecías o augurios. 5. Relación con carácter mimético. A diferencia de la mayoría de las relaciones, que narran acciones no percibidas visualmente por el espectador, hay otras dedicadas a recapitular hechos previamente vistos; algunas ofrecen, además de hechos ya “vividos”, ciertos detalles no apreciados anteriormente. 6. Relación de sucesos atemporales. A veces, la relación transmite sucesos de difícil ubicación temporal, sea porque no se quieren revelar ciertos datos o porque son de carácter ilusorio o fantasioso, como los engaños para provocar enredos.

Así, el capítulo primero muestra muy bien cómo distinguir las cualidades discursivas de la relación, sus alcances y limitaciones. También aporta elementos para determinar la función dramática de este género discursivo como parte estructural de la trama y, por tanto, de la acción: discurso y acción siempre van unidos. Asimismo,

muestra que las relaciones no son secuencias aisladas, sino que *recitar* una relación implica una puesta en escena, asunto que se desarrolla en el siguiente capítulo.

Los vínculos entre la acción dramática y la relación son la materia del segundo capítulo: “La puesta en escena del relato”, y su desarrollo obedece a la hipótesis central del libro: “el género discursivo aquí estudiado, más que mero sinónimo de narración, es un acto dramático” (p. 111). Hay una activa participación de los personajes antes, durante y después de la transmisión de una relación; lo que se pretende demostrar es que el proceso de narrar no implica ausencia de elementos espectaculares, sino una dialéctica entre ambos: narración y espectáculo.

De acuerdo con el examen que Emiliano Gopar ha realizado, los vínculos entre la acción dramática y la relación son básicamente cuatro: 1) los auditivos, 2) los que se establecen mediante las estructuras formularias, 3) los visuales y 4) los que se tienden mediante referencias metadiscursivas. Con excepción de los vínculos visuales, los tres restantes se subdividen en diferentes tipos de vínculos. Al clasificarlos, se intenta “mostrar la relación como un acto dramático, particularmente, como una puesta en escena del relato” (p. 113). En todos los casos, se advierte al espectador antes, durante y después de enunciar la relación, que ésta “se encuentra enmarcada por la acción dramática y que cumple una función en la vida de los personajes no sólo por su carácter informativo [que influye en sus acciones], sino también por el impacto emocional que causan” (p. 114).

Los vínculos auditivos se refieren al “engarce” que mediante efectos sonoros se crea entre la palabra y la acción dramática. Gracias a la voz, se hacen perceptibles las acciones evocadas, pero, en un segundo nivel de percepción visual y auditivo, intervienen —durante la emisión de la relación— signos espectaculares que involucran un trabajo actoral que va más allá de la voz, pues pueden intervenir el espacio escénico y los objetos.

El análisis de los vínculos mediante las estructuras formularias —las cuales son parte integral de la relación— conlleva diferenciar aquellas que sirven para abrirla de las que se encargan de cerrarla. También es necesario notar la solicitud para que se emita la relación y las “consecuencias” de su emisión, es decir, las reacciones emotivas y la manera como actuarán los personajes, movidos por lo que han escuchado en la relación. Estas estructuras formularias ponen de relieve que el valor de la relación reside en su utilidad dentro de la trama, es decir, para los personajes, y que nunca son un recurso aislado. Los ejemplos son muchos. Resulta sorprendente la multiplicidad de frases (o fórmulas) utilizadas, pero, sobre todo, que cada una de ellas —en el caso de las de apertura— disponga de diferente manera el ánimo del personaje que escucha y, por tanto, del espectador, para enterarse de los sucesos relevantes para el devenir

de la acción: es clara su función de exordio. En cuanto a las de cierre —igualmente con variadas posibilidades expresivas—, exponen solicitudes, ruegos, exigencias, simples despedidas, y es de destacar las interrupciones, las cuales, al cortar el flujo de información, determinan los sucesos por venir. Precisamente, la necesidad de información se manifiesta, a menudo, en la solicitud que da pie a la relación y, a la vez que crea expectativas, puede —según el caso— enfatizar la complicidad que suele establecerse entre algunos personajes y el espectador, quien suele compartir información que otros personajes ignoran.

Las reacciones emotivas causadas por una relación, así como su influencia en la manera de actuar de los personajes, se han tomado en cuenta en la última sección del inciso relativo a los vínculos entre la acción dramática y la relación. Dedicar lugar a este aspecto importa porque —como afirma Gopar— muestra el peso del relato, qué tan significativo resulta para la acción dramática y, en este sentido, en el interés del espectador por seguir la trama: quiere saber cómo reaccionarán los personajes al obtener determinada información, al enterarse de sucesos tristes o alegres, y qué harán después.

El tercer inciso, sobre los vínculos visuales, destaca “los elementos visuales que acompañan a los personajes cuando se transmite una relación y que podrían ser percibidos por el espectador en la virtual puesta en escena” (p. 211). Estos vínculos se asocian con los hechos evocados, pero también con la acción dramática, al estar siempre presentes. Existen signos teatrales asociados con tales vínculos, como las expresiones corporales: la mímica del rostro, los gestos (los movimientos del cuerpo); movimientos escénicos (desplazamientos por el escenario); accesorios, decorado, vestuario, peinados. Tales elementos logran que personajes y espectadores perciban de manera visual la puesta en escena del relato mediante múltiples manifestaciones que se hacen patentes ante el espectador; sin embargo, hay otras más difíciles de ser puestas en escena, pero que se mencionan en el discurso, es decir, que se lexicalizan en el discurso (sección 3.1), de tal manera que aportan la potencia necesaria para que el personaje exprese aquello que se señala en el texto; en el rostro, por ejemplo, se traslucen emociones: alegría, dolor, incertidumbre, enojo. Aunque el espectador no pueda apreciarlas en el rostro del actor-personaje, los signos lexicalizados sirven para enfatizar estados de ánimo, como el sufrimiento y el llanto; pueden manifestarlas tanto el emisor como el receptor, lo que respalda la creación de determinada atmósfera emotiva.

Por último, el apartado relativo a los “Vínculos mediante referencias metadiscursivas” se dedica a mostrar la manera en la que, en la puesta en escena que implica el relato en la literatura dramática, los personajes adoptan una conducta particular durante la enunciación del discurso narrativo. Esto lo hacen mediante referencias metadiscursivas

que funcionan como ventanas a través de las cuales se comunican con el receptor, “conscientes” de que están dentro de un proceso que persigue propósitos definidos. Hay, por un lado, vínculos que se establecen mediante referencias al proceso de enunciación del propio discurso (sección 4.1), como la apelación al oyente para marcar una pausa en medio del relato y darle un nuevo impulso; el paréntesis para recapitular información con la que ya contaba el oyente, pero que sirve para verificar hechos; la interrupción, para impedir la enunciación del relato, etcétera. Otros vínculos se tienden mediante expresiones apelativas al receptor (sección 4.2). En éstos, el personaje enunciador hace comentarios sobre el relato, con el fin de que no se olvide que éste se encuentra ligado a la acción dramática, de tal manera que se efectúe una suerte de actualización de la realidad evocada. Las referencias metadiscursivas conjugan elementos retóricos y teatrales, lo que permite acercar al oyente a los hechos narrados al hacerlo partícipe del proceso de enunciación del discurso. Todo lo anterior lleva a reflexionar sobre la naturaleza de la relación dentro del género dramático. El autor cuestiona: ¿desentona con el dinamismo de este género? Diremos que no, porque siempre va acompañada de los signos teatrales que impiden al oyente olvidar dónde se encuentra, pues está escuchando voces vivas que hablan, gritan, lanzan lamentos; está viendo personajes que se mueven, se desplazan, gesticulan, toman objetos...

“Escucha mi breve relación”. *Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana* es el producto de una investigación muy profesional, cuyo autor conoce a fondo el teatro áureo. Constituye, por ello, una obra valiosa para los interesados en el estudio de la obra dramática del Siglo de Oro, porque el examen detallado de la relación como parte fundamental de la pieza teatral contribuye, entre otras cosas, a comprender sus funciones (la utilización estructural, por mencionar sólo una) y a apreciar la variedad de sus componentes, además de ofrecer herramientas útiles para analizar el relato en cualquiera de los numerosísimos textos teatrales de la época. Al tener siempre en cuenta el aspecto espectacular del texto dramático, el libro aquí reseñado es también un gran apoyo tanto para los directores teatrales como para los actores, pues brinda pautas para el montaje y para la actuación. Se trata, a mi parecer, de una importante aportación en el campo de los estudios del teatro del Siglo de Oro.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

ORCID.ORG/0009-0008-1857-3276

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

calisto2000lf@gmail.com

LICATA, NICOLAS, YANNA HADATTY MORA Y KRISTINE VANDEN BERGHE (EDS.) (2023), *TRADICIÓN Y TRANSGRESIÓN. ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE LA OBRA DE GUADALUPE NETTEL, LIEJA, PRESSES UNIVERSITAIRES DE LIÈGE, 196 p.*

Guadalupe Nettel, ensayista, cuentista y novelista mexicana, tiene en su haber más de diez libros publicados, los cuales han sido traducidos a diversas lenguas y le han valido gran cantidad de premios nacionales e internacionales, entre los que destacan el Premio Herralde de Novela, con *Después del invierno* (2014), y el Premio Ribera del Duero de Narrativa Breve, con el libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013). Sin embargo, su interés literario también la ha llevado a escribir sobre dos de las figuras más reconocidas de las letras latinoamericanas del siglo xx: Julio Cortázar y Octavio Paz. De 2017 a 2024 fue directora de una de las publicaciones de mayor tradición en el país: la *Revista de la Universidad de México*.

El libro editado por Nicolas Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristine Vanden Berghe, *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* (2023), es un trabajo que busca explorar la figura de esta autora en toda su complejidad. Los ocho ensayos que integran el libro, más una entrevista y una bibliohemerografía exhaustiva, consiguen ampliar los temas comúnmente estudiados en la obra de Nettel (autoficción, literatura fantástica, bestiarios y maternidades), al incorporar ejes temáticos como las traducciones de su obra y las condiciones que las permitieron; su labor al frente de una publicación periódica de gran envergadura; las referencias literarias, cinematográficas e incluso pictóricas que es posible encontrar en su literatura, y sus primeros trabajos como crítica literaria, plasmados en su tesis de doctorado sobre Octavio Paz. En conjunto, toda esta labor impone la difícil tarea de proponer una poética de Guadalupe Nettel.

Precisamente, Yanna Hadatty Mora abre el volumen con el ensayo “El tigre en el diván: hacia una poética del cuento”, en el cual —como su título lo indica— indaga en los temas, formas y recursos que Nettel emplea en su cuentística, es decir, desmenuza la poética de la autora mexicana en dicho género. Para alcanzar este objetivo, analiza los tres volúmenes de cuentos de Nettel: *Juegos de artificio* (1993), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y algunos otros cuentos dispersos en revistas y antologías. El objetivo es examinar de

manera cronológica los cuentos de la autora para “proponer una poética en movimiento de dicho género literario” (p. 13). Desde su primer libro de cuentos (escrito con apenas 20 años) hasta el último, Nettel despliega un trabajo literario en el que se definen ciertos temas y estrategias narrativas que desarrolla a lo largo de toda su obra y que conforman su poética literaria. Éste es el caso del uso de una narración en primera persona autodiegética, la recurrencia reiterada de personajes y temáticas relacionadas con la infancia, el desarrollo sostenido de una temática (es decir, no recurrir necesariamente a un final inesperado, sino mantener la tensión a lo largo de todo el cuento) y, sobre todo, la construcción de una realidad desde una mirada oblicua e insólita en donde pueden ocurrir sucesos inesperados.

Esta última característica señalada por Hadatty Mora dialoga muy de cerca con el ensayo de Alejandra Amatto, titulado “Seres imperfectos viviendo en un mundo (im) perfecto: lo *freak* y lo abyecto en la narrativa breve”, el cual ahonda en el análisis de la cuentística de Nettel al centrarse en dos relatos “Ptosis” y “Hongos”. El objetivo principal es partir de dos categorías de análisis de los personajes: lo *freak* y lo abyecto. La primera se relaciona con lo “extraño”, lo “anormal” y lo “estrafalario”, mientras que la segunda se refiere a lo que genera “desprecio”. Sin embargo, Amatto se apega a la definición de Julia Kristeva, quien señala que lo abyecto es todo aquello de lo que una persona tiene que desprenderse para ser un “yo auténtico”. La autora del ensayo apunta que los personajes están dotados de “una visión antiestética de las normas convencionales, tanto en sus corporalidades como en sus estructuras psicológicas” (p. 38). A partir de ambas categorías encontramos que la exclusión de las normas hegemónicas y el espacio liminal que habitan los personajes de Nettel constituyen una poética de lo *freak*, la cual se sintetiza en la defensa del “derecho pleno a la existencia de la imperfección” (p. 45) y el rechazo consciente de lo homogéneo, lo estereotípico y la *normalidad* que construye el sistema mundo.

Esta defensa de la otredad se traduce también en una búsqueda de libertad por parte de los personajes y de la propia autora. Podríamos decir que la libertad es otro elemento temático de su poética, el cual aparece desde el inicio de su obra. Así nos lo deja ver Maarten van Delden en su ensayo “Guadalupe Nettel y Octavio Paz: diálogos en torno a la libertad”, en el cual retoma el interés y los lazos entre la vida de Octavio Paz y Guadalupe Nettel. Esta inclinación llevó a la autora de *El huésped* (2006) a realizar su tesis de doctorado en Francia sobre el Nobel mexicano, la cual publicará en español bajo el título *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014). El

hilo conductor que atraviesa esta obra es la búsqueda de la libertad en sus diferentes formas, en la poesía y en la vida del poeta mexicano. A su vez —señala Van Delden—, Nettel tiene una relación conflictiva con la parte final de la vida de Octavio Paz y su estrecha relación con el partido político en el poder (PRI): la búsqueda de la libertad se oscurece respecto a la juventud del poeta (quien, según Nettel, renuncia a su puesto de embajador de México en la India como protesta contra el gobierno mexicano tras la matanza de estudiantes en Tlatelolco de 1968). Sin embargo, Nettel observa que no es justo dejar de leerlo, e invita a que cada uno saque sus conclusiones a partir de su obra. Este ensayo nos deja ver que la búsqueda de un arte libre y en libertad propuesto por el surrealismo —al que Octavio Paz era adepto— y la concepción de que no existe una identidad estable a lo largo de nuestra vida son dos de los aspectos que Nettel incorpora a su obra, no sin ciertas adaptaciones, pues, mientras para Paz y el surrealismo la otredad representaba la posibilidad de subvertir nuestro ego opresor y abrirnos camino a una multiplicidad de posibilidades del *yo*, para Nettel la otredad representa una fuerza oscura que acecha a sus personajes “una visión ominosa y amenazante de la otredad que aparecerá [...] en la novelística de Nettel” (p. 90).

Continuando con estas reflexiones, Kristine Vanden Berghe, en su ensayo “Afectos y valores en *Pétalos y otras historias incómodas*”, nos dice que en la obra de la autora mexicana hay una serie de elementos de orden social que todo el tiempo amenazan la libertad de sus personajes. El gran acierto de este texto es poner en el centro de la exploración individual la relación de los sujetos con los afectos. Retomando los preceptos de Hans Demeyer y Sven Vitse, la autora nos dirá: “la narrativa post-moderna ya no es de tipo ontológico o epistemológico sino afectiva” (p. 67). En esta concepción afectiva de los personajes y su relación con la vida, Vanden Berghe señala que la libertad de los individuos merece un respeto irrestricto. Por ello, como hemos mencionado párrafos atrás, los personajes en la obra de Nettel tienden a habitar los márgenes sociales con tal de mantener su libertad, pues instituciones como la familia tradicional son generadoras de afectos negativos y, por tanto, concebidas como una forma de opresión para el desarrollo individual. Dentro de este mismo esquema, la figura materna ocupará un papel central como sujeto coercitivo por excelencia, la casa tradicional (burguesa) será un lugar de reclusión, y el matrimonio “en vez de formar, [...] deforma; en vez de garantizar la expansión del individuo, lo aprieta” (p. 70). Para solventar esto, los personajes de Nettel forman afectos positivos al alejarse de sus familias, al encontrar madres sustitutas (que desempeñen las funciones de cuidado, protección y cariño) y, sobre todo, al tener relaciones efímeras que no deriven

en compromisos formales de ningún tipo. En el universo netteliano, la libertad se encuentra en los márgenes de la sociedad.

Por otro lado, Rafael Olea Franco y Nicolás Licata llevan a cabo un ejercicio de lectura intra y extraliterario sumamente interesante. En el texto titulado “Relaciones literarias múltiples: *El huésped*”, Olea Franco plantea una exploración de los lazos que existen entre *El huésped* y diversos productos artísticos pertenecientes al ámbito de la literatura, el cine y la pintura. Además, realiza un análisis luminoso de la protagonista, Ana, y su desdoblamiento fantástico e identitario respecto a La Cosa que la invade. Olea Franco desbroza los aspectos intertextuales de la novela e identifica relaciones tanto con películas icónicas de la cultura de masas —*Alien* (1979), de Ridley Scott, o *The Thing* (1982), de John Carpenter—, como con dibujos animados —*El Coyote y el Correccaminos*, de Chuck Jones—. En cuanto al ámbito de la pintura, identifica ciertas alusiones a los cuadros de Mondrian, pues el mundo onírico de la protagonista de Nettel comienza a limitarse cada vez más, como las “rejas” que el artista neerlandés “no podía dejar de pintar” (p. 50). En cuanto al universo literario, Olea Franco reconoce una gran variedad de interrelaciones; en primer lugar, por supuesto, la más evidente es con la obra homónima de Amparo Dávila, pero también refiere intertextos con Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Robert Louis Stevenson y Jorge Luis Borges, entre otros. Este texto nos invita a leer cuidadosamente la literatura no sólo de Guadalupe Nettel, sino de cualquier escritora o escritor, al recordarnos que las obras artísticas no surgen espontáneamente, sino que pertenecen a una tradición cultural que las nutre y, por tanto, que Pierre Menard también puede llegar a ser el autor del Quijote bajo condiciones determinadas.

Nicolás Licata, por su parte, ahonda en la relación de Nettel y su obra con Francia, un destino cultural y literario que ha tenido gran influencia en la autora. En este ensayo es posible observar que Francia no es una mera referencia espacial o geográfica en sus novelas y cuentos, sino que resulta parte constitutiva de ellos, y, en algunos casos, como en la novela *El cuerpo en que nació* (2011), incluso es la base de la narración. De este modo, sus libros mantienen un diálogo palpitante con la literatura y la cultura francesas. Es de notar que algunas de sus obras, sobre todo sus primeros cuentos, son traducciones del francés al español, y que algunas otras fueron publicadas en los dos idiomas de forma simultánea, como es el caso de *El huésped*, editada por Anagrama en español y por Actes Sud en francés. Sin embargo, la Francia que aparece en los textos de Guadalupe Nettel responde al mismo principio liminal que hemos venido señalando en sus personajes. Así, en *El cuerpo en que nació*, la narradora cuenta su vida dividida entre la Villa Olímpica, al sur de la Ciudad de México, y el

barrio Les Hippocamps, en Aix-en-Provence. Es decir, la Francia en la que se centra la novela es la de los suburbios, la periférica: “una sociedad hecha de *outsiders*, retraída y excéntrica, en el seno de la cual ella misma se siente inadaptada” (p. 131). Sin embargo, este retrato de la Francia provincial de ninguna forma construye una visión idealizadora, sino, por el contrario, forma una visión crítica en la protagonista que le permite ver las profundas desigualdades socioeconómicas tras su regreso a México. Incluso cuando Nettel sitúa su obra en París, la Ciudad Luz, para sus personajes todo parece estar en penumbras; éste es el caso de *Después del invierno* (2014), en donde la protagonista percibe una ciudad fría y desencantada, con los problemas de toda megalópolis: ruido, celeridad, espacios poco hospitalarios, habitantes malhumorados y herméticos, etcétera. La crudeza invernal de París encuentra un parangón con la frialdad de las relaciones humanas. Este ensayo concluye que la relación de Nettel con París sigue una línea similar al resto de su obra en cuanto a la relativización de la otredad; en los relatos de esta autora el centro es la periferia, París es lo otro y la provincia lo deseado: “el contraste Aix/París concuerda en parte con su defensa del margen, que es la marca propia de su poética” (p. 140).

Otro de los aspectos más importantes que analiza el libro *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* es una faceta poco explorada en la vida de la autora de *La hija única* (2020): me refiero a su papel como directora de la *Revista de la Universidad de México* (RUM). Miguel Ángel Hernández Acosta se da a la tarea de estudiar los 36 números que abarcan los primeros tres años de la revista bajo la dirección de Nettel (a partir de mayo de 2017). Según lo expuesto por Hernández Acosta, los principales cambios llevados a cabo incluyeron un nuevo diseño gráfico; la reducción del formato para que “cupiera” en las mochilas de los estudiantes; la inclusión de nuevos géneros como la novela gráfica, el cómic o los manifiestos; mayor difusión en televisión, radio e internet, y la renovación de la plantilla de colaboradores. Es de llamar la atención un aspecto señalado sobre la concepción de Nettel acerca de las publicaciones periódicas: para ella las revistas son como “un organismo”, pues cambian a lo largo del tiempo y se muestran sensibles a las circunstancias en las que se desarrollan. A partir de estos preceptos, una revista también es capaz de “enfermar” y “morir” (109). Nettel ya esboza esta idea en su libro *Octavio Paz. Las palabras en libertad*, referido anteriormente, en donde analiza la

labor de Paz al frente de la revista *Vuelta*, para dejar una pregunta abierta que valdría la pena pensar con mayor detenimiento: ¿las revistas editadas por un(a) escritor(a) pueden considerarse parte de su obra?

El libro cierra con una entrevista de la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán a Guadalupe Nettel y una bibliohemerografía exhaustiva de (y sobre) la autora de *Después del invierno* reunida por Arantza Alvarado Vargas y Emma Álvarez Hernández. En la entrevista, Nettel habla sobre sus primeros acercamientos a la literatura como lectora y, sobre todo, como escritora. También reflexiona sobre lo importante que es nutrir las obras con todo tipo de estímulos culturales, como el cine, la música o la pintura. Y ahonda en algunos aspectos formales y temáticos de su creación literaria, entre ellos la enfermedad, las relaciones de pareja, la marginalidad, lo monstruoso y las maternidades (temas en estrecha relación con los artículos publicados en este libro). En lo que respecta a la bibliohemerografía, ésta se divide en dos: “De la autora” y “Sobre la autora”. Ambas secciones nos dejan ver la gran producción literaria, periodística y académica de Nettel, a la vez que la enorme cantidad de textos que se han dedicado a estudiar su obra.

Así, *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* es un material de suma importancia para explorar a fondo diversas características de la creación literaria y la labor cultural de la autora mexicana, con la peculiaridad de indagar sobre aspectos poco estudiados por la crítica hasta ahora. En su conjunto, la aportación de los textos que integran el libro consiste en proponer una poética de la narradora, la cual cuestiona las normas establecidas y explora los universos marginales de la sociedad. Todo lo anterior hace de este libro un material imprescindible tanto para los lectores especializados como para quienes busquen acercarse a la obra de Nettel.

ULISES VALDERRAMA ABAD

ORCID.ORG/0009-0008-7564-5854

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

ulises_valderrama@hotmail.com

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

Signos Literarios está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo,

las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

- Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).
- Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.
- Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre del autor, así como su ORCID, institución y correo electrónico.

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artifici cie llevrai semblance théatral’, sino más bien de artificiosa inverosimilitud teatral. (Arellano, 1988: 37-38)

- NOTAS AL PIE** Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.
- SÍMBOLOS FONÉTICOS** En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente SILDoulos IPA93 del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: [http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f].
- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo pdf, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en Excell para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte. Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente; cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1990), *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes.
- Capítulos* Escalante, Evodio (2007), “Metáfora, semejanza y verdad en la filosofía de Aristóteles”, en Adrián Gimarte-Welsh (coord.),

Metáfora en acción, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos, pp. 139-155.

Artículos Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Réctor*, vol. 1, núm. 2, pp.186-214.

TESIS Y DISERTACIONES Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

TEXTOS DE INTERNET Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

CONFERENCIAS INÉDITAS Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.

CONFERENCIAS PUBLICADAS Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: sll@xanum.uam.mx o signosliterarios@gmail.com.