



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO

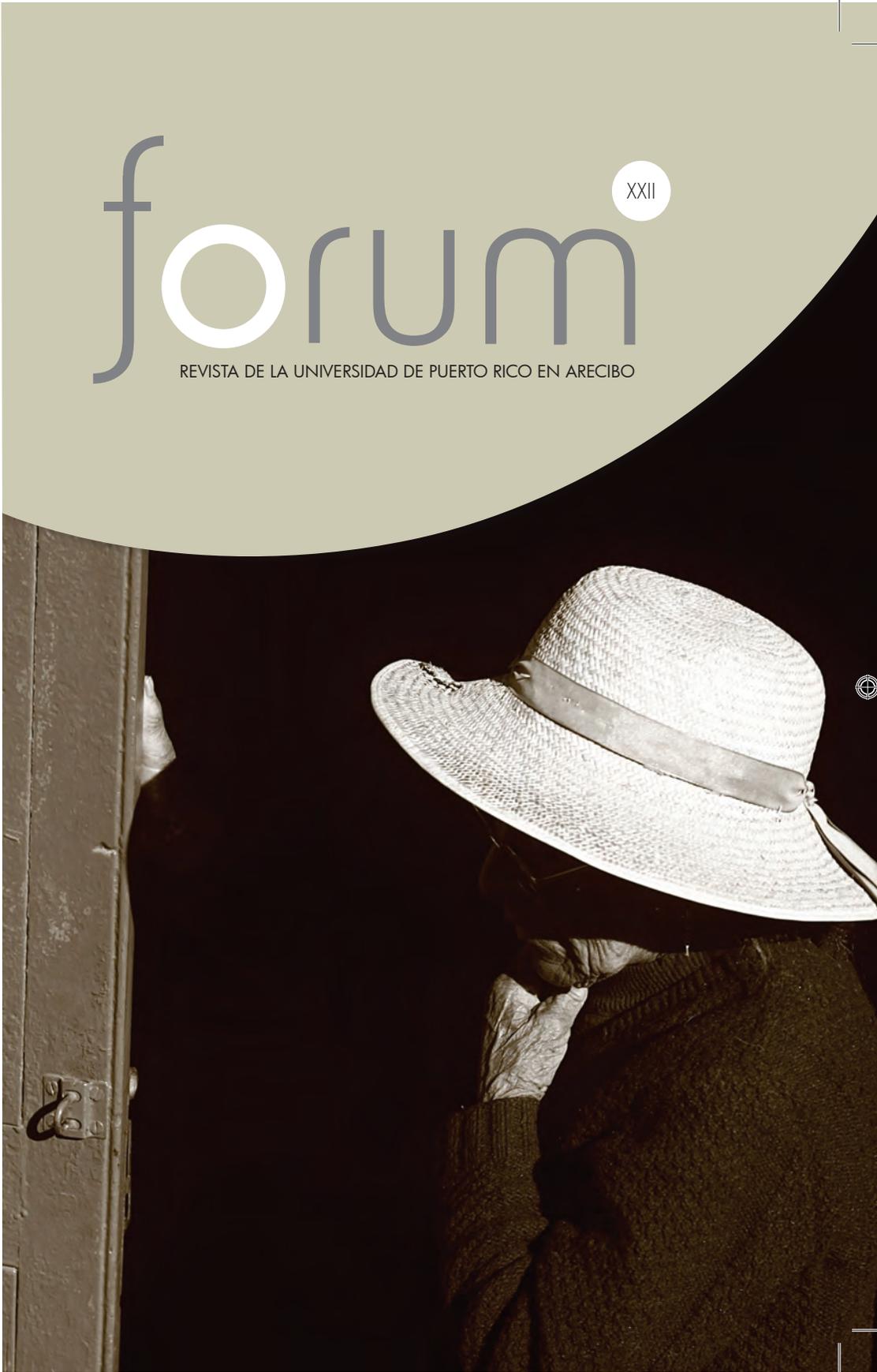
forum

XXII

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO

XXII

forum



forum^{XXII}
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO





forum^{XXII}
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO

2014-2015

FORUM es una revista de carácter interdisciplinario que publica la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Acepta artículos literarios o científicos, reseñas, poemas, cuentos, guiones, monólogos, dibujos y fotografías.

Pueden enviar sus trabajos para consideración
de la Junta Editora a la siguiente dirección:
forum.arecibo@upr.edu

Las normas de publicación pueden encontrarlas en
<http://forum.upr.edu/normas.htm>
Al someter un trabajo a FORUM la gerencia presume la aceptación
de las normas y su interés en su eventual publicación.

FORUM

VOL XXII

Dr. Uroyoán Walker Ramos
Presidente, Universidad de Puerto Rico
Dr. Otilio González Cortés
Rector, Universidad de Puerto Rico en Arecibo
Dra. Ana García Adarme
Decana de Asuntos Académicos

DIRECTORA DE FORUM:

Dra. Yazmín Pérez Torres

JUNTA EDITORA

Dra. Marilyn Ríos Soto
Dr. Jaime R. Colón Meléndez
Dra. Jane Alberdeston Coralín
Dra. Rebeca Franqui Rosario
Dr. Ricardo Infante

Diagramación: Marcos Pastrana Fuentes
Fotografía de la portada: Hildamar Vila@2013

@Derechos reservados FORUM 2014-2015

PUBLICACIÓN ANUAL

ISSN 1941-3734

Las opiniones expresadas en FORUM son responsabilidad de los autores, y no
responden necesariamente a la opinión de la gerencia, ni de la Junta Editora.



JUNTA ASESORA INTERNACIONAL DE FORUM

Daniel R. Altschuler
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PUERTO RICO

Juan Félix Burotto Pinto
Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, CHILE

Carlos Aníbal Degrossi
Universidad de Buenos Aires, ARGENTINA

Sylvia Figueroa
University of Toronto, CÁNADA

Tania García Lorenzo
Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana
Habana, CUBA

Gloria Prosper
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PUERTO RICO

Mario A. Rojas
The Catholic University of America, Washington, D. C., EE.UU.

Fátima Serra
Salem State College, Massachusetts, EE.UU.

Gabriela Tineo
Universidad de Mar del Plata, ARGENTINA

Ana Yábar Sterling
Universidad Complutense de Madrid, ESPAÑA

Adelso Yáñez
University of Otago, NEW ZEALAND





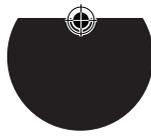


Tabla de Contenido

CREACIÓN

1

Carlos Blázquez Rámila
Reality Show

13

Eliezer Márquez Ramos
El último Marlboro del veterano que oía a Mozart

19

Yeidi Altieri Sotomayor
Soul
Ocean

21

Carlos Santaella Cordero
The Islands

ENSAYO

25

Fernando Picó
El placer de historiar

INVESTIGACIÓN

35

Hilda Mar Vilá
Dinámicas contemporáneas de la desmesura humana

48

Alicia M. Peón Arceo
De fiesta en Yucatán, México: devoción, entretenimiento e identidad



65

Sabrina S. Laroussi

Dicotomía grotesca de la mujer en la *narconovela* colombiana:
¿virgen o puta?

85

Deyka Otero Lugo

Los *Caprichos* de Goya y la *Sibila de Cumas*, de Miguel Ángel: iconografía
paródica en los textos galdosianos de *Torquemada en el purgatorio*
y *Torquemada en la hoguera*.

113

Federico Irizarry Natal

Entre salir de Collores y salir de Llorens: de la idealización rural de
Luis Llorens Torres a la distopía urbana de Urayoán Noel
(consagración, intertextualidad y parodia)

ENTREVISTA

129

Don E. Walicek

Eva Villalón Soler

La traducción de la ficción iraquí: una entrevista con Shakir Mustafa

RESEÑAS

145

Rebeca Franqui Rosario

Reseña de *Trina Padilla de Sanz: Trabajos prostéticos y selección antológica*,
de Priscilla Rosario Medina

149

Yaniré S. Díaz Rodríguez

Review of Nuff Said by Michelle Muir

155

COLABORADORES



CREACIÓN





Reality Show

Carlos Blázquez Rámila

Introitus: Requiem Aeternam

La consulta de un médico. Paredes blancas. Ventanas blancas. Mesa blanca. Bata blanca. Un hombre sentado frente al doctor. Rasgos angulosos. Barba de tres días. Pelo gris. Mano inquieta. Mirada rendida.

—¿Entonces...?

—No puedo darle una respuesta. Comenzaremos el tratamiento lo antes posible y veremos la evolución.

—Ya... pero...

—No puedo decirle más. Quizá si lo hubiéramos detectado antes... Según las pruebas que le hemos realizado la expansión comenzó hace, más o menos, un año... Tendremos que ver la evolución con el tratamiento...

...Son las 8:02. Noticias. Continúan los actos conjuntos de celebración del primer aniversario de la expansión en los sesenta y tres planetas habitados. En su discurso desde Tierra 1, el Presidente de la OPU, la Organización de Planetas Unidos, ha anunciado que la previsión para el año próximo es duplicar el número de asentamientos, lo que también duplicará los recursos extraídos. En ese mismo acto, una representación de niños de los principales mundos poblados ha regado el metro cuadrado simbólico que se conserva sin cubrir con cemento en cada planeta agotado para demostrar nuestro agradecimiento a las tierras extinguidas con el fin de alimentar nuestra civilización. Mientras, en todas las ciudades de todos los orbes se suceden los festejos para celebrar esta época de prosperidad que se promete, como reza el lema de la OPU, infinita y eterna.



Kyrie Eleison

...Conectamos con el Planeta 19. Ciudad de Enugu. Nos vamos al desfile de celebración de la expansión. Compañero Richard Forsyth, cuéntanos lo que se está viviendo en este momento...

–Pues estoy con Chukwu, un residente fundador del 19 al que no le pesan nada sus 79 años y que no ha parado de bailar y de festejar como el que más... Chukwu, ¿qué te está pareciendo el desfile?

–Maravilloso. Hay que disfrutarlo, como dicen los jóvenes, a tope.

–Hay que celebrar la expansión por todo lo alto, ¿no?

–Por supuesto, los últimos veinte años en la tierra fueron tan terribles... No había comida. No había agua... Solo guerras... Desde que empezó la expansión tenemos de todo... Alimentos, medicinas, paz... ¡y ahora sabemos que el Universo está lleno de planetas así! Podemos ir agotándolos sin miedo a morir... Como dicen los que mandan ¡la expansión será infinita y eterna!

–Pues nada, amigo, a celebrarlo...



Dies Irae

Una habitación blanca. Mucha luz. Un sillón blanco. Una enfermera vieja y amable pero que nunca sonríe. Pelo largo, blanco. Uniforme azul.

–Tranquilo. Todo va a salir bien.

–Ojalá...

–*Confíe en mí. Sé mucho de esto. Aquí tiene algunas revistas para entretenerse. Son viejas pero interesantes. Son de ciencia.*

–Gracias...

–*Extienda el brazo.*

El tiempo: Se prevén ciclogénesis explosivas para los planetas más alejados de Tierra 1. Se esperan vientos de entre 100 y 140 kilómetros hora, por lo que se recomienda a los habitantes de los mundos 51 a 63 que extremen las precauciones siguiendo el protocolo establecido para estas situaciones. Asimismo, se aconseja viajar entre los planetas mencionados únicamente cuando sea necesario porque se han detectado corrientes de origen estelar desconocido aproximándose a sus atmósferas. En cualquier caso, siempre que se cumplan las





instrucciones y protocolos de seguridad no hay que temer mayores consecuencias...

Muy bien, y después de la información meteorológica abrimos el debate sobre qué hacer con los, hasta ahora, 12 planetas agotados, incluida Tierra 1. ¿Existe alguna posibilidad de reutilizarlos, reconvertirlos en almacenes o vertederos o, sencillamente, no merece la pena?...

–Bueno, ya está. ¿Se le ha hecho largo?

–No...

–Retiramos la aguja con cuidado y a casa. Si quiere llevarse alguna revista para terminar de leerlas... las voy a tirar...

–No... Gracias...

Tuba Mirum

... Al parecer los vientos en los planetas del cinturón exterior han provocado cuantiosos daños materiales, aunque, afortunadamente, por el momento, no se han registrado víctimas. Científicos de la AIAE, Administración Internacional de la Aeronáutica y el Espacio, vinculan este sorprendente fenómeno meteorológico a las corrientes estelares de las que les hemos venido hablando en los últimos días. Nos amplía esta información nuestro corresponsal en el planeta 63 Vargas Roth...

–Que los habitantes del 63 hayan seguido al pie de la letra el protocolo establecido por la OPU ha sido clave para que no se hayan producido más daños que los meramente materiales. Aún así no debemos confiarnos y bajar la guardia porque, como apreciarán a través de nuestros micrófonos por este ruido de fondo que parece de trompetas, el viento, en lugar de amainar, se ha intensificado en las últimas horas. Las autoridades instan a los ciudadanos a no salir de casa bajo ningún concepto hasta que cese el vendaval. Hemos preguntado a Keith Glennan, máximo responsable de la AIAE, por este fenómeno:

–Creemos que se trata de un efecto secundario de las corrientes que hemos venido detectando estos días aproximándose a los planetas del área comprendida entre el 51 y el 63. Desconocemos el origen





de esos vientos siderales pero estamos trabajando para identificarlo y poder establecer nuevos modelos de actuación. En todo caso conviene mantener la calma porque lo más probable es que desaparezcan tal y como han aparecido.

Rex Tremendae

Tumbado, el hombre, en otra habitación blanca, llena de luz natural, siente cómo el veneno se desplaza, galopando a la velocidad de la luz, por sus venas.

...Conectamos con el AIAE porque al parecer las investigaciones sobre los extraños fenómenos meteorológicos que se están produciendo en el cinturón exterior, y de las que nos habló en su momento el profesor Glennan, están dando resultados. Desde el Centro de Investigaciones Aeroespaciales, profesor Keith Glennan, buenas tardes.

–Buenas tardes

–¿Qué nos puede adelantar de los avances al respecto de los estudios que están ustedes realizando para definir el origen de las distintas ciclogénesis que están asolando los planetas más litorales y que dejan ya tres muertos?

–Bueno, pues aunque todavía no podemos ofrecer datos precisos sí que tenemos sospechas de que podríamos hallarnos en la antesala de una lluvia de meteoritos sin precedentes. Si observan ustedes esta imagen en la pantalla, verán una especie de haz de luz en la zona más extrema. Creemos que se trata de un cinturón de asteroides que se acerca a nuestros planetas exteriores a gran velocidad.

–¿Corren peligro entonces los habitantes de los asentamientos del 51 al 63? ¿Ven necesaria una evacuación?

–En ningún caso. Además, de confirmarse nuestra teoría del cinturón de asteroides sería mucho más peligroso estar en trayecto entre planetas que refugiados en casa...

Tumbado, el hombre, en su habitación blanca siente cómo el veneno fluye.





Recordare, Jesu Pie

–Esta vez será un poquito más duro. Pero tranquilo, que como le dije la otra vez, estoy segura de que todo va a salir bien.

La enfermera nunca sonríe pero es amable. El hombre rebusca en el revistero con el brazo derecho mientras ella le inserta la aguja en el izquierdo.

–Quedan menos revistas.

–He tirado las más viejas. Cuando pueda compraré nuevas.

Los fallecidos por el temporal que azota los planetas extremos ascienden ya a 16. La cúpula de la OPU sigue reunida con los máximos responsables del AIAE para buscar una solución lo antes posible a la conocida ya como la crisis del cinturón de asteroides. Enviado especial a la sede de la OPU, George White, ¿hay novedades al respecto?

–Así es, acaba de concluir la reunión y en este momento el Presidente de la Organización de Planetas Unidos comparece en rueda de prensa. Le escuchamos:

–Si bien el número de fallecidos por el temporal simultáneo en varios de los últimos asentamientos empieza a ser preocupante, nuestro deber es transmitir un mensaje de calma a la sociedad. Si se siguen los protocolos establecidos hasta que las tormentas amainen no tenemos por qué sufrir más pérdidas humanas.

–Pero, ¿y el cinturón de asteroides que se aproxima?

–No existe tal cinturón de asteroides. Esa hipótesis ha quedado descartada en cuanto los astrónomos han dispuesto de más datos.

–¿Entonces qué es lo que se acerca?

–Permítanme, soy el profesor Keith Glennan del AIAE, creo que yo puedo responder a esa pregunta mejor que el presidente. Es cierto que en un principio creímos que se trataba de un cinturón de asteroides pero en este momento podemos asegurar que se trata de un enorme haz de luz, algo de unas dimensiones que jamás habíamos visto.

–¿Y qué peligro puede suponer ese haz de luz?

–Gracias por su intervención profesor Glennan. Ningún peligro. Todo lo contrario, según los expertos es muy probable que con la llegada del haz se detenga el temporal y los habitantes de los planetas





del 51 al 63 puedan disfrutar de un precioso espectáculo en sus cielos, algo similar a una aurora boreal pero de mayor duración. En todo caso, sepan que la OPU vela sin descanso por el bienestar de nuestra civilización. Hace un año, cuando gracias al espectacular avance de los transportes interestelares, superamos la terrible crisis fruto de la superpoblación y el agotamiento de los recursos de Tierra 1, les prometimos que esta nueva sociedad universal sería infinita y eterna... y lo vamos a cumplir.

–Bien, pues estas son las, de momento, tranquilizadoras palabras del Presidente de la OPU. Devolvemos la conexión a los estudios centrales...

–Bueno, pues ya está. Ya ha pasado otra sesión. Ya solo queda la última. Váyase a casa y descanse que esta vez va a sentir actuar el medicamento con mayor intensidad. Llévase las revistas...

–No... Gracias... No me encuentro con ánimo...

–Está bien, pero confíe en mí, aunque no va a ser fácil, a partir de ahora todo va a ir a mejor.



... Y por fin, como anunció el Presidente de la OPU, ha amainado el temporal en los planetas litorales. La gente está saliendo a la calle en masa dispuesta a disfrutar del espectáculo del haz de luz que está a punto de chocar contra las atmósferas de la primera línea de planetas. Estos servicios informativos han realizado un despliegue sin precedentes y hemos desplazado equipos a distintos puntos informativos de los mundos 51 a 63 para que puedan ustedes disfrutar del acontecimiento sin perderse un solo detalle...

El hombre, tendido sobre su cama, siente cómo el fluido inunda su organismo. Cómo se propaga por cada vaso sanguíneo.

... Richard Forsyth, corresponsal hoy del área 7 del planeta 59, ¿última hora desde la ciudad de Asmara?





–Pues igual que en el resto de ciudades de los planetas del cinturón exterior, todos los habitantes de la ciudad se están concentrando en las plazas principales para asistir a lo que han llamado “acontecimiento de la luz.” Hace un día espectacular y la gente, después de tanto tiempo encerrada en casa, tiene ganas de celebrar.

–¿Se percibe ya algo en el cielo?

–De momento nada más que el brillo que desde hace días se va intensificando. Es una luz muy potente y por eso vamos todos con gafas de sol, porque cuesta mantener los ojos abiertos si se mira al cielo.

–Parece que nos pide paso Vargas Roth desde el planeta 63. Adelante compañero.

–En efecto, porque aquí ya no hay manera de mirar al cielo ni con gafas. El haz de luz está a punto de entrar en la atmósfera, y será entonces cuando, según las especulaciones de los científicos, veremos esas figuras en el cielo similares a las de una aurora boreal. Si queréis, compañeros, mantenemos la comunicación porque tiene que estar a punto de suceder.

–Adelante.

–Bueno, decir que hay cientos de voluntarios repartiendo cristales de soldadura para que nadie se dañe la vista. Nosotros nos hemos provisto de una buena cantidad por lo que pueda ser. Atención... Atención... porque parece que los primeros rayos empiezan a hacerse visibles... Vamos a ver si se nos acostumbra un poco la vista a tal cantidad de luz, para poder discernir algo... No sé si ustedes pueden apreciarlo a través de nuestras cámaras porque aquí estamos totalmente deslumbrados. Parece que poco a poco se nos va haciendo la vista al exceso de luz... Y ya podemos distinguir algo... Oh Dios mío... Oh Dios mío... esto es maravilloso... están cayendo del cielo... Oh Dios mío... No son rayos de luz... Son seres... Son seres... Son ángeles... Son ángeles...

–Madre mía, sí, lo estamos viendo... Son seres de luz... Realmente hermosos...

–Están descendiendo también en el planeta 59.

–Y en el 61.

–También en el 60.





–Qué impresionante visión...

–Increíble.

–Los primeros están ya alcanzando el suelo y se van posicionando cada uno frente a un ciudadano. A pesar de la luz que emanan se puede distinguir en sus rostros una amplia sonrisa.

–Muy bella, sí señor. Es increíble la sensación de paz que transmiten. Esto es algo único. Estamos viviendo un momento histórico. Quizá el encuentro con una civilización mucho más avanzada que la nuestra.

–Descienden sin parar, hay prácticamente un ser de luz por habitante.

– No es una aurora boreal, pero no se equivocaban los científicos, es un acontecimiento difícil de olvidar.

Confutatis Maledictis

–Atención porque en el planeta 62 los seres de luz, los ángeles, como los ha bautizado nuestro compañero, se están fundiendo en un abrazo con los ciudadanos. ¡Qué momento! ¡Una plaza entera llena de ángeles y ciudadanos unidos en un abrazo!

–¡En el 59 está ocurriendo lo mismo y atención porque tenemos frente a nosotros uno de esos ángeles que nos está ofreciendo sus brazos y vamos a sumarnos, aquí en directo, a esta confraternización universal!

–¡Adelante compañero!

–¡Oh Dios mío! ¡Oh Dios mío! ¡Richard... Richard... sepárate... los abrazados por los ángeles están entrando en combustión!

–¡En el planeta 63 está ocurriendo lo mismo! ¡La gente ha entrado en pánico y trata de huir de los ángeles pero hay demasiados! ¡La gente está empezando a arder!

–¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Ayuda por favor! ¡Estamos rodeados de ángeles y fuego!

–¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Esto es el infierno!

–¡Sacadnos de aquí! ¡Maldita sea! ¡Sacadnos de aquí ahora!

–¡Estamos perdiendo la conexión con todos nuestros corresponsales! Se están produciendo escenas de caos y de tensión. Por favor,





todos los habitantes de los planetas extremos que nos estén viendo enciérrense en sus casas y esperen a que el ejército actúe.

Un baño blanco. Con mucha luz. El hombre llega a él prácticamente a rastras. Mete la cabeza en la taza del váter y vomita.

Lacrimosa Dies Illa

El panorama en los planetas exteriores es desolador. Millones de muertos. Mujeres, hombres, niños, calcinados por las calles. Se cree que no ha habido supervivientes. El ejército ha lanzado todo tipo de ataques contra los seres de luz pero es absolutamente estéril. Nada les afecta. Nada los detiene. En estos momentos, el presidente de la Organización de Planetas Unidos comparece en rueda de prensa:

—Lo hemos intentado todo y no ha habido manera de frenar el avance de los seres de luz. Ni diálogo ni ataques nucleares. Son inmunes a todas nuestras armas y, lo que es peor, son insensibles a nuestro sufrimiento. El ejército ya está procediendo a evacuar a todos los habitantes que sea posible de los planetas más alejados de Tierra 1. Por favor, ante todo, mantengan la calma, sigan los protocolos establecidos y, algo fundamental, obedezcan las indicaciones de los mandos militares y eviten crear situaciones de pánico.

—Señor presidente, ¿dónde van a realojar a toda esa gente?

—De manera temporal serán reubicados en los planetas agotados.

—Pero allí el aire es irrespirable y no hay alimentos, ni agua... Es conducirlos a una muerte segura.

—La única muerte segura es el abrazo de los ángeles. Las naves llevan abundantes máscaras de oxígeno y agua y alimentos para varias semanas. Es todo lo que podemos hacer. Eso y rezar.

Domine Jesu

Señor Jesucristo, Rey de la gloria, libera las almas de todos los fieles difuntos de las penas del infierno y del abismo. Líbralas de las fauces del león, que el Tártaro no las absorba, ni caigan en las tinieblas, sino que el abanderado San Miguel las conduzca hacia la santa luz, como antaño prometiste a Abraham y a su descendencia.





Amén. Es el día 17 desde la invasión de los seres de luz, que ya han arrasado 24 planetas sin dejar un solo superviviente. Parece, según nos indican desde la AIAE, que en las últimas horas su avance se ha frenado considerablemente. Tal vez nuestras oraciones han dado su fruto. Tal vez sea el principio del fin.

—¿Qué tal?

—*Esta vez ha sido más duro. Bastante más duro.*

—*Bueno, esta ya es la última sesión.*

—¿*No ha traído aún revistas nuevas?*

—*No, no he tenido tiempo. Otros pacientes se han llevado algunas.*

Apenas quedan ya tres.

La enfermera inserta la aguja en la piel del hombre.

—*Última sesión y a volver a disfrutar de la vida.*

Es amable pero nunca sonríe. Hay luz, mucha luz, en la sala.

Hostias et preces / Sanctus

El hombre, tumbado en su cama, en su habitación blanca, siente dolores conocidos, náuseas conocidas, ardores conocidos, la sangre ácida, arena en los pulmones, el estómago lleno de agujas.

Lo que esperábamos que pudiera ser el principio del fin del genocidio ha resultado solo una breve tregua. Hace unas horas el ataque se ha recrudecido con una intensidad mucho mayor de la que habíamos sufrido hasta ahora. Apenas quedan ya siete mundos en los que hay vida humana. Los intentos de trasladar a la población de los planetas próximos a las zonas de ataque de los ángeles se han saldado con la masacre de todos los ocupantes de todas las embarcaciones desplazadas. Los seres de luz no han respondido a ninguna petición de clemencia por parte de los diplomáticos de la OPU que han reiterado, en todos los idiomas conocidos, nuestra rendición incondicional. Seguimos con las oraciones: Santo, santo es el Señor, Dios de los ejércitos del cielo...

Hay en el hombre, a pesar de todo el dolor, una cierta sensación de euforia.





Benedictus

La consulta del médico. Paredes blancas. Ventanas blancas. Mesa blanca. Bata blanca. El hombre sentado frente al doctor.

–Tendremos que hacer pruebas cada seis meses pero desde luego la enfermedad ha remitido hasta prácticamente desaparecer.

–Entonces... ¿estoy curado?

–No podemos afirmarlo todavía al cien por cien. Hay que hacer, como le digo, un seguimiento, pero tiene usted permiso de su médico para celebrar, con moderación, por supuesto, haber ganado una batalla dura.

El hombre sonríe.

Agnus Dei

Les habla el Presidente de la Organización de Planetas Unidos. La situación es límite. Los ángeles están llegando a nuestra base de operaciones y nuestros esfuerzos por detenerlos han sido en vano. De un momento a otro se cortará la comunicación. Será el fin. Quisiera poder ofrecerles una mínima esperanza, pero les estaría mintiendo. Abracen a sus seres queridos y recen. Solo nos queda el amor por los nuestros y la fe. ¡Que Dios vele por todos nosotros!

Communio: Lux Aeterna

El hombre cruza, hacia la salida, por un largo pasillo lleno de ventanales a través de los que se ve un extenso jardín en el que una niña, con un pañuelo en la cabeza, riega una pequeña parcela en la que crece una hierba solitaria. El hombre se encuentra con la enfermera. Uniforme azul. Pelo blanco. Revistas bajo el brazo.

–Tiene usted un don, me dijo que todo iría bien y así ha sido. Muchas gracias.

–Un don o un castigo. No hay mucha diferencia.

Es amable pero nunca sonríe.

–¿Siempre acierta?

–Digamos que cuando trato a un paciente que se va a curar lo sé.

–¿Tiene visiones o algo así?

Ella baja la mirada.

–Pensará usted que estoy loca pero yo sé que un paciente se salvará porque cuando lo toco veo paisajes desolados repletos de cadáveres





CARLOS BLÁZQUEZ RÁMILA

calcinados... Hombres, mujeres, y... lo peor... niños convertidos en estatuas de ceniza con un gesto que va más allá del terror... un gesto que dice "No era mi hora"... Y, no sé por qué, pero siento una tremenda sensación de culpa por ayudar a salvar a esa persona. Siento sensación de culpa y un enorme silencio. Un silencio mayor que el que cualquier mente pueda imaginar. Un silencio infinito y eterno... Bueno... no me haga caso... Supongo que no es más que una tontería, aunque hasta ahora nunca he fallado, pero no son más que intuiciones extrañas de vieja chocha... Váyase... Aproveche que hoy hace un día espléndido.

—¿Esas revistas...?

—Son las últimas que quedaban... Voy a tirarlas...

—¿Le importa si me las llevo?

—Oh, claro que no me importa. Tenga.

El hombre sale por la puerta y se pierde en la luz del exterior.



El último Marlboro del veterano que oía a Mozart

Eliezer Márquez Ramos

“Quien se atreve a matarse es Dios.”
Dostoievski, *Los demonios*

Todos se jampeaban el mondongo recién hecho, “como si aquello fuera una boda y no un funeral.” Aquel bembé, que muchos consideraron un insulto a la memoria del difunto, fue idea de un primo de Tremio a quien le encantaba la jodedera de darle al codo porque él decía que la muerte no era para llorar; sino para celebrar el fin de los sufrimientos de la vida. También estaban los que se tomaban muy en serio las aseveraciones del acta de defunción y hablaban, con sus cataduras abstemias, de Tremio Morales el veterano, el pobre don Tremio, siempre tan solo y siempre tan callado, que tuvo que matar niños vietnamitas y acabó siendo paciente de las soriasis del Agente Naranja. A un lado de la sala, los católicos apretaban los enmohecidos crucifijos mientras elevaban todas las posibles letanías en el intento de hacer algo por quien ya no se podía hacer nada. Los pentecostales les ignoraban, mirándoles de lejitos, apretando sus Biblias forradas de cuero bajo el brazo, como si tuvieran a Dios allí, metido entre las páginas, a punto de gotearse y reventarse el cerebelo contra el suelo de concreto.

El nene de Ramalla se asomó con curiosidad para ver, por primera vez, un hombre muerto de verdad, y sintió un alfiler atravesado en el esófago, porque alguien le dijo: “*Así van a ir desapareciendo todos los de este barrio, uno a uno, de dos en seis a veces.*” De aquellos días se le borrarían muchas tonterías de la memoria, excepto aquel alfilerazo y aquella voz de muerto. La sala de la casa estaba limpia y

despejada. Las enormes lámparas opacas que había traído el servicio de la Funeraria Canales llenaban de foscas sombras el pasillo que llevaba a los cuartos vacíos de la casa. El hijo de Ramalla se percató, sin atreverse a mirar hacia allá, de que desde aquella oscuridad lo estaban mirando, justo mientras examinaba, con fija curiosidad, la nariz enorme de Tremio. Estaba hinchado como el estómago del cerdo a punto de ser destripado que sabe que lo van a hervir. Por el rubor mulato de la piel era evidente que le habían metido a la fuerza en aquella reluciente caja gris plateada. Entonces, las cajas se hacían por la antonomasia de la muerte y no por el brete de un muerto con nombre y apellidos. El grotesco coágulo que le deformaba toda la redondez de la cara se debió a la entrada del tiro que le atravesó la sesera, matándole al instante, pero se quedó atorado provocándole una hemorragia incontenible que le reventó por las cuencas de los ojos. Los embalsamadores tuvieron que emplear bastante pegamento para sellarle los párpados negados a cerrarse para siempre, y un codo rebelde le hizo perder la paciencia al forense que intentó colocarle las dos manos en la posición sacramental en la que despiden a los veteranos del ejército estadounidense.

“Pero ya por lo menos está descansando en el cielo,” soltó con despreocupación, después de verlo, mientras se comía un quesito crujiente, cortesía de la Funeraria Canales, como todos los demás. Silvia, hermana de Ramalla y evangélica reciente, lo miró con sombría seriedad, incrédula de tan despreocupada ignorancia, y dejó al niño con los pensamientos cuajados hasta el mediodía del siguiente día: “Eso no es así, los que se suicidan no entran al cielo nunca.”

Aquella noche el nene de Ramalla soñaría que un Santa Clos enorme, como un diablo hambriento, lo recogería a él y a un grupo de niños desarrapados, encerrándolos en su panza de plástico, para llevárselos a una oscura casa perdida en el juruntungo de un monte donde los dejaría abandonados, llorando, mientras se alejaba riéndose. Supuso entonces que algo así debía ser el infierno del que tanto hablaba tía Silvia, y que allí, llora que llora, debía estar Tremio en aquella misma hora en la que tía Silvia le dijo, mientras mordía el crujiente quesito, que los que se suicidan no entran al cielo nunca.

En los días después que siguieron aquel reguero de bujías y *Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte amén*, en el barrio, en cada esquina, nadie hablaba de otro nombre. Decían que eso se veía venir, que don Tremio siempre fue un hombre de horarios taciturnos, melancólico y bebedor de fermentos fuertes, que se pasaba escuchando música clásica, ay bendito, para empeorar, y quién lo diría, que aquel hombre que sobrevivió a tantas en Vietnam y hasta a un golpe del río Cibuco que se llevó arrastrado el Ford Maverick del 70, acabaría con todo pegándose un solo tiro, limpio y matemático en la sien, para que se le muriera primero la consciencia.

“Hay gustos que merecen palos,” decía mamá Ramalla, porque si en vez de estar escuchando los violines de Mozart y todos esos tristes del viejo mundo, se hubiera puesto a bailar un merengue o una buena salsa de esas que te prenden las suelas en fuego, de seguro se hubiera podido despojar a tiempo de esas tristezas que le llevaron al acto imperdonable. “Se lo llevó quien no lo trajo,” replicó tía Silvia. Mencionaban, sobretodo y repetidas veces, a un demonio que *le hizo la vida de cuadritos*. Fue entonces que el nene de mamá Ramalla aprendió que los demonios podían desamarrarse, después de miles de años encadenados, para andar en cuerpos humanos y lograr la antigua apuesta de enfermarnos el alma y así llevarnos, lejos del Paraíso, a las mazmorras de los agujeros negros. Para dejar de pensar en eso, en las noches, el nene empezó a pensar en Gabito, el hijo de Fortunata, que cuando alzaba los brazos, se le veían unos pelitos transparentes que le provocaban a él, al verlos, una incontenible cosquilla en el ombligo.

El demonio de don Tremio Morales fue una mujer que ni demonio parecía. De hecho, nadie le comenzó a llamar demonio hasta que, después de la muerte de don Tremio, se marchó de allí para siempre. Todo el que se refería a ella le llamaba Crisia, ese era su nombre conocido. Muy pocas veces el nene de Ramalla la llegó a ver, pero el recuerdo es tan vago y a la vez tan imborrable, como esas personas hermosas que se ven en las fotos de revistas y que uno se llega a creer que las conoce, pero que siempre te dejan, después de mucho mirarlas, la sensación de que ellos viven de verdad y tú no.

Don Tremio, un atormentado veterano de la guerra de Vietnam, tenía los ojos carcomidos por un miedo inextirpable. Se sobresaltaba por cualquier ruidito en las hojas. Vivía agitado, con un susto siempre reviviéndole en los ventrículos, pensando que tenía al enemigo ahí, bufándole tras las espaldas, ahí, como un perro con boca inmensa que se despierta a cada rato a morder porque tiene rabia. Desde que llegó de allá, apenas vivo, padeció de constantes pesadillas que le regresaban, aún en las siestas más breves, a las noches de lluvia en las que estallaban bolas de fuego que arrasaban selvas enteras en un segundo de sordera. Nadie sabe en dónde lo conoció, pero todos sabían que aquella mujer era una extranjera porque nunca se le había escuchado decir ni un saludo en español. Era como japonesa la Crisia esa porque tenía los ojos rasgados, así, como achinaos. “Una vez yo la vi y sí, es verdá, era como de allá lejos,” añadió tía Silvia.

“Ese demonio de mujer, nunca dejaba en paz a don Tremio...,” eso oyó decir a mamá Ramalla un día en el que volvieron a hablar de Crisia, mientras él contaba su cubeta de bolines y ellas remendaban, por decimosexta vez, las sábanas que eran la única protección contra la invasión de zancudos que en esos meses pluviales lo invadían todo: los espacios debajo de las literas, los sueños en los que no se soñaba nada y las cajas de zapatos en donde abuela Natalia había dejado el tufo de sus dolorosos juanetes. “Un día va a entrar Tremio por la ventana para callarle las bocas a todos los que siguen mentándole,” oyó el niño que le dijo su abuela Natalia, quien llevaba once años pudriéndose. Una de esas noches, apareció tío Teodosio con un jacho en casa, sudando frío, porque juraba haber oído de nuevo la música que don Tremio escuchaba por donde quedó la casa abandonada desde entonces.

Todos los días de su vida en Almacigo, el desdichado ojeroso prendía el tocadiscos para llenar los aires con los conciertos de Bach, el adagio de Albinoni, y otros famosos desconocidos de esa línea que hacían enmudecer a todos los pájaros del monte. ¿Quién es ese?, le preguntaban los que pasaban, y él respondía con ufanidad de catedrático: Beethoven o Haydn o Chaikovski, dependiendo de los efluvios climáticos. Siempre eran los mismos raros, y a don Tremio no le cansaba oírlos y reoírlos, tanto así que con el tiempo los del

barrio aprendieron a distinguir las personalidades musicales de cada nombre. Por eso solamente el nene de Ramalla se dio cuenta, aquel día en el funeral, que en el mismo minuto que tocaron una canción de Leonardo Favio, el gesto de Tremio cambió, ofendido de que no se le hubiera puesto, en su memoria, algún clásico.

Crisia, o eso que llamaban con ese nombre, nunca más fue vista por allí. Nunca diría el nene de mamá Ramalla que aquella noche sintió que alguien lo miraba desde la oscuridad insondable del cuarto más próximo; alguien, sentado en la cama, lo miraba sin dejar de mirarlo, como molesta por todo aquel gentío y con unas ganas furiosas de salir gritando. Años después, unos trabajadores municipales encontraron los restos de un Ford Maverick con la carrocería despintada, mientras limpiaba los meandros del río, y el nene de mamá Ramalla, que se dedicó hasta su muerte a remendarle los pantalones a tío Teodosio, quien lo mantuvo a cambio de furtivas comidas de culo, recordó toda aquella maraña de sucesos que a tan temprano tiempo de su vida le habían despertado a la consciencia de que ni abuela Natalia, ni ninguno de los que murieron en Almacigo, se habían ido ni al cielo ni al infierno, y recordó que una vez le preguntó a mamá Ramalla lo que no pudo preguntarle sino hasta ese instante: que porqué Crisia no estuvo en el funeral de su esposo; a lo que respondió Ramalla que esa Crisia no era un ser humano: “No era mujer ni hombre, mijo, ni siquiera se llamaba Crisia. Era un demonio y los demonios van y vienen, cambian de apariencia como las nubes porque son espíritus malvados, cambiantes y realengos, sin calor ni estabilidad como si no tuvieran corazón ni compasión por nadie en este mundo...” Fue la primera y única vez que presenciara tanta elocuencia en la voz de su madre y no quiso jamás en su vida que se repitiera.

La mañana que don Tremio se fumó la última cajetilla de Marlboro, el barrio entero vio al demonio irse temprano, cuando aún el sol no asomaba, en sospechoso silencio, camino abajo, vestido de nubosidades, como si una urgencia de campanario la empujara, bajo el azote de una lluvia de esas que se llevan los árboles a rastras, y fue cuando todos pudieron verle el sexo hermafrodita al demonio, con una flácida verga de caballo y un escroto larguísimo y estrangulado



como el de los burros; pero nadie quiso admitir lo que había visto.

El hombre, exhausto de tanto llanto, se tiró de la cama y dio vueltas por toda la casa llamándole. Deambuló entre la puerta y la violenta intemperie, antes de cargar su colección de Barretas y Taurus, mientras sonaba, en el tocadiscos, una amarga ópera de Händel. Después estrelló contra el suelo las botellas en donde se curaban en ron los cocos y las guayabas, y volvió a salir, sumergiendo las botas en los charcos. Lo vieron correr, buscando a Crisia hasta en el borde enfangado del río, pero todo el griterío se fue en la ventisca. Nadie respondió. Nadie retornó por el camino donde duermen los camarones de agua dulce. Tremio entonces regresó a su casa, casi nadando. Entró, se miró en el espejo por última vez, salió y esperó a que el próximo trueno le diera la orden de acabar con todo.

Las planchas de cinc en los techos parecían que se desclavaban, bajo el estruendo que despertó en todos el miedo de que se estuviera repitiendo el cósmico arrebato de ira del que solo se salvó Noé y su arca. “¡Ay, Virgen Santa! –gritó mamá Ramalla– ¡Para esto!” Cuando haló el gatillo de la Smith & Wesson, todos, excepto la intuición de los perros y las gallinas, lo contaron como un trueno más, y siguieron oyendo la radio: el Río la Plata, fuera de su cauce, el Río grande de Manatí, fuera de su cauce, el Río...

Cuando los correntones de agua que marcaban anchos surcos se tiñeron de un violáceo almagre, todos en el barrio, sobrecogidos por lo que veían, caminaron en contra de la violencia fluvial y dieron finalmente con el cuerpo de don Tremio, flotando como una boya suelta, bamboleando contra las malezas y las trinitarias. De adentro de la casa, se oía el sublime coro del réquiem de Verdi que siguió repitiéndose y repitiéndose y repitiéndose hasta que alguien tuvo el valor de detenerlo.





Ocean

Yeidi Altieri Sotomayor

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

I found your ocean
in every candy water
in the skies salt
utopias of life
waiting to see the land
celebrated moments
dangerous (breach) with past
fertile dreams
furious visions
reconciliation with past.
Teaspoon of time small like
canvas chair
like milk, dinner may be
one day outside
in a little table
on the grass
running up the stairs
of time
contemplating your ocean
with the tenuous
fragrance of the flowers
of my eyes.



YEIDI ALTIERI SOTOMAYOR

Soul

Sometimes,
the soul is table flower
blue wall to play fair
confidence to sit down.

Both syrup in sponge
inside the end of pitcher
just wait the red
wine of heart.





The Islands

Carlos Santaella Cordero

Warm, brown grains emitting a brittle heat;
The trees bordering them sage, fruitful, flowering;
A lizard, stooped low, hunting for sustenance, scouring;
While a lone man watches, hungry, with broken feet.

How the waves gesticulate, mocking, hungry for his bone;
And the trees, how spiteful, so rich and healthy, standing tall;
So desperate, so worthless, like an insect, the man would crawl;
While the lapping water licks his feet of stone.

Burning in his mind, the visions, the screams in the sky;
The fires of hell tearing the heavens when the aircraft had fallen;
His son had dreams, trapped in the mind of carrion now swollen;
Solace the man lost, just arms that tried to save the boy, no “goodbye.”

Tears burned his scarred face, staining sand the water couldn't reach;
He stopped pulling with anchored fingers, exhausted, defeated;
The sun lapping on the torn flesh of his back, unimpeded;
Nature would continue, no respite on a survivor's beach.

How fortuitous, the waves destroying his body on the coral it bore;
He has crawled to his resting place, tired and defeated, but calm;
He wanted no rescue, he wanted no burial, no psalm;
Let the island take him, let him endure paradise nevermore.



ENSAYO





El Placer de Historiar¹

Fernando Picó

Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

RESUMEN: La Historia, como disciplina, requiere el ejercicio de ciertas destrezas, que no se deben considerar sólo como deberes, sino también como oportunidades de disfrutar la investigación y la redacción historiográfica. Palabras clave: disciplina histórica, redacción historiográfica

ABSTRACT: As a discipline, History requires the exercise of certain skills that should not be considered only as a duty, but also as an opportunity to enjoy the research and historical writing. Key words: Historical discipline, Historiographical writing

Demasiadas veces hablamos de los deberes y las obligaciones de los historiadores; muy pocas, del placer de historiar. Para muchos la faena del historiador es observar una larga lista de prescripciones, que deben ser fielmente cumplidas para aprobar una tesis, publicar el libro indispensable para conseguir la permanencia o el ascenso, y presentar la ponencia en el congreso a celebrarse en un lugar exótico y de otra manera inaccesible. La vida consiste en una serie de tormentos, desde la ordalía de enseñar cursos en campos mal conocidos hasta la penitencia de reseñar un libro mejor concebido y ejecutado que el propio. No en balde hay quienes dejan la carrera de historiador para hacerse guía turístico o recepcionista en un bufete de abogados. Mejor tener seguridad en una poza pequeña que nadar con los cocodrilos en un río ancho.

¹ Presentación ante la Asociación de Estudiantes Graduados de Historia, 26 de septiembre, 2013, en el Archivo General de Puerto Rico.

Hagamos pues un recorrido por los placeres que ofrece el ejercicio de nuestra disciplina. Comenzamos con el asunto de tematizar. Al principio de cada aventura historiográfica está la invención de un tema. ¿Qué voy a investigar? Tengo que hacer una monografía, una tesis, una ponencia y necesito un tema. Algunos ven esta tarea con desagrado y prefieren que le asignen un asunto para investigar. Pero piensen lo maravilloso que es encontrar un tema. Imagínate que tienes que hacer algo sobre Puerto Rico en la década de los 1980. Los más cautelosos escogen las elecciones- 1980, 1984, 1988- o el huracán Hugo en 1989 o la huelga universitaria de 1981. Pero piénsate más arriesgado: los imaginarios sobre el Sida en Puerto Rico en los comienzos de la epidemia, el desarrollo de una conciencia ecológica, la representación de los veteranos de la guerra de Vietnam, las multas federales en el pleito Morales Feliciano., la incorporación de la primera tecnología digital en las oficinas en Hato Rey, la crisis del discurso socialista puertorriqueño y la caída del muro de Berlín. Pero no eres arriesgado, eres temerario, y se te ocurre el auge del color negro en la ropa, la carnavalización del discurso político en los Rayos Gamma, la peregrinación familiar al mundo de Disney en Orlando, la teología de la prosperidad en el nuevo pentecostalismo de los 1980, el ocaso de la televisión boricua y el auge de programas radiales políticos, el mercadeo de carreras universitarias cortas, la desmayagüenización de las atuneras, la sustitución del discurso de miedo a los comunistas por el del miedo a los criminales, la representación de los *gays* en el teatro, el repunte de las fiestas de la calle San Sebastián, el desarrollo de los graffiti urbanos.

Estás feliz porque has escogido un tema que te interesa y que es significativo, pero entonces te entra la inquietud: ¿Y las fuentes, dónde están? La primera reacción a esa pregunta es apuntar a los periódicos de la época. No es mala idea, pero quizás demasiada historia del siglo 20 en Puerto Rico se ha escrito dependiendo solamente de la prensa escrita. La otra salida automática es la historia oral, que tiene sus propios momentos luminosos, pero que también requiere explorar los vericuetos de la narrativa testimonial como género literario. La pregunta es si no hay nada más. ¿Las empresas no publican para sus accionistas informes periódicos, los tribunales y los municipios



no guardan constancia de sus deliberaciones y acuerdos, las agencias del gobierno no realizan informes anuales, los textos literarios no ofrecen entrada a los imaginarios, no hay libretos, no hay colecciones de hojas sueltas de propaganda, no hay anuarios de las escuelas, no hay álbumes familiares de fotografías, no hay manuales de instrucciones o protocolos de manejo de situaciones, no hay videos, no hay actas de acuerdo de las juntas de directores?

El placer de encontrar fuentes poco utilizadas y la satisfacción de detectar en ellas abundante información corren el peligro de diluirse si no asumo el próximo paso. ¿Cómo voy a usar estas fuentes? ¿Qué metodología voy a aplicar para su análisis? ¿Cuál es el problema central en que me voy a enfocar? De salida, debo subrayar un asunto: es importante tener un método de tomar notas, sea digitales o escritas, desde el inicio. Yo suelo aconsejar que se hagan tres ficheros, uno bibliográfico, otro de información y otro de ideas. Si haces un archivo digital, guarda un duplicado; la ley de la fatalidad dicta que en un momento dado vas a perder el key drive o va a perecer tu computadora. Si tu archivo está en fichas asegúrate que sean del mismo tamaño y que tengas una manera específica y constante de tomar notas. No tomes notas en libretas, porque no hay agilidad después para ordenar tus notas. Se parco en fotocopiar; cuando fotocopias lo único que estás haciendo es posponer el momento de leer y resumir el documento.

Volvamos al placer de investigar. Para un investigador el momento en que recibe una caja nueva de documentos en el archivo, a veces se asemeja al de un niño antes de abrir un paquete de regalo. No importa que el investigador, siguiendo las buenas normas y prácticas que le ha enseñado su profesora de teoría o metodología, haya consultado el inventario o guía del archivo que idealmente le describe los documentos en su caja. Él o ella sabe que en toda caja de documentos hay sorpresas y que hay días en que las sorpresas son aladinescas. Un protocolo notarial de 1830 puede contener como comprobantes escrituras del siglo 18. Una caja marcada correspondencia recibida del alcalde puede tener los partes enviados por los comisarios de barrio. O, como me dijo hace casi 40 años un investigador veterano, no sé si con miras a animarme o asustarme, un legajo de documentos municipales de 1855-56 puede todavía portar bacilos del cólera morbo.



Yo prefiero ver una caja de documentos como un juego de piezas de lego, con las que se puede construir desde botes de pesca hasta castillos. No hay ninguna pieza excepcional ni ninguna de ellas necesariamente te da la clave de las demás. Tú puedes hacer lo que quieras con el conjunto de ellas, si tienes un plan; es el conjunto de las piezas que te hace posible crear, pero las piezas por sí solas no te arman el castillo; es tu diseño, y tu disciplina de trabajo lo que lo hacen posible. No todos los elementos te son igualmente útiles, y algunos los puedes reservar para otros proyectos, pero tienes que examinar un gran número de piezas, ver su espesor y su silueta, y seleccionar aquellas que hacen más evidente el proyecto. Este ejercicio es agradable y tiene a veces percances imprevistos. A la mitad del castillo se te puede ocurrir que con estos bloques puedes mejor armar una catedral o contentarte con un carrito de tres ruedas. Puede ser que no sabes qué hacer con tantos bloques distintos.

A veces uno parte para la investigación con una historiografía mínima de Puerto Rico, y se encuentra sin pistas de cómo utilizar la información encontrada. Es cuando uno aborda la historiografía de otras partes y otras épocas que uno atisba las posibilidades de la propia investigación. Para proyectos sobre los siglos 16, 17 y 18 ayudan mucho algunos trabajos sobre Santo Domingo, México, Perú, Colombia y otras partes. Para el siglo 19 los historiadores de Cuba, España, Jamaica y el Caribe oriental pueden aportar muchas luces, y para el 20 los de Estados Unidos. Pero más allá de esas consideraciones geográficas, los temas a abordarse pueden haber sido explorados por historiadores de la antigüedad clásica, del Islam, del medioevo europeo, de África, de India, del resto de Asia, de Australia.

La historiografía es como un tren que uno aborda en la estación más cercana, y donde se encuentran pasajeros de todas las procedencias y con una multiplicidad de intereses. Podemos entablar conversación con cualquiera de ellos, y aprender de ese intercambio a flexibilizar nuestras concepciones de mundo, a imaginar nuevas maneras de llegar a entender sociedades del pasado, y a viabilizar narrativas frescas e interesantes. Nuevos pasajeros se montan en cada estación, otros se bajan, la conversación prosigue, en algún momento habrá que bajarse del tren, pero el viaje bien ha valido la pena.



Hay que bajarse del tren porque hay que redactar. Yo siento que en la preparación de los historiadores de mi generación hubo mucho énfasis en los problemas de la investigación y en la interpretación de los datos conseguidos, y no se le prestó suficiente atención al problema de la redacción historiográfica. Se tomaba por contado que una vez que el historiador tenía su información lo único que quedaba era sentarse a escribir. Me imagino que ese desinterés en la redacción ha sido un remanente de la tradición positivista en la cual los datos hablaban por sí mismos. Pero todo el que ha pasado por la exasperación de sentarse ante una pantalla en blanco y no lograr dos oraciones corridas sabe que el problema del historiador no son los placeres de la investigación y del análisis, sino las contrariedades de la redacción.

Cuando uno está leyendo libros de historia uno está en el restaurant, pero cuando uno los escribe se encuentra en la cocina. Vamos a hablar entonces un poco de esa cocina criolla. Y en primer lugar nos preguntamos, qué clase de menú ofrece esta fonda. ¿Es un *fastfood* que sirve comida chatarra? Hay veces que tenemos que escribir apresuradamente un trabajo y acabamos friendo lo primero que encontramos. Pero eso no da más placer que el de librarnos de un compromiso, una monografía que hay que entregar en la fecha límite, una ponencia que tiene que enviarse o si no uno queda fuera del programa del congreso, una reseña que lleva ya dos años vencida y el editor de la revista nos está acosando. La historia chatarra nos hace daño porque nos desautoriza, nos descalifica para los grandes debates.

La fonda también puede ofrecer un menú familiar dominical, ese arroz con pollo después de la misa y antes del cine que en una época parecía ser de rigor en las familias de clase media. En nuestra disciplina hay muchas ocasiones de reunión familiar, las conmemoraciones y aniversarios, los paneles festinadamente reunidos para atender el tema del momento, las presentaciones de libros. Para estas ocasiones se escriben, bien o mal, contribuciones que muy pronto se olvidan. La disciplina no avanza porque muchos de sus practicantes están continuamente comprometidos con el aniversario del momento, brincando de Ramón Power a la Primera Guerra Mundial y de ahí al bicentenario de la llegada del Intendente Ramírez, al Congreso de



Viena y luego probablemente al cuarto centenario de la fundación de Arecibo. La redacción de estos trabajos de ocasión consigue apoyo institucional para investigaciones o viajes, pero no necesariamente aporta a la formación permanente del historiador. Este desarrolla el hábito malsano de decir cuatro cosas consabidas en forma elegante y añadir como apostilla alguna curiosidad, de la cual hablará profusamente en la subsiguiente recepción, entre camarones en salsa picante y copas de vino blanco. Las ocasiones conmemorativas son gratas, pero no constituyen la sustancia de nuestro quehacer.

No es por esas recompensas que nos metimos en el calor de la cocina. Para nuestro oficio se requiere pasión y tenacidad, y sin ellas no avanza ninguna redacción. Para lograr una redacción coherente, establecemos cuál es el público para nuestra obra, creamos una voz narrativa, articulamos un argumento, establecemos un tono, elaboramos unos personajes, desarrollamos peripecias y complicaciones en el argumento, usamos metáforas y otros tropos, recurrimos a diferentes formas de énfasis, paráfrasis, e hipérboles, y reclamamos legitimidad con nuestras notas al calce, tablas y gráficas. Esta lista de tareas nos amedrenta, pero en la práctica las llevamos a cabo casi inconscientemente. Como *El burgués gentilhomme* de Moliere, que hablaba prosa sin saberlo, nosotros constantemente estamos creando voces narrativas en nuestros trabajos, usando ironía, hipérbole o sinécdoque, personificando y utilizando recursos retóricos que aprendimos con las otras malas mañas de cuando éramos prepas. El asunto no es si utilizo o no herramientas literarias, sino si las uso bien.

Uno escribe historia para que otros empiecen a entender el pasado, pero si uno añade a la ofuscación general poco está contribuyendo al desarrollo de la disciplina. Por eso es que la redacción historiográfica es tan importante. Si expones con claridad, si sopesas con transparencia argumentos diametralmente encontrados, si prescindes de sofismas y ataques personales para adelantar un argumento, tendrás la satisfacción de haber hecho algo bien.

Redactaste. Pero ahora queda el placer del masoquista: la revisión. Hay que releer lo que escribiste, corregir, buscar lo que se te quedó, editar, corregir las pruebas antes de que vayan a imprenta. Finalmente te liberas del texto que redactaste, o al menos piensas



que eres libre. Sientes depresión. Has vivido con esta tarea muchos meses y ahora te sientes vacío. No quieres saber más del tema, no sea que encuentres algo adicional y ya es demasiado tarde para añadirlo. Imaginas que va a haber una guerra mundial o dos, un terremoto, un desastre cósmico antes de que se publique tu texto. Piensas que la víspera del día en que llegue la edición te va a atropellar el camión de la basura. Tienes un arsenal de respuestas sarcásticas a las críticas que te van a hacer. Lamentas que te has privado del premio Nobel por no publicar en sueco.

La única manera de liberarse del síndrome del libro que está en la imprenta es, inmediatamente después de haber entregado la copia final, comenzar una investigación nueva. La adicción, ya no el placer de la historia, te lo requiere.





INVESTIGACIÓN





Dinámicas contemporáneas de la desmesura humana¹

Hilda Mar Vilá

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: Este escrito reflexiona en torno a lo que podríamos considerar desmesuras de la acción humana en la contemporaneidad, particularmente en el mundo del espectáculo globalizado, es decir, estadounidense. Comienza con unas puntualizaciones filosóficas sobre el término “desmesura” y su posible lectura en el psicoanálisis, para luego intercalar algunos ejemplos que nos permitan cuestionar cómo el discurso del capital atraviesa las dinámicas de los sujetos, para lidiar con su condición de humanos, su deseo, sus excesos, en fin, con lo imposible de saber y satisfacer. Palabras clave: desmesura, condición humana, espectáculo, medios de comunicación, capital, psicoanálisis

ABSTRACT: This paper reflects on what could be considered the excesses of human action in contemporary times, particularly in the world of globalized entertainment, i.e. American show business. It starts with a few philosophical observations about the term “excessiveness” and its possible reading in psychoanalysis. The essay also offers specific examples allowing us to question how the capital discourse interacts with the dynamics of its subjects and how they deal with their human condition, their desire, their excesses, in short, with that which is impossible to know and satisfy. Key words: immoderation, human condition, entertainment, media, capital, psychoanalysis.

¹ Versión revisada de la reflexión presentada en el *IV Encuentro Bienal de la EPFCL-ALN: “El acto analítico ante las desmesuras de la acción humana,”* celebrado en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe durante los días 22 al 23 de marzo de 2013.



HILDA MAR VILÁ

“Life is not measured by how many breaths we take, but by the moments that take our breath away. May you be blessed with many breath-taking moments.”

Kardashians Khristmas Kard²

“La desmesura clama la desmesura.”
Esquilo

“At the same pace that mankind masters nature, man seems to become enslaved to other men or to his own infamy. Even the pure light of science seems unable to shine but on the dark background of ignorance. All our invention and progress seem to result in endowing material forces with intellectual life, and in stultifying human life into a material force.”

Karl Marx

La propuesta teórica y ética del psicoanálisis es clave para entender y lidiar con las paradojas y desmesuras de la acción humana. En términos semánticos, la desmesura es una “exageración o falta de medida.” Medida, del latín *mensura*, se traduce a su vez como “medida”, esto es, “la expresión de una relación entre una dimensión o cantidad y un determinado patrón adoptado al efecto.” (Ferrater Mora, 1964) Para los antiguos griegos la idea de medida se encuentra estrechamente relacionada con la de un *medio* entre extremos, un justo medio, equivalente en las acciones humanas a la moderación y la templanza, y que se contrapone al exceso. (Ferrater Mora, 1964) El *justo medio* es así una armonía que produce un “bienestar psíquico o del alma” y para obtenerla es necesario que se frenen las tendencias hacia los extremos, hacia la exageración, la destemplanza, la desmesura, los vicios, esto es, las manifestaciones del desorden. La

² Texto de una de las tarjetas de Navidad que la familia Kardashian prepara para enviar a los fanáticos de su *reality show*, uno de los programas de la “realidad” más lucrativos en la historia de los Estados Unidos. La traducción sería “La vida no se mide por el número de respiraciones que tomamos, sino por los momentos que nos dejan sin respiración. Que seas bendecido con muchos momentos que te dejen sin aliento.”



templanza sería la “virtud que regula la atracción por los placeres de los sentidos, procura el equilibrio en el uso y disfrute de los bienes creados, y mantiene los deseos en los límites de la solidaridad” (Ferrerer Mora, 1964).³

La desmesura nos remite entonces a un excedente más allá del justo medio que provoca un malestar psíquico; es el sobrante o la falta en torno al límite establecido en cada contexto como medida para la acción humana, ya sea en la relación del sujeto con su cuerpo, con sus bienes o con el Otro. En términos psicoanalíticos y siguiendo a Freud, podríamos concebir la desmesura como parte de esas tendencias que empujan al sujeto más allá del principio del placer, y que trastocan el equilibrio homeostático y psíquico. A dicho exceso Freud lo llamó *pulsión de muerte*; Lacan, en su relectura ampliada de Freud, le llamará *goce* y lo convertirá en uno de los ejes fundamentales del acto analítico. (Lacan, 1983)⁴

¿Cómo surge y cómo podemos lidiar con el inevitable empuje a la desmesura, con eso que falta-sobra en la dinámica estructural del sujeto?

Desde el psicoanálisis sabemos que si bien la cultura es nuestra condición de existencia, las prohibiciones y renunciaciones que nos impone generan un malestar inherente a la cultura misma. Dicho malestar es el precio a pagar por la posibilidad de existencia, el costo por la humanización del animal. El *Homo sapiens* es el único animal que sabe que está vivo y que morirá; que significa y se regodea en su sufrimiento. El primer respiro que nos permite nacer marcará también nuestra impotencia y desamparo. Contrario a las demás especies

³ La palabra *templanza* proviene del latín *temperantia*, en referencia a la moderación de la temperatura.

⁴ En *Psicoanálisis y medicina*, Lacan sostiene que con el principio del placer, Freud identifica que el placer es una barrera para el goce: “¿Qué se nos dice del placer? Que es la menor excitación, lo que hace desaparecer la tensión, la tempera más, por lo tanto aquello que nos detiene necesariamente en un punto de alejamiento, de distancia muy respetuosa al goce. Pues lo que yo llamo goce en el sentido en que el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente, hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor y sabemos que es sólo a ese nivel que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada” (p. 95).

animales, los humanos nacemos prematuros: sin el otro no podemos sobrevivir. Nacimiento – desamparo inicial – vivencia de satisfacción – desengaño – vivencia de dolor – lenguaje – memoria: esta es la trayectoria que Freud desarrolla desde su *Proyecto de Psicología* para dar cuenta de los orígenes de algo en la dinámica estructural del sujeto que tiende al exceso.⁵ El hecho de que no todo puede ser puesto en palabras marcará dolorosamente la impotencia del sujeto y su entrada al mundo del lenguaje. Al despertar a la vida, la especie humana se introduce en una doble falta: deseo y goce; dos potencialidades o empujes ante la incesante y fallida tendencia por la plena satisfacción y completitud. La causa de la desmesura humana es la repetición del orden del cuerpo y la palabra, o más bien, del cuerpo hecho palabra. (Lacan, 1983)⁶

Para Freud, si bien la cultura implica un malestar inevitable, es necesaria para establecer un vínculo o lazo social. Lacan designará con el término de *discurso* a las formas de establecer los lazos sociales entre los sujetos a través del lenguaje; una articulación de la red simbólica que posibilita dar cauce al goce y dar cuenta de aquello a lo que el sujeto renunció para entrar en la cultura. (Lacan, 1992)⁷ En este contexto, el término *discurso* apunta a la forma en que el sujeto se inserta en lo social y asume una particular posición y límite en torno a la impotencia y la imposibilidad que conlleva la vida en el mundo interpretado. Como sostiene Colette Soler (2007), un discurso, una civilización, “podríamos decir que se trata de una máquina del lenguaje, máquina cultural para regular, ordenar las conductas, para hacer posible la convivencia más o menos pacífica entre los seres ha-

⁵ El Proyecto es uno de los primeros escritos de Freud.

⁶ “Por eso es necesario hacer intervenir ese lugar que llamé el lugar del Otro, en todo lo concerniente al sujeto. Es en sustancia el campo donde se ubican esos excesos del lenguaje cuya marca que escapa a todo dominio lleva el sujeto. Es en ese campo donde se hace la junción con lo que llamé el polo del goce” (Lacan, 1983, p. 95).

⁷ En este texto Lacan elabora su teoría de los discursos y distingue cuatro discursos que posibilitan los lazos sociales: Discurso del amo, discurso universitario, discurso de la histeria y discurso del analista. Más adelante en otros seminarios y conferencias, propone un quinto discurso del capital, que deshace el lazo social.



blantes, lo que supone un tratamiento de las exigencias de goce de cada uno” (pp. 205-220).

Ahora bien, hay algo del discurso predominante en la actualidad –el discurso del capital- que no cumple con la función de límite o medida en torno al exceso. *Capitalismo y esquizofrenia, sociedad de consumo, era del vacío, amor líquido, homo videns, simulacro...* son múltiples los conceptos que importantes pensadores han elaborado desde distintos campos del saber para describir los tiempos contemporáneos.⁸ Desde distintos referentes teóricos apuntan, en términos generales, a la demencia inherente al régimen del capital, la fragilidad de los lazos sociales, la caída de los ideales, el culto al cuerpo, la primacía de la imagen en los medios, el quiebre entre lo público y lo privado, y ponen su acento en cómo la economía de mercado atraviesa lo que con Freud aprendimos a llamar nuestra economía psíquica.

En los medios de comunicación sin duda hallamos una diversidad de casos y situaciones que nos permiten cuestionar las coordenadas de esta dinámica discursiva y sus posibles efectos sobre la condición humana. La revista *Success –Éxito–* dedicó uno de sus números recientes a Kim Kardashian, la estrella de la realidad más famosa y globalizada en la historia de los llamados *reality shows*. (Brogan & Shelby, 2012) Kim saltó a la fama luego de la escandalosa divulgación en Internet de un vídeo teniendo relaciones sexuales con su novio del momento. Cual fiel fanática de Milton Friedman, y siguiendo las tesis de la doctrina del *shock* planteadas por Naomi Klein (2008), la madre de Kim –Kris, autodenominada “*momager*”, condensación de *mom* (madre) y *manager* (manejadora)- decidió utilizar el momento del *shock* mediático para capitalizar la crisis y creó el imperio de la realidad más lucrativo en la historia de estos programas televisivos.⁹

⁸ Para un examen detallado de estos conceptos, véase, entre otros: Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*; Bauman, Z., *Amor líquido*; Bordieu, P., *Sobre la televisión*; Deleuze, G. & Guattari, F., *Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*; Lipovetsky, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*; Sartori, G., *Homo videns. La sociedad teledirigida*.

⁹ En su libro titulado *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*, Naomi Klein (2008) presenta múltiples ejemplos de cómo el capitalismo neoliberal crea





El espectáculo “*Keeping up with the Kardashians*” presenta la vida lujosa de esta familia que ha logrado entrar al *jetset* estadounidense, pero que no tiene ningún talento ni cultura, a excepción de conocer a la perfección la lógica del capital. La cámara nos invita entonces a regodearnos alrededor de todos los excesos materiales y físicos de un grupo de seres vacíos pero abarrotados de objetos, dedicados sin pudor a sus cuerpos, y que han logrado captar el goce escópico de millones de televidentes durante más de media década.

Se calcula que el año pasado la familia Kardashian ganó aproximadamente \$65 millones, solo con el programa de televisión. Kim es una de las cinco personalidades con más *fans* o seguidores en *Twitter* y *Facebook*, y cobra \$25,000 por hacer un enlace o mencionar una marca corporativa en sus páginas de Internet. Cuando se le cuestiona el porqué de tanta fama acéfala, Kim se defiende diciendo que es más difícil atraer al público simplemente por ser quien eres, que por tener algún talento particular. La revista *Success* nos dice: “La ames o la odies, debes reconocer que Kim Kardashian dejó de ser una celebridad televisiva y se convirtió en una marca de importancia mundial.” Según el artículo, la parte más importante que debemos aprender de las celebridades de la realidad, si queremos ser exitosos, es “cómo transforman su fama en un negocio exitoso y ello se resume en la siguiente consigna: Sé tu propia marca, todo el tiempo” (Brogan & Shelby, 2012). A modo de ilustración, mencionan los autores, una visita de estas celebridades a la multinacional *Starbucks* se convierte en una movida publicitaria estratégica en lugar de simplemente salir a tomar una taza de café.

Así, en este discurso la vida entera se asume como un gran negocio donde mientras más extravagantes y desmesuradas sean las acciones del sujeto ante la mirada del otro, más ganancias parecen obtener. El ideal por excelencia del capital, el *éxito*, queda ligado a una cantidad que siempre pide y puede ser más. Las hermanas Kardashian no solo tienen un *reality show* sino que venden su propio estilo de vida,

y/o se aprovecha de las crisis o estados de *shock* en las poblaciones para infiltrar sus intereses, implementar nuevas medidas de choque en la sociedad y crear ganancias económicas a partir de la crisis y el caos.



diversidad de *gadgets*, objetos e ilusiones para quien quiera *parecer* una Kardashian. De modo que el consumidor de sus productos no sólo consume unos bienes sino que es el principal promotor de su marca: “haz del cliente un héroe,” nos dice la revista. En esta dinámica de las relaciones sociales, la economía de mercado –el discurso del capital– atraviesa toda acción del sujeto, ya sea consumidor o productor.

En su libro *El estilo del mundo: La vida en el capitalismo de ficción*, Vicente Verdú sostiene que, desde su desarrollo e implantación, hemos pasado por tres fases del proyecto capitalista: del capitalismo de producción al de consumo al de ficción. (Verdú, 2003) Mientras que las primeras dos fases del capitalismo se ocupaban sobre todo de abastecer la realidad de artículos y del bienestar material, el capitalismo de ficción se encarga de las sensaciones, del bienestar psíquico. La oferta del capitalismo de ficción es:

(...) articular y servir la misma realidad; producir una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada. Esta segunda realidad gestada como un doble es la última prestación del sistema, tan definitiva que el mismo capitalismo desaparece como organización social y económica concreta para transformarse en civilización y se esfuma como artefacto de explotación para convertirse en mundo a secas. (Verdú, 2003)

En este escenario todos podemos ser únicos, singulares, artistas. Por ejemplo, para Kim Kardashian lo fundamental para el éxito de su negocio es que escucha a sus clientes y tiene una relación personal con sus *fans*. De esta forma, observamos cómo el nivel de plusvalía aumenta en cantidades insospechadas, no sólo por el consumo ilimitado del público, sino por la entrega total del capitalista, quien se ha convertido más allá de sujeto, en una *marca* que debe vender todo el tiempo: “Juro que mis amigos me dicen que soy un robot,” sostiene Kim sobre su entrega al trabajo. (Brogan & Shelby, 2012)

Siguiendo los planteamientos de Verdú sobre las fases del proyecto capitalista, recordamos que ya para finales de los sesenta, en su emblemático texto *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord predijo esta

transformación en lo humano bajo la dinámica del capital. Sostiene Debord (2007) que: “La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del ser en tener en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del tener al parecer, del cual extrae todo “tener” efectivo su prestigio inmediato y su función última” (pp. 38-40). Mientras la lógica del capital fue pasando de la producción al consumo a la ficción, el verbo para dar cuenta de lo humano fue transformándose del ser al tener al parecer.

Para Debord (2007) el espectáculo no es simplemente un conjunto de imágenes sino “una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes,” donde la vida humana, o sea social, se afirma como simple apariencia. El espectáculo, espejo roto, se descubre así:

como la negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha tornado visible. (...) El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace visible es el mundo de la mercancía que domina toda vivencia. De este modo, el mundo de la mercancía se muestra tal y como es, pues su movimiento se identifica con el distanciamiento de los hombres entre sí y con respecto a su producción global. (...) El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social. (p. 55)

“*Negación de la vida*”, “*mercancía que domina toda vivencia*,” “*distanciamiento de los hombres entre sí.*” Un ejercicio interesante sería pensar –sin pretender sacar cada teoría fuera de su contexto- la congruencia de estos planteamientos de Debord con los postulados que Lacan estará escribiendo alrededor de ese mismo momento histórico –mayo del 68 en París- sobre el discurso del capital, como un discurso cuya dinámica apunta hacia la disolución de los lazos sociales y que no establece un límite a los excesos, sino que más bien empuja al sujeto al (des)encuentro siempre fallido con el objeto –mercancía- de satisfacción. Las barreras de la *imposibilidad* y la *impotencia*, que operan en los otros cuatro discursos, se desvanecen en el discurso del capital creando una especie de circuito cerrado y circular en donde todo es aparentemente válido y posible.

La estructura de cada discurso “necesita una impotencia, definida por la barrera al goce, a diferenciarse como disyunción, siempre la misma, de su producción de verdad” (Lacan, 1993). Esta barrera constituida como una renuncia al goce, como castración, funda la articulación discursiva y posibilita cierta vinculación entre el sujeto y el Otro. Ahora bien, en la estructura del discurso del capital se desvanece la castración como fundamento de la articulación discursiva, y se despliega una dialéctica en la que la barrera de la imposibilidad se supera, introduciendo nuevas formas del malestar en la civilización. (Zawady, 2008) Así, se crea un circuito que lleva infinitamente del engaño al desengaño, donde el sujeto literalmente se auto-consume y padece la *imposibilidad* de satisfacción en forma de una *impotencia* cada vez más angustiante que debe seguir tapando y/o anestesiando.

Los efectos de esta dinámica contemporánea del discurso del capital sobre la vida de los sujetos son múltiples y diversos. Un ejemplo extremo podría ser el caso de Justin Jedlica, un neoyorquino de 32 años que ha transformado y literalmente plastificado su cuerpo a través de más de 90 operaciones e implantes para convertirse en el primer *Ken* humano, objeto juguete inanimado que considera el ideal de belleza masculina. Ante los cuestionamientos de los medios por el exceso de procedimientos, Justin argumenta:

Es creativo, ¿le dirían a Picasso que no pintara? ¿Por qué es ofensivo que haya decidido hacerlo a través de la cirugía? Me he operado casi todo lo que es posible operar y he hecho mi cuerpo *a la medida* de la cabeza a los pies, pero *aún quiero más*. Ahora me he vuelto tan plástico como el muñeco mismo. Soy el único juguete Ken humano en el mundo y eso para mí es un gran logro. (Emol, 2013)

¿Según qué medida ha “hecho” su cuerpo? ¿En qué consiste ese “más” –plus– que aún necesita operar, extirpar, implantar? Si lo plástico es lo que no se pudre, lo que no muere porque no tiene vida, ¿cuál es el logro –la ganancia– del sujeto al plastificar su cuerpo? ¿Hasta qué punto está la Ciencia –en este caso, la Medicina– dispuesta a servir de artífice a la desmesura de la acción humana y al discurso desenfrenado del capital?

Recientemente los medios de comunicación organizaron un encuentro entre Justin –Ken– y Valeria Lukyanova, una joven que se autodenomina la *Barbie* humana, que para sorpresa de todos no es de origen estadounidense, sino ¡rusa! Contrario a lo esperado en la repetición mediática de la fantasía infantil, entre Ken y Barbie –EE.UU. y Rusia– no hubo amor a primera vista. Más aún, Barbie no pudo prácticamente mirar a Ken a los ojos. Luego de una sesión fotográfica para saciar el pueril goce colectivo, ambos se criticaron mutuamente por lo artificial y exagerado de sus respectivas apariencias. Un encuentro con el insoportable espejo que des-engaña, que refleja la imagen de un retorno a lo inanimado –la muerte-, y el olvido de la propia humanidad.

Uno de los resultados de la dinámica del discurso del capital, según Soler, es lo que llama el *individualismo furioso de nuestro tiempo*. La autora desarrolla el concepto de *narcinismo*, una conjugación de los términos de narcisismo y cinismo, para dar cuenta de ese *individualismo furioso y forzado*. (Soler, 2008) Contrario al cinismo de los antiguos griegos, el cinismo actual no tiene ninguna implicación subversiva, sino que “es un cinismo por carencia de causa que pueda estar implicada en el discurso colectivo... Este narcinismo marca un estado de hecho, un estado de civilización en el cual los sujetos no tienen frente a ellos, como proyecto posible, más que su éxito personal, su promoción personal o el fracaso” (Soler, 2008). De este modo, encontramos casos de sujetos como Justin y Valeria cuya idea de proyecto de vida –de éxito- es ser reconocidos como juguetes humanos y gira sólo en torno a su cuerpo. ¿No es acaso esto la hipérbole del discurso del capital, un circuito cerrado, donde ya no se trata de que la mercancía –como objeto externo- satisfaga, sino que el sujeto mismo se funde con su propio objeto de satisfacción?

Siguiendo a Lacan, Soler nos dice que el discurso capitalista excluye las cosas del amor, hasta el punto que ello implica una *forclusión de la castración*. Nos parece fundamental pensar esta utilización del término *forclusión* –desarrollado por Lacan en el campo de las psicosis- para dar cuenta de las dinámicas de la acción humana bajo el capital, así como los efectos que tiene esta forclusión –cuyo significado es “rechazo”- de la castración sobre los necesarios límites de

lo simbólico para el sujeto, y sobre su relación con el lenguaje que le permite representarse, ordenarse, significarse, y no sumirse en el exceso, en lo real. Esto nos lleva a un último caso o ejemplo a considerar sobre las dinámicas contemporáneas de la desmesura.

Una mujer del estado de la Florida en EEUU y que padecía desde hacía muchos años de un trastorno sexual que la mantenía en un estado de excitación genital constante, se suicidó a finales del 2012. Según el artículo del *Tampa Bay Times*, las mujeres que padecen de este raro trastorno sienten excitación fisiológica pero no psicológica y muchas tienen que masturbarse por horas para tener alivio por unos minutos (La Peter, 2012). Aunque no se ha encontrado la causa médica de estos síntomas, algunos doctores piensan que se debe a un mal funcionamiento de *los nervios*. La mujer, quien dejó su trabajo debido a sus síntomas y estaba tratando de conseguir el seguro social por *incapacidad*, puso fin a su vida justo antes de que el reportaje de su historia, junto con la petición de ayuda para costear un MRI que validara *científicamente* su padecimiento, apareciera publicada en los medios.

¿Cómo pensar esta supuesta excitación sexual fisiológica sin soporte psíquico? ¿Cómo se inserta la ausencia de este soporte simbólico e imaginario que deja al sujeto en el desamparo ante una realidad insoportable, llevándole a la muerte, en la dinámica del discurso del capital? Exceso intolerable de placer que paradójicamente lleva al sujeto al dolor; el *plus* cada vez exige más. “La desmesura clama la desmesura,” recordamos con Esquilo, uno de los padres de la tragedia griega. (Ferrater Mora, 1964) Ante la voraz exigencia de goce, esta mujer optó por el único acto no fallido, el único que garantiza la completitud y el fin del deseo y del goce: el suicidio, un acto que tal vez podría simbolizar un intento, ciertamente trágico, del sujeto inscribirse un lugar particular en la historia y sostener el enigma por la causa de su malestar.

En términos generales, consideramos que los ejemplos presentados dan cuenta de que las dinámicas del discurso del capital son esenciales para entender y abordar las desmesuras contemporáneas de la acción humana. Cuando la plusvalía es la causa del deseo de toda una economía, nos dice Soler, se genera lo que Lacan llama



la extensa e insaciable producción de *falta para gozar*. Producir y consumir son los dos grandes imperativos de la economía capitalista: producir para consumir y consumir para sostener la producción. De esta forma, “se alimenta la falta para gozar no solamente del lado del proletario, pues poner la plusvalía del lado del capital que se multiplica tampoco permite gozar de él.” (Soler, 2008, p. 27) No han sido pocos los grandes empresarios que se han quitado la vida en medio de las crisis del capital.

La pregunta por la ética nos relanza entonces al inicio de esta reflexión para pensar cómo poner un límite, cómo sostener un justo medio ante el empuje hacia los extremos, a la dinámica desmesurada del capital. Esta es precisamente la preocupación de Colette Soler en su conferencia *El anticapitalismo del acto analítico*:

¿Qué es lo que el psicoanálisis promete al final a un sujeto que padece de su incapacidad para satisfacer al superyó capitalista? Si seguimos a Lacan le prometemos lo que llamamos un efecto de separación; es decir, un efecto que va a curar la ferocidad del superyó capitalista y que le va a permitir, quizá, encontrar su camino singular sin preocuparse más de la conformidad con los demás. (...) Puedo decir que no se puede atesorar el acto analítico, es lo que llamo “el anticapitalismo del acto.” No sólo que opera en contra de las finalidades del discurso capitalista que va así a la singularidad del analizante, sino que no trae ningún beneficio del lado del agente. (Soler, 2004)

Parfraseando el epígrafe de la tarjeta de Navidad de la familia Kardashian, de lo que se trata entonces no es de medir la vida por la cantidad de respiraciones que tomamos, sino de reconocer la importancia del acto de respirar para simplemente vivir; de dar un justo espacio a ese intervalo entre inhalación y exhalación necesario para que cada cual encuentre-recupere su propio ritmo y atempere sus inevitables desmesuras.



Referencias

- Brogan, C. & Shelby, K. (2012, Jan 9). What reality TV stars can teach us about branding, marketing and building an audience. *Success*. Tomado de: <http://www.success.com>
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Emol. (2013, 25 de feb.). Ken humano defiende las 100 cirugías que se ha hecho para parecerse al muñeco. *El Nuevo Día*. Tomado de: <http://www.elnuevodia.com>
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Freud, S. (1895). Proyecto para una Psicología Científica. En *Obras Completas*, Vol. I. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Klein, N. (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1983). Psicoanálisis y medicina. En *Intervenciones y textos*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Lacan, J. (1992). *Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1993). *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- La Peter, L. (2012, Dic. 4). Woman featured in Times story about sexual disorder commits suicide. *Tampa Bay Times*. Tomado de: <http://www.tampabay.com>
- Soler, C. (2004, 19 de jul.). *El anticapitalismo del acto analítico*. Conferencia dictada en la Cámara de diputados de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- Soler, C. (2007). *El anticapitalismo del acto analítico*. En *¿Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista?* Conferencias y Seminarios en Argentina. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Soler, C. (2008). El discurso del capital. *Intervalo*, (0).
- Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Zawady, M. (2008). La loca astucia de la voz del superyó en el imperativo capitalista del consumo. *Desde el Jardín de Freud*, (8), pp. 141-166.

De fiesta en Yucatán, México: devoción, entretenimiento e identidad¹

Alicia M. Peón Arceo

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: En este trabajo se analiza la fiesta patronal en honor a los Tres Reyes de Tizimín, Yucatán, México, como un referente identitario y como un espacio social y religioso de múltiples encuentros, representaciones y devociones, donde las identidades de los lugareños y los visitantes convergen y se refuerzan. Palabras clave: fiesta, religión, identidad, México.

ABSTRACT: This paper analyzes the festivities in honor of the Three Kings of Tizimin, Yucatan, Mexico, as an identity reference and as a social and religious space of multiple meetings, representations and devotions, in which the identities of the locals and visitors converge and reinforce one another. Key words: festivity, religion, identity, Mexico.

La tradición de celebrar entre los mexicanos no es reciente. Ha estado presente desde antes que los españoles llegaran al continente americano. En tiempos prehispánicos, la gente indígena tomaba descansos durante su vida rutinaria para celebrar eventos especiales y venerar a sus dioses. De acuerdo a San Bernardino de Sahagún (cit. por Miller & Taube, 1993), los aztecas tenían festivales llamados veintenas en donde la gente bailaba en la explanada del templo del dios venerado. Fray Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, menciona que los mayas tenían un calendario que incluía

¹ Parte del contenido de este trabajo fue presentado en el Segundo Congreso Internacional de Ciencias Sociales en el Sureste Mexicano, que se llevo a cabo en la ciudad de Cancún, Quintana Roo, México, del 11 al 13 de noviembre de 2010.

festivales donde se llevaban a cabo bailes, sacrificios, ofrendas, procesiones, comida y bebida ritual. (León, 1994) Con la llegada de los españoles a América y la imposición de la religión católica, se establecieron nuevas formas sincréticas de celebrar y nuevos calendarios festivos.

Una de las celebraciones más esperadas del calendario festivo mexicano es la fiesta patronal. Estas fiestas son celebraciones anuales dedicadas a los santos católicos que tienen su origen en España y posteriormente fueron establecidas en el continente americano como parte del proceso de evangelización. En México, las fiestas patronales son manifestaciones concretas de la religiosidad popular y forman parte de un sistema de fiestas que varía en significado, forma y contenido de región a región.

El objetivo de este trabajo es analizar la fiesta patronal como un referente identitario de la localidad y como un espacio social y religioso de múltiples encuentros, representaciones y devociones, donde las identidades de los lugareños y los visitantes convergen y se refuerzan. Para lograrlo, se presenta el caso de la Fiesta de los Tres Reyes de Tizimín, una de las fiestas más importantes del estado de Yucatán que se realiza durante la última semana de diciembre y las dos primeras de enero, y que conmemora la Epifanía en la tradición de la Iglesia Romana. Durante estos días la ciudad de Tizimín se transforma al recibir cientos de visitantes, en su mayoría peregrinos del interior del estado, que llegan a celebrar con los gremios, a realizar sus devociones, a “pasear” por las instalaciones. Para el análisis de la fiesta y la figura de los Tres Reyes, símbolo de identidad a nivel local y regional, me basaré en datos etnográficos recabados en varias temporadas de campo.

EL SISTEMA FESTIVO DE YUCATÁN

El interés hacia el estudio de las fiestas siempre ha existido entre los antropólogos. Se han realizado investigaciones y dedicado estudios, parciales y completos, para tratar de entender su significado e importancia en diferentes contextos. La literatura antropológica sobre fiestas en Mesoamérica tiende a centrarse en las poblaciones

indígenas, áreas rurales y en el catolicismo. Los temas son diversos: sincretismo religioso, organización política y religiosa, economía, rituales, cambio cultural por mencionar algunos. Ejemplos de estudios clásicos sobre estos temas son los realizados por Cancian (1965), Foster (1967), Vogt (1969) y Smith (1977). Los estudios más recientes, como los de García Canclini (1993) y Fernández Repetto (1988, 1994), se enfocan en los aspectos económicos y turísticos de la fiesta. Quintal Avilés (1993) atiende la parte profana y sagrada de la fiesta. Portal (1998) y Madrazo (1998), por su parte, se centran en el sistema de mayordomías o cargos como estructura de poder.

La ausencia del sistema de cargos o mayordomías es lo que distinga al sistema festivo de Yucatán de los que se realizan en otras áreas de México. (ver Cancian, 1965; Foster, 1967; Friedlander, 1981) En Yucatán la organización de la fiesta religiosa recae principalmente en los gremios, en el sacerdote católico, los laicos y el grupo de cargadores o encargados de las imágenes. El gremio fue introducido por los españoles en el tiempo de la conquista junto con las cofradías y las hermandades. El gremio lo conformaban un grupo de personas que realizaban un mismo oficio. Las cofradías eran instituciones de carácter económico que la comunidad administraba colectivamente para sufragar los gastos de las fiestas. En cambio, las hermandades eran instituciones religiosas. Todas funcionaron hasta el siglo XIX. Los cambios impuestos por el gobierno mexicano, ocasionaron que el término gremio remplazara al de cofradía. (Diez Hurtado, 1994; Fernández Repetto, 1994)

El sistema festivo de Yucatán tiene su mayor representación en las fiestas patronales, las celebraciones anuales que se hacen en honor de la figura del patrono o santo de un pueblo o una ciudad. Estas son celebraciones mandatorias establecidas por la Iglesia católica que refuerzan las relaciones entre la población y dicha institución (Madrazo, 1998). Estas fiestas tienen componentes religiosos como procesiones, peregrinajes, misas y devociones a los santos que son organizadas por la parroquia y los feligreses; y lúdicos, como ferias y bailes, organizadas por las autoridades locales. Proporcionan tanto espacios y tiempos de meditación, reflexión y devoción religiosa, como espacios y tiempos de recreación, de diversión.

Las fiestas patronales en Yucatán son similares en su estructura, contenido y organización. Tienden a diferir en su duración y en la importancia que se les otorga a nivel regional o local. Las principales fiestas patronales en el estado son la fiesta en honor de Nuestra Señora de Izamal, patrona del estado de Yucatán que se realiza en diciembre; la de la Virgen de la Candelaria, en Valladolid, en el mes de febrero; la fiesta de la Pobre de Dios, celebrada en Hunucmá, en enero; la fiesta del Cristo de las Ampollas, que se realiza en Mérida durante los meses de septiembre y octubre, y la fiesta de los Tres Santos Reyes, en Tizimín.

EL “PODER” DE LOS TRES REYES EN EL CONTEXTO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Desde los siglos XI y XII, las imágenes religiosas han jugado un papel importante en el catolicismo ibérico. Cuando este llegó a Mesoamérica, ya existía una especialización entre los santos. Vírgenes especializadas en proteger y defender el embarazo; santos que procuraban la lluvia; santos para las causas perdidas; para proteger de los desastres naturales; para sanar el espíritu y curar males; para proteger a la familia y más (Christian, 1981). Esta especialización de los santos ayudó en la labor de evangelización y facilitó el “reemplazo” de los dioses prehispánicos por las imágenes católicas ya que las religiones mesoamericanas eran politeístas y estaban familiarizadas con imágenes de mayor y menor devoción (Carrasco, 1990). Con la llegada de los españoles y la construcción de las iglesias empezó la proliferación de los santos ya que a cada iglesia construida se le asignaba un santo patrono al que se le encomendaba la protección del lugar y de su gente. No se sabe a ciencia cierta cuándo ni por qué los Tres Reyes fueron los santos patronos elegidos para Tizimín. La única referencia que se tiene nos dice que la doctrina de Los Tres Reyes fue establecida por los franciscanos durante el siglo XVI y Fray Diego López Cogolludo (1955) menciona que desde la construcción del monasterio en 1563, se le asignó a los Tres Reyes como santos titulares. Actualmente en la Parroquia de los Tres Reyes, estos dominan el panteón en términos de la atención y el fervor que reciben de

sus devotos por ser los santos patronos y por los poderes milagrosos que la gente les atribuye.

El “magnetismo espiritual”, el poder del santuario para atraer devotos (Preston, 1992) se encuentra en el caso de Tizimín en la presencia de los santos patronos, los Tres Reyes, que son vistos como seres especiales, “poderosos” y “milagrosos” a través de los ojos de los creyentes. El santuario de los Tres Reyes es el lugar donde las dinámicas entre creyente y santo se construyen, se reproducen y se recrean en varios grados y formas, como en las “promesas” que realizan los devotos a los santos. En México, las expresiones de religiosidad popular son más comunes entre ciertas poblaciones, principalmente entre los campesinos y la clase media. La principal característica de la religiosidad popular es la experiencia de expresar la vida de una forma muy simbólica y concreta. En este sentido, las clases populares manifiestan su religiosidad a través de devociones y prácticas religiosas y culturales como oraciones, ritos, gestos simbólicos, fiestas, celebraciones y prácticas pías, todo con el propósito de llegar a estar cerca de la divinidad (García Román & Martín Soria, 1989).

En el marco de la fiesta patronal en honor a los Tres Reyes, los devotos, locales y peregrinos, realizan diferentes prácticas características de la religiosidad popular. Así tenemos que los devotos compar-ten concepciones y narrativas de fundación –los Reyes llegaron por la costa y escogieron quedarse en Tizimín; presentan contacto físico con las imágenes: besan, tocan y untan sus ofrendas en las urnas de cada uno de los Reyes. Las imágenes presentan propiedades curativas porque tienen el “poder” de sanar cualquier mal y conceder milagros; pero también se les atribuyen características humanas. Por ejemplo, cuando las imágenes no quieren ser removidas de un lugar presentan un peso excesivo que evita que esto suceda. Además, los Reyes intercambian favores a través de oraciones y ofrendas: se necesitan tres *keixitos*² o milagritos, ruda y tres velas para que las “promesas” sean oídas y concretadas.

² Los *keixitos* o “milagritos” son pequeñas figuras de latón prensadas en formas de personas (hombres, mujeres, niños), partes específicas del cuerpo (extremidades, ojo, estómago, corazón), animales (gallina, vaca, caballo), objetos (libro, automóvil,

LOS TRES REYES, SÍMBOLO DE IDENTIDAD REGIONAL Y LOCAL

Si definimos identidad como “un conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y estructurado” (Giménez, 2002 p. 412), tenemos que la identidad de Tizimín se ha construido en relación a sus santos patronos, los Tres Reyes, imágenes que se encuentran localizadas en la Iglesia del mismo nombre. Esta identidad se hace presente tanto a nivel regional como local. A nivel regional la ciudad es conocida por su producción ganadera y por su fiesta anual en honor a los Reyes. Desde 1956, la asociación ganadera de la región empezó a celebrar su Feria agrícola, ganadera, industrial y comercial durante las mismas fechas que la fiesta patronal, beneficiándose de la popularidad establecida de antaño.

La importancia regional que tiene la fiesta de Tizimín se debe en parte a la constante desterritorialización de los santos patronos de su lugar de origen. Este proceso se da en menor proporción con los reporteros que cubren las celebraciones durante la fiesta a través de entrevistas, con la toma de fotografías y con sus notas que al tener alcance regional promueven la fiesta y la devoción a estas imágenes regionalmente. Sin embargo, son en mayor proporción los peregrinos quienes a través de la compra de recuerdos o souvenirs como tarjetas de oración, camisetas, gorras, imágenes de bulto, llaveros, bolsas, y fotos enmarcadas llevan consigo de un lugar a otro las imágenes de los Tres Reyes. En el caso de los antorchistas,³ las imágenes

monedas, espejuelos), vegetales (maíz, frijol) por mencionar algunos. *Kex* es una palabra de la lengua Maya que significa intercambio. Estos objetos son también conocidos como cuerpos en otros lugares. Christian menciona como en el siglo XVI la tradición de colocarlos junto a los santos en España ya existía y eran realizados en cera. (Christian 1981)

³ Los antorchistas son grupos conformados en su mayoría por jóvenes peregrinos que motivados por una promesa realizan una carrera, a pie o en bicicleta, y uniformados van por las carreteras de México cargando una antorcha encendida. Este tipo de peregrinaje a pesar de que surge años atrás como una devoción a la virgen de Guadalupe, hoy en día se ha extendido a otras imágenes.

de los Tres Reyes peregrina con ellos, en el sentido de que forman parte del grupo y del viaje. Su presencia no solamente es reconocida a lo largo del camino por los otros antorchistas que comparten las carreteras si no que también la imagen de los Reyes se convierte en una manifestación pública de devoción católica al ir pasando por las comunidades, los pueblos, y las ciudades durante el recorrido. De esta forma, a través de la desterritorialización, el antorchismo a los Tres Reyes anuncia y promueve éstas imágenes religiosas y refuerza la identidad de sus devotos.

A nivel local, la imagen de los Reyes y sus nombres han sido apropiadas por los locales en el comercio, como nombres de pila. Al caminar por las calles uno encuentra establecimientos comerciales con nombres como: Panadería “Los Reyes,” Tienda “Los Santos Reyes,” Restaurant “Los 3 Reyes,” abarrotes “Melchor, Gaspar y Baltasar” por mencionar algunos. La gente lleva como nombre de pila los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar, Reyes y Gameba (las dos primeras letras de cada uno de los Reyes). El ayuntamiento también toma su identidad de las imágenes y eslóganes como Tizimín, ciudad de reyes, y Tizimín, destino de reyes, que han sido utilizados para sus campañas políticas y sus gobiernos. Por ejemplo, Tizimín, destino de reyes fue el eslogan utilizado por el gobierno municipal 2004-2007 para promover la ciudad y la fiesta. El eslogan se encontraba escrito como leyenda de bienvenida a la ciudad y en espacios estratégicos de gran visibilidad por toda la ciudad, reflejando los lazos que se dan entre los santos patronos y la ciudad. En esta forma, el significado local de las imágenes refuerza las relaciones entre el estado y la iglesia a la vez que consolida la identidad de la gente a través de la constante manifestación pública de sus santos patronos. Estos no solamente cuentan con poder religioso entre los locales si no que funcionan como símbolos identitarios de la ciudad ya que están por ejemplo representados en el escudo de armas de la ciudad. La presencia de los Reyes en el escudo se refleja en las tres coronas que adornan uno de sus extremos. Además de construir la identidad de la ciudad, las imágenes funcionan como medio para revitalizar la economía de la ciudad ya que por su popularidad atraen a la fiesta miles de devotos año con año, incrementando así los ingresos en el sector comercio y el presupuesto anual del municipio.

LA FIESTA DE LOS SANTOS REYES DE TIZIMÍN

Todos los años, durante los primeros días del mes de enero, miles de personas de Yucatán peregrinan a la ciudad de Tizimín para venerar a los Tres Santos Reyes, patronos de la iglesia del mismo nombre y para participar en su fiesta. Tizimín se localiza al oriente del estado de Yucatán, a unos 170 Km. de la ciudad de Mérida. La fiesta de los Tres Reyes es una de las fiestas de mayor duración en el Estado y una de las más visitadas regionalmente. Se lleva acabo anualmente del 28 de diciembre al 16 de enero. Como la mayoría de estas fiestas se compone de dos elementos: el religioso y el lúdico.

El componente religioso está organizado por la iglesia y se conforma por misas, devociones a los santos, la presencia de los gremios, la misa magistral y tres procesiones. Aun cuando la fiesta comienza el 28 de diciembre, el día 26 se realiza una misa especial, donde las imágenes de los Tres Reyes son bajadas de sus nichos por el grupo de los cargadores y son colocados temporalmente sobre una mesa de madera y dentro de urnas de vidrios para protegerlos de las inclemencias y del constante contacto humano. A esta celebración se le conoce como “La bajada de los Tres Reyes” y es muy concurrida por los feligreses locales.

Una vez que las imágenes han sido bajadas, se empieza a ver un constante y progresivo arribo de peregrinos que llegan a cumplir sus promesas. La celebración de la fiesta contiene varios aspectos: misas diarias por la mañana y en la tarde, rezos del rosario, y novenas (nueve días de rezos) en honor a los Reyes. La celebración religiosa principal es la misa magistral durante el día de la Epifanía, el 6 de enero, el día de los Tres Reyes. Es oficiada por el obispo, y las autoridades eclesiásticas y gubernamentales participan en el evento. Es una celebración masiva ya que una gran cantidad de locales y de peregrinos acuden a ella. Los medios de comunicación local, diarios y televisión, cubren el evento.

Los actores principales de la fiesta religiosa son los gremios que se componen de un grupo de personas encabezado por un presidente, un secretario y un tesorero. Según Turner (1974), toman su nombre basado en el género, estado civil, ocupación,

o de las figuras religiosas. Cada gremio es responsable de uno de los días de la fiesta y es generalmente el mismo día cada año. Sus miembros, agrupados en delegaciones, son familiares y amigos que provienen tanto de la ciudad como del estado de Yucatán. Durante la fiesta patronal, en el día asignado al gremio, sus miembros, con una banda de música, salen de casa del presidente o del local del gremio, cargando las banderas y estandartes de la asociación, vestidos en traje tradicional, soltando fuegos artificiales y en procesión caminan a la iglesia. Cada gremio paga una misa especial en honor de sus miembros y después de escucharla, por un día completo el gremio deja sus banderas y estandartes, flores e imágenes de los Reyes en el interior de la iglesia. Las banderas y los estandartes son un referente doblemente identitario del gremio ya que llevan su nombre bordado y el del lugar de procedencia, al igual que las figuras de los Reyes. De esta forma el gremio hace un reconocimiento público de su adscripción a un lugar y a una devoción religiosa específica.

De regreso al local se da inicio a la celebración que incluye comida, bebidas y música tradicional. Una parte del espacio se sacraliza con un pequeño altar donde con rezos se ofrenda la comida a los Santos Reyes a la vez que se les hace partícipes de eventos festivos que duran por lo menos un día completo. Al siguiente día el gremio vuelve a la iglesia y de la misma manera, participa en la misa y permanece en interior hasta que el gremio entrante llegue y tome su lugar. En el año del 2004, la fiesta de Tizimín contaba con 12 gremios registrados en la parroquia. El primer gremio en honor de los Tres Reyes fue organizado por peregrinos procedentes de la ciudad de Mérida en 1903, siguiendo la tradición ya establecida en esta ciudad para la fiesta del Cristo de las Ampollas. Este gremio se desintegró en 1914. Fue hasta 1915 cuando los tizimileños organizaron su propio gremio conformado por Señoras, que más adelante se llamó Gremio Señoras y Señoritas. Es hoy en día el gremio más antiguo (Rivero, 1976, pp. 51-53). La mayoría de los gremios proviene de otros lugares del interior del estado, solamente dos se organizan localmente.

Otra de las actividades religiosas que organiza la iglesia durante la fiesta son las procesiones. La primera se lleva a cabo el día primero de enero. Durante esa mañana los Tres Reyes son llevados en procesión

a la plaza de toros para una misa especial en honor de los palqueros,⁴ las personas encargadas de levantar el ruedo y rentar sus palcos durante las corridas. La misa se oficia dentro del ruedo y la celebración eucarística es muy concurrida por locales y peregrinos ya que propicia un espacio religioso y a la vez de entretenimiento por la confluencia de comerciantes y feligreses. La segunda procesión se realiza entre los días 4 y 7 de enero (varía). Las imágenes de los Reyes son llevadas al recinto ferial y la misa se oficia en honor de los miembros de la Asociación Ganadera de Tizimín. En ambas procesiones, las autoridades eclesiásticas y los devotos caminan más de media hora para llegar a dichos lugares. La última procesión es la que se realiza el día 8 de enero alrededor de la plaza principal, donde puestos de fiesteros se encuentran localizados. Esta procesión, de acuerdo a lo dicho por el Presbítero, se realiza para conmemorar los viejos tiempos, cuando la fiesta de los Tres Reyes concluía en esta fecha. Los comerciantes creyentes y los vendedores de velas encienden sus velas como forma de devoción, al pasar las imágenes por sus puestos. Estas son las únicas tres ocasiones en que las imágenes son removidas de la iglesia. Durante las procesiones es común observar participantes cantando, rezando y llevando tres, seis o nueve velas encendidas. Con estas procesiones se da una apropiación y sacralización temporal del espacio y la Iglesia Católica confirma su presencia en Tizimín como religión dominante ya que ninguna otra religión realiza actos públicos de esta índole. De igual forma, las relaciones entre la iglesia y los actores de la fiesta, ganaderos, comerciantes y palqueros, se consolidan anualmente con estas celebraciones.

A lo largo de la fiesta, todos estos eventos religiosos atraen peregrinos que participan en las diferentes celebraciones o simplemente llegan a la iglesia a hacer su “promesa” a los Reyes. El éxito de la fiesta se debe a la popularidad que tiene los Reyes de ser muy “milagrosos” y “poderosos,” capaces de atender cualquier petición o preocupación.

⁴ Los palqueros es un grupo de 55-60 miembros que están a cargo de la construcción y comercialización de una sección del tablado o ruedo taurino que se elabora con postes de madera, tablas y hojas de palma. Ser palquero es una tradición, la posición es hereditaria y permanece en la familia por generaciones.

La fiesta religiosa concluye con una misa el día 16 de enero en la cual las imágenes son removidas de sus urnas y mesa altar temporal para ser depositadas en sus nichos originales. A esta celebración se le conoce como la “La subida de los Tres Reyes.”

El aspecto religioso de la fiesta se complementa con el lúdico, compuesto de vaquerías,⁵ diputaciones, corridas de toros, entretenimiento nocturno, todo en el marco de la Feria agrícola, ganadera, industrial y comercial. Esta fiesta es organizada por las autoridades municipales a través del Comité de Feria y son ellos los que se encargan de contratar los espectáculos que entretendrán a la población y a sus habitantes. De igual forma son los encargados de comercializar la fiesta y promoverla, organizar las corridas de toros junto con los diputados de fiesta, proveer de vigilancia policial a todos los lugares de la fiesta, rematar los espacios que los comerciantes o fiesteros usaran temporalmente, y se encargan de la concesión de exclusividad de venta a las compañías refresqueras y de bebidas alcohólicas. Una buena parte del presupuesto municipal anual proviene de ingresos producidos de la comercialización de la fiesta.

Las preparaciones de la fiesta comienzan las primeras semanas de noviembre con la verificación de la fiesta o convite, evento organizado principalmente por las autoridades municipales y los diputados de fiesta, un grupo de ocho hombres y dos mujeres que año con año se comprometen con su ciudad y con las autoridades a organizar las corridas de toros. El cargo de diputado de fiesta es hereditario y muy reconocido socialmente.

El convite es un evento social y político donde las autoridades municipales, los diputados de fiesta, los palqueros, los locales, los reporteros y los visitantes caminan las calles de Tizimín al compás de la música de la charanga y los voladores, parando en cada una de las casas de los diez diputados de la fiesta para verificar su participación en

⁵ La vaquería es una serie de jaranas 3 x 4 y 6 x 8 que se tocan y bailan durante las fiestas patronales en Yucatán. La jarana es un tipo de danza que tiene sus raíces en la Jota Aragonesa. Para las vaquerías las mujeres portan el terno o traje regional y los hombres visten de blanco con una camisa llamada filipina y un sombrero blanco. Las fiestas patronales comienzan con una vaquería.

esta. Es una invitación abierta hecha por las autoridades municipales y que refuerza la identidad del pueblo como expresa Don Lucio Rosado, el cuarto diputado de la fiesta:

De esta forma toda la ciudad de Tizimín y pueblos circunvecinos, quedan informados que habrá fiesta. Así en el convite también mostramos al público nuestras tradiciones. Invitamos al pueblo entero a celebrar con nosotros y a mantener vivas nuestras tradiciones. (Comunicación personal, noviembre 10, 2004)

El convite en realidad funciona como una plataforma para el reconocimiento social de las autoridades gubernamentales y de los diputados, invitados especiales como el caso de la reina de la feria entrante y la saliente, así como de ganaderos y comerciantes influyentes. Los reporteros de los periódicos y las revistas locales juegan un papel importante ya que al fotografiar y entrevistar a este grupo de personas, refuerzan las relaciones de poder que estas autoridades tiene en la ciudad de Tizimín.

La parte lúdica de la fiesta patronal comienza oficialmente el día 30 de diciembre con la vaquería de alborada. Esta vaquería, llamada también de promesa, es inaugurada por el gobernador del estado de Yucatán y lleva el sello formal característico del partido político que este en poder y es también precedido por las autoridades locales y los diputados de fiesta. A las vaquerías acuden tanto locales como personas procedentes de las comisarías, pueblos y ciudades vecinas ya sea por el entretenimiento que estos bailes proveen o como parte de una “promesa” a los Tres Reyes. La noche termina con la tradicional nona. En esta celebración, un contingente de personas encabezado por los diputados de fiesta, al ritmo de la jarana caminan en la madrugada al coso taurino soltando voladores y cargando un árbol de ceiba pequeño que se siembra en el medio del ruedo, una vez que se ha coronado la plaza es decir, recorriéndola bailando y celebrando. Al finalizar, la gente regresa a finalizar la vaquería. La segunda vaquería de promesa se realiza el primero de diciembre. Esta celebración se le conoce como pozolada ya que en épocas pasadas se regalaba a los participantes pozole, que es una bebida tradicional

que se prepara con maíz y se endulza con miel. Y la tercera es la venta de vaqueras que se lleva a cabo el 5 de enero. Aquí las mujeres portan un sombrero de vaquero y realizan suertes o pasos que las hacen merecedoras del reconocimiento general. Durante la Fiesta de Reyes la vaquería viene a ser un lugar de múltiples encuentros; para las autoridades estatales y locales es un espacio de promoción, para los diputados de fiesta un espacio de reconocimiento social, para los peregrinos el lugar donde llevan a cabo su “promesa” y es entretenimiento para los visitantes.

Las diputaciones son otras de las atracciones que tiene la fiesta patronal. Estas consisten en celebraciones que los diputados de fiesta realizan individualmente. Una diputación consta de la organización de un día de fiesta donde se realiza un almuerzo, rezos, un baile por la noche y una corrida de toros. Estas celebraciones las costea el diputado de fiesta y sus socios y se hacen como parte de una “promesa” a los Tres Reyes por su parte y de sus familiares y amigos. Son eventos abiertos al público y muy concurridos. Al realizar estas celebraciones, los diputados hacen pública su devoción a los Reyes y son compensados con el reconocimiento social de las autoridades y los locales.

LA FIESTA DE LOS TRES REYES: UN LUGAR DE MÚLTIPLES ENCUENTROS

La fiesta desde sus orígenes ha sido un lugar de múltiples encuentros y significados. Es un sistema complejo donde gente diversa interactúa y diferentes intereses se entrecruzan. Muchos de los actores están implicados en su organización, funcionamiento y consumo. Para el estado –autoridades municipales– la fiesta se convierte en una plataforma para hacer proselitismo político y un blanco para el incremento anual de su presupuesto. Para los diputados de fiesta, el ruedo taurino se convierte en un espacio de continuas expresiones seculares y sagradas, donde manifiestan públicamente su devoción a los Reyes, a la vez que adquieren reconocimiento social de los locales y visitantes. Los gremios encuentran en la fiesta la oportunidad de cumplir con sus “promesas” a los Reyes y consolidar sus redes sociales a través de la convivencia con las diferentes delegaciones que se dan cita en

este evento, además de reforzar su identidad y confirmar su pertenencia a esta institución tradicional yucateca. Para los peregrinos, la fiesta es la contraparte de su visita religiosa a la iglesia, es el espacio para llevar a cabo sus “promesas” y para encuentros de interacción familiar y entretenimiento. Y para la Iglesia, es a través de la fiesta y la afluencia masiva de peregrinos que adquiere reconocimiento local y regional, a la vez que incrementa su presupuesto anual gracias a las donaciones y ofrendas de los feligreses locales y peregrinos. Es también un espacio en el cual se consolidan las relaciones de la Iglesia y el Estado con la presencia de ambas autoridades en las celebraciones religiosas y la presencia de las imágenes en los espacios lúdicos como el ruedo taurino y la feria ganadera.

LA FIESTA COMO UN ESPACIO DE REFERENTES IDENTITARIOS Y DE CONTINUOS

La fiesta de los Tres Reyes tiene una tradición histórica en la Península de Yucatán. En el año 1899, La Revista anunciaba la fiesta:

La renombrada feria de los Santos Reyes se prepara de una manera esplendida. Como de costumbre, dará principio el 30 de diciembre con la tradicional vaquería. Habrá magníficas corridas de toros y por las noches otras diversiones que serán sin duda del agrado de los concurrentes. La empresa se complace a invitar a los habitantes de la Península, para pasar a esta villa oriental, estando seguros de la buena acogida, que como siempre se les ha dispensado. A la feria pues, a divertirse hoy que el dinero está abundante y los caminos completamente secos. (La empresa, noviembre 6 p.4)

La Fiesta de Reyes ha sido un espacio de continuos en donde los actores principales son representados y la identidad local se refuerza. Se puede hablar más que de una separación de lo sagrado y lo profano, tendencia tradicional durkheimiana, de una serie de continuos de los símbolos religiosos en las prácticas seculares dentro de la fiesta. Si analizamos las corridas de toros, tenemos que en sus elementos más importantes: ruedo, toros, ofrendas, de se da un recordatorio

constante de la importancia que tienen los Santos Reyes para la población. Por ejemplo, el ruedo consta de tres niveles que de acuerdo a los palqueros cada uno es en honor de cada rey. Durante las corridas, que son “promesas” realizadas por los diputados, es común leer en los costados de los toros “promesa de la familia... a los Santos Reyes.” Los ramilletes, postes decorados para la ocasión que son llevados durante la coronación o paseo inicial de la diputación por el ruedo, son parte de las promesas que los diputados y sus allegados realizan a los Reyes. De igual forma, a las vaquerías acuden peregrinos que por “promesa” a Melchor, Gaspar y Baltasar, llegan a Tizimín a bailar. Incluso en la expoferia, la mayor celebración secular, hay un recordatorio constante de la presencia de los Tres Reyes, ya que las imágenes han sido comercializadas por sus organizadores bajo la forma de insignias, uniformes de los trabajadores y como decoraciones de escenarios ya que estas imágenes actúan como imanes para atraer a los devotos a la feria. La Iglesia católica también ha contribuido a este continuo, al llevar en procesión a las imágenes a los recintos feriales. La continua presencia de santos patronos en la fiesta religiosa y en las actividades lúdicas es evidente. La importancia regional y local que tiene la fiesta de Reyes se entiende y debe a la popularidad que tienen sus santos patronos, los adoradores que hoy en día son adorados.

Referencias

- Cancian, F. (1965). *Economics and Prestige in a Maya Community: the Religious Cargo System in Zinacantán*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Carrasco, D. (1990). *Religions of Mesoamerica: Cosmvision and Ceremonial Centers*. San Francisco: Harper & Row.
- Christian, W. A. (1981). *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Diez Hurtado, A. (1994). *Fiestas y Cofradías: Asociaciones Religiosas e Integración en la Historia de la Comunidad de Sechura (siglos XVII al XX)*. Piura, Perú: CIPCA, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- La empresa (viernes, 14 de octubre de 1899). Gran Feria de Tizimín. *La Revista de Mérida*, p. p.4.
- Fernández Repetto, F. (1988). Gremios y fiestas en Chuburná de Hidalgo, Mérida, Yucatán. Un esbozo etnográfico. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 167, 26-34.
- Fernández Repetto, F. (1994). *Fiesta System in Yucatan: Popular Religion, Identity, and Socioeconomic Organization*. Gainesville, Florida: University of Florida.
- Foster, G. (1967). *Tzintzuntzan: Mexican Peasants in a Changing World*. Boston: Little Brown.
- Friedlander, J. (1981). The Secularization of the Cargo System: An Example from Postrevolutionary Central Mexico. *Latin American Research Review*, 16 (2), 132-143.
- García Canclini, N. (1993). *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico* (L. Lozano, Trans.). Austin: University of Texas Press.
- García Román, C., & Martín Soria, M. T. (1989). Religiosidad Popular: Exvotos, donaciones y subastas. In C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó & S. Rodríguez Becerra (Eds.), *La Religiosidad Popular III. Hermandades, romerías y santuarios* (Vol. 3, pp. 353-368). Barcelona: Anthropos.
- Giménez, G. (2002). Paradigmas de la identidad. En A. C. Amparán (Ed.), *Sociología de la Identidad*. UAM-Ixtapalapa, México: Miguel Ángel Porrúa.

- León, M. d. C. (1994). *Fray Diego de Landa. Relación de las cosas de Yucatán. Estudio preliminar, cronología y revisión del texto*. México: Cien de México.
- López de Cogolludo, D. (1955). *Historia de Yucatán* (4. ed.). Campeche, México: Comisión de Historia.
- Madrazo, M. (1998). Mestizaje y sincretismo en la fiesta patronal de Xico, Veracruz. En H. Pérez (Ed.), *México en fiesta* (pp. 485-496). México: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Turismo.
- Miller, M. E., & Taube, K. (1993). *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: an Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. New York: Thames and Hudson.
- Portal, A. (1998). Los círculos de poder y la fiesta religiosa entre los pueblos conurbados del sur del Distrito Federal. En H. Pérez (Ed.), *México en fiesta*. (pp. 433-442). México: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Turismo.
- Preston, J. J. (1992). Spiritual Magnetism: An Organizing Principle for the Study of Pilgrimage. En A. Morinis (Ed.), *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage* (pp. 31-44). New York: Greenwood Press.
- Quintal, E. F. (1993). *Fiestas y gremios en el oriente de Yucatán*. Mérida, Yucatán: CULTUR/ Gobierno del Estado de Yucatán.
- Rivero, J. (1976). *La fiesta de Tizimín. Feria en honor de los santos tres reyes*. Mérida, Yucatán, México: Editorial Zamna.
- Smith, W. R. (1977). *The Fiesta System and Economic Change*. New York: Columbia University Press.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vogt, E. (1969). *Zinacantán: a Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Dicotomía grotesca de la mujer en la narconovela colombiana: ¿virgen o puta?¹

Sabrina S. Laroussi

College of Charleston en South Carolina

RESUMEN: En el artículo que nos ocupa, se analizará la imagen innoble que de la mujer ofrecen *Sin tetas no hay paraíso* (2005) y *Confesiones de una puta cara* (2007). Tanto la visión del esperpento de Valle-Inclán como la teoría sobre la risa satánica de Baudelaire, y el carnaval de Bajtín nos parecen las idóneas para este estudio, puesto que, y a pesar de las tragedias que les suceden a las mujeres, no se deja de burlar e ironizar sobre su transformación deformante y su papel como mujer. Palabras clave: narconovela, virgen, prepago, puta, grotesco.

ABSTRACT: The following article will discuss the ignoble image of women as presented by *Sin tetas no hay paraíso* (2005) and *Confesiones de una puta cara* (2007). The grotesque vision of Valle-Inclán, the satanic laughter theory of Baudelaire and the carnival by Bakhtin seem ideal for the following study, since, despite of the tragedies that befall on these women, they are still taunted and outwitted by their deforming transformation and their roles as women. Key words: narconovela, virgin, prepago, whore, grotesque

La mujer aparece así como un objeto más por medio del cual el narcotraficante comunica a la sociedad con la que interactúa su éxito en términos de riqueza y poder social. (304-5)

Lilian Paola Ovalle y Corina Giacomello. “La mujer en el ‘narcomundo”

Uno de los retos de la América Latina del siglo XXI es hacer frente a la creciente violencia relacionada con el narcotráfico, o lo

¹ Parte de este texto fue leída en el XVIII Congreso Colombianistas: “La mujer en Colombia,” realizado en Regis College, Massachusetts, en julio de 2013.



que se llama también *narcoviolencia*. No pasa un día sin que no nos encontremos en las noticias con sucesos insólitos que relatan las matanzas cometidas por los carteles. Vemos la figura del *narco* en todas partes: en los periódicos, televisión, canciones y ahora hasta en la literatura. La *narconarrativa* es fácil de leer y está escrita para el público en general. No requiere del lector mucho esfuerzo intelectual, puesto que refleja *un status quo* socio-político que le rodea; son textos “que responden a necesidades del momento y que satisfacen un deseo de información inmediata” (Jácome 57). Su éxito es tal que han sido traducidas a muchos idiomas en todo el mundo. Muchas de estas *narconovelas* han sido ya adaptadas al cine o a la televisión. De ahí surgieron, precisamente, las famosas *narcotelenovelas*, crónicas que dramatizan los males que afligen a Colombia (Pobutsky 7). Sobre esta tendencia de las editoriales de comercializar lo *narco*, se pronuncia Alejandro Herrero-Olaizola en su artículo, “*Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente*”:

Me atrevo a aventurar incluso que obras como estas ya han establecido un nicho comercial para un tipo de best-séller basado en novelar las penurias sociales latinoamericanas y ofrecer personajes marginales aptos para el consumo masivo. El mercado editorial, que es obviamente partícipe de las políticas económicas globales, perpetúa la comercialización de estos márgenes y promueve cierta exotización de una realidad latinoamericana “cruda” dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más *light* como en el caso de *Rosario Tijeras*, pero con cierto “peso cultural” (43).

1. LA NARCONARRATIVA

Muchos críticos tachan el narcotráfico de “un evento pasajero, un sucio episodio criminal que solo cabe en el periodismo.”² Ós-

² “La ‘sicaresca’ colombiana.” *El Tiempo*. En línea. 31 dic. (2012).



car Collazos, en cambio, compara este fenómeno de más de cinco décadas de existencia con el gansterismo estadounidense que llegó a generar obras literarias y cinematográficas de gran envergadura. La *narcoliteratura* hizo su agosto sobre todo en Colombia y México, donde precisamente tiene lugar la trama y donde la prostitución, la violencia y las drogas son las estrellas del *show*: “[L]o interesante de este fenómeno de lectura para el caso colombiano es la entrada de los libros sobre el narcotráfico en el círculo de los *best sellers*, cuya popularidad ha continuado en el siglo XXI” (Jácome 57). El escritor mexicano, Élmer Mendoza, artífice del género de la *narcoliteratura*, niega que este tipo de literatura se esté convirtiendo en “oportunistas.” Según él,³ “[e]s una estética de la violencia que se está dando en el cine y la música pero también en la ópera, la danza, las artes plásticas y el teatro. Es todo un movimiento, no es oportunismo. Es como descubrir una veta de metales: habrá quien saque las mejores pepitas y quienes solo rasquen.” Por su parte, el escritor y columnista colombiano, Héctor Abad Faciolince, se lamenta del hecho de que libros como el basado en los testimonios de “Popeye,”⁴ el sicario de Escobar, se adquieran con tanta avidez, mientras que otros trabajos de investigación seria,⁵ como el que recoge el asesinato, en 1989, del que fuera candidato a la presidencia de Colombia y gran contrincante del narcotráfico, Luis Carlos Galán, son básicamente desconocidos por las masas. (517) Igual que Faciolince, el periodista de *El Tiempo*, Daniel Samper Pizano, también se queja en su artículo “Secuestros, literatura, amor y sexo” de esta tendencia *paraliteraria*⁶ con el sello *narco*:

Tras el auge de memorable narcoficción, la desmelenada realidad empezó a aplastar a los creadores literarios. Los libros sobre Pablo Escobar y las confesiones de sicarios convertidos en autores adquirieron enorme popularidad en semáforos y

³ “Élmer Mendoza: ‘La narcoliteratura no es oportunista.’” *El País*, 26 nov. (2012). En línea. 3 mar. 2013.

⁴ *El verdadero Pablo: sangre, traición y muerte* (2005) de Astrid Legarda.

⁵ *El asesinato de Galán* (2005) de Fernando Cortés Arévalo.

⁶ Este término es sugerencia mía.

librerías. En ese mercado escribía el que podía, el que quería o el que recibía una oferta económica interesante. La verdad era lo de menos, salvo en unos pocos textos escritos por periodistas sólidos. La narcoliteratura inauguró un negocio jugoso. Del tomo impreso se pasó al “combo Virginia,” compuesto por libro y enlatado para televisión.⁷

En cuanto a la introducción en la literatura del tema del tráfico de drogas propiamente, este ha sido abordado de manera significativa en la novelística mexicana cuyo enfoque gira en torno a la corrupción política, las redes del narcotráfico, el transporte de estupefacientes y las fortunas que engendra el *narconegocio*. (Jácome 58-9) Quizás el autor mexicano más distintivo en este campo es Élmer Mendoza, ya que “[su] obra ha permitido reconocer las estructuras sociales que el narcotráfico acarreo a la sociedad mexicana en un contexto de globalización de la producción, circulación y consumo de drogas.” (De la O 195) La *narconarrativa* colombiana tampoco difiere mucho de la mexicana en cuanto a temas recurrentes, y en cuanto a sus protagonistas, que suelen ser “el capo inmensamente rico, el sicario adolescente, la bella y joven prostituta, el policía ambicioso y el político corrupto, el paramilitar burdo y sanguinario.” (Botero 163) Si bien la apreciación literaria se ha enfocado única y exclusivamente en las dos novelas ‘estrella’ de Vallejo y Franco, otras obras, publicadas en la década de los ochenta, también merecen un lugar destacado en el corpus que abarca la literatura del narcotráfico. Entre estos textos pioneros, destacan *La mala hierba* (1981) de Juan Gossain Abdallah; *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal; y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo, que “son novelas pioneras en la temática del narcotráfico; se basan en hechos, lugares y personajes históricos relacionados con el tráfico ilegal de drogas para retratar el impacto en la sociedad por la clase emergente, o nuevos ricos, durante las décadas de los setenta e inicios de los ochenta” (Ospina 76).

La *narconovela* ofrece una imagen muy degradante de la mujer. Nos encontramos, generalmente, con dos tipos de personajes feme-

⁷ Samper Pizano, Daniel. “Secuestros, literatura, amor y sexo.” *El Tiempo*, 28 oct. (2008). En línea. 13 jun. 2013.



ninos, ya que los *traquetos*⁸ las prefieren vírgenes y de *prepago*, término que se usa para referirse a las chicas que se contratan solo por un período muy corto y a las que se les suele pagar por antelación una cantidad de dinero muy denigrante:

Existen diferentes roles y niveles de participación de la mujer en el mundo del narcotráfico, lo cual dificulta un ejercicio de mapeo de los diversos escenarios de acción que se evidencian para la mujer en las redes de comercialización de drogas ilegales. Sin embargo, a partir del trabajo de campo con estas redes es posible identificar algunas notas preliminares que apoyan la tesis de que el “narcomundo” puede ser entendido como un escenario en el cual se visualizan, de manera especial, los lugares de lucha y de resignificación de lo femenino. (Ovalle y Giacomello 301)

La protagonista de *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar, refleja el tipo de niña- mujer que, por *un par de siliconas*, vende su alma al diablo. Con apenas catorce años, siendo todavía virgen, Catalina fue violada por tres hombres la misma noche; tuvo un aborto; se operó el pecho cuatro o cinco veces hasta el punto de peligrar su vida, y se casó con un *traqueto* que podría ser su padre, mas le podía pagar todos los lujos que tanto había anhelado.

Después, están las mujeres prepago que se pueden dividir en tres subcategorías. Están las que lo hacen con el fin de vivir pomposamente como Catalina. Están también las modelos y presentadoras de televisión, íconos de belleza y famosas en el papel *cuché* de las revistas del corazón. Para este tipo de acompañante, el capo no escatima fondos y hasta llega a hacer de ella su novia *oficial*, cosa que no le impide seguir contratando a prepagos. En la novela de Bolívar, se pone en evidencia la relación muy estrecha que existe entre el mundo de la belleza y el del narcotráfico. Paula O., la protagonista de *Confé-*

⁸ “Traqueto: sicario, matón, narcotraficante que viajó a Estados Unidos a montar el negocio de la droga” (154). Véase: Rincón, Omar. “Narco.estética y narco. cultura en Narco.lombia.” Nueva Sociedad. 222 (julio-agosto 2009): 147-163. Impreso.





siones de una puta cara (2007), de Francisco Celis Albán, representa el tercer tipo de estos personajes femeninos. No se prostituye por dinero sino por puro placer. Tiene el lujo de elegir a sus acompañantes masculinos y femeninos en la cama, quienes suelen ser políticos, hombres de negocio y gente famosa.

En el trabajo que nos ocupa, se analizará la imagen innoble que de la mujer presenta *Sin tetas no hay paraíso* y *Confesiones de una puta cara*. La risa satánica de Baudelaire, la visión del esperpento de Valle-Inclán y el carnaval de Bajtín nos parecen teorías idóneas para abordar nuestro tema, tomando como referente la idea de lo grotesco. Este concepto no debe entenderse como una combinación de elementos feos, violentos y trágicos; sino como oposiciones binarias de lo bello con lo feo, lo trágico con lo cómico, lo lúdico con lo terrible. Según Luis Arturo Ramos,⁹ lo grotesco es una conjunción de elementos que no pertenecen a la misma especie (ser humano/animal) y que se contradicen naturalmente. Ramos insiste en el carácter transgresor de esta idea, ya que obedece a sus propias normas. En su libro, *On the grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (1982), Geoffrey Galt Harpham afirma que el grotesco se somete, en efecto, a sus propias reglas grotescas. Su forma es impredecible y difícil de describir. A pesar de las tragedias que le suceden a Catalina, no se deja de burlar e ironizar sobre su transformación deformante y su papel como mujer. Este toque burlón y satírico rescata, sin duda, la *narconovela* del género trágico. (Pobutsky)

2. DE NIÑA A MUJER, DE VIRGEN A PUTA.

En *Sin tetas no hay paraíso*, su autor presenta un panorama desolador de la realidad de las adolescentes colombianas, quienes ven el mundo del narcotráfico (paraíso) como su única escapatoria para salir de la pobreza (infierno). Aldona Pobutsky Bialowas deduce

⁹ El Dr. Ramos habló de lo grotesco en un taller de escritores durante el congreso “The Making of a Crime: Presence, Development and Importance of Crime Fiction in the Americas and Spain (CILDE)” que tuvo lugar del 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011 en Texas Tech University. 2 abr. 2013.





en su artículo, “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* marca el pulso de la sociedad colombiana” (2010),¹⁰ que existe una doble moral en cuanto al éxito de libros como el de Bolívar: se busca atraer el merodeo del público y, a la vez, sacar a la luz la batahola del mundo de la moda para lucrarse de su comercialización. En efecto, la protagonista de la novela, Catalina, es apenas una niña de catorce primaveras que proviene de una familia menesterosa, y que se deja seducir por el mundo de los *traquetos*, ya que estos proporcionan a sus amigas y a sus familias mucho bienestar y, sobre todo, medios para costearse un aumento de los senos:

Catalina quería ingresar al sórdido mundo de las escalavas sexuales de los narcotraficantes, no tanto porque quisiera disfrutar de los delitos del sexo, porque entre otras cosas aún era virgen y ni siquiera imaginaba lo que podría llegar a sentir con un hombre encima, sino porque no soportaba que sus amigas de la cuadra se pavonearan a diario con distinta ropa, zapatos, relojes y perfumes, que sus casas fueran las más bonitas del barrio y que albergaran en sus garajes una moto nueva. La envidia le carcomía el corazón y le causaba angustia y preocupación. No podía resistir la prosperidad de sus vecinas y menos que el auge de las mismas estuviera representado en un par de tetas, pues hasta ese día cayó en la cuenta de que sólo las casas de las cuatro niñas que tenían los senos más grandes de la cuadra, tenían terraza y estaban pintadas. (Bolívar 11)

Así pues, existen unas agencias especializadas en reclutar, a las puertas de los colegios, a niñas agraciadas físicamente, pidiéndoles instantáneas en traje de baño, con el objetivo de mostrárselas a barones de la droga tales como “El Titi,” “Clavijo” (38) o Mariño, que se había acostado ya con más de veinte doncellas y necesitaba

¹⁰ “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* marca el pulso de la sociedad colombiana.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2010) Universidad Complutense de Madrid. En línea. 17 dic. 2011.



llegar al medio centenar para poder vanagloriarse de su gesta. (86) En “Historias de una prepagó, ¿placer o necesidad?,” artículo publicado en *HBS Noticias*, se informa de una investigación llevada a cabo por la Policía Nacional colombiana según la cual, “[l]os grados de sexto a once es donde se han identificado muchos casos de niñas y jóvenes que hacen parte de este mundo [del prepagó].” Mundillo del que hablaremos más detalladamente en el siguiente apartado del presente estudio.

En su ensayo, *De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas*, (1855) encontramos todos los componentes del mundo baudelairiano, empezando con el principal planteamiento del escrito: la oposición entre “lo cómico absoluto” y “lo cómico significativo.” El primero se define como inocente; el otro, como agresivo. Uno representa la expresión de un sentimiento de superioridad del hombre su semejante; el otro, el sentimiento de superioridad del hombre sobre la naturaleza. En todo caso, la risa sigue siendo “satánica,” es la expresión de nuestra ignorancia y debilidad:

Lamaré desde ahora a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo. El cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y sobre todo más fácil de analizar, siendo su elemento visiblemente doble: el arte y la idea moral; mas el cómico absoluto, al acercarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una especie única, y que quiere ser acogida por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, la risa, y la risa súbita; frente a lo cómico significativo, no está prohibido reír de golpe; eso no arguye contra su valor; es esta una cuestión de rapidez de análisis. He dicho: cómico absoluto, sin embargo hay que tomarlo con precaución. Al punto de vista del absoluto definitivo, no hay más que la alegría. Lo cómico sólo puede ser absoluto en relación a la humanidad caída y es así como yo lo entiendo. (Baudelaire)

He aquí precisamente el tema preferido de Baudelaire que es el doble postulado del hombre que se debate entre el deseo de ascensión y el placer de la caída; la naturaleza contradictoria de nuestras



aspiraciones, un choque perpetuo que estaría en el origen de la risa. El escritor francés relaciona lo grotesco con la risa satánica *vis-à-vis* el mundo oficial. Nosotros mismos nos reímos maliciosamente de nuestro mundo deformado para precisamente esconder nuestros defectos en el mundo real/oficial. A este respecto, el lector de *Sin tetas no hay paraíso* no puede evitar reírse satánicamente ante la absurda aspiración de Catalina que le traería progreso económico. En otras palabras, la risa del lector representa lo grotesco cómico absoluto. El joven, por su parte, encarna lo cómico ordinario por estimarse superior a la naturaleza misma hasta el punto de ser capaz de desafiar sus reglas, como queda confirmado en los siguientes tres lances.

El primero de ellos está relacionado con el ansia insaciable de Catalina en convertirse en novia de un *narco*, y no dudar en recurrir a una de las mozas, que hace las veces de proxeneta, y que se encarga de emparejar a sus amigas con *traquetos* que luego las colman de riquezas: “[...] Yésica tenía razón en afirmar que las niñas de su clase no se veían obligadas a estudiar y las razones saltaban a la vista: una niña linda y dispuesta a putearse podía conseguir en un instante lo mismo o más que un abogado, un médico, un científico o un administrador de empresas, luego de estudiar veinte años y trabajar otros veinte.” (Bolívar 39) A pesar de tener un novio, Albeiro, un hombre humilde, trabajador y que la quiere, Catalina solo jura por un *par de tetas*. De esta suerte, la muchacha decide canjear su virginidad por un busto:

Mientras caminaban hacia la casa, Catalina le manifestó a Yésica su miedo a perder la virginidad. Yésica la tranquilizó y le regaló algunos consejos para que no sufriera, pero le suplicó que no se fuera a acostar con Albeiro porque entre los tipos que estaban a punto de llegar de México había uno que pagaba muy bien la primera noche de una mujer. (31)

El segundo episodio está asociado con el hecho de que Cata acaba rechazada por Mariño, el capo con el que se iba a acostar, *so* pretexto de que es muy niña y muy *plana*: “[p]or las tetas! ¡“El Titi” prefirió llevarse a Paola, porque usted las tiene muy pequeñas, parcerá!”¹¹ (9)

¹¹ “[P]ara nosotros los colombianos quiere decir colega, amigo especial”. Véase Mora, Rosa. “He conocido a sicarias de 13 o 14 años con varios muertos detrás.” *El País*, 29 may. 2000. En línea. 19 jul. 2013.



Su desesperación y rabia fueron tan grandes que no pudo dejar de sollozar. Fue un golpe bajo para su honra: “[p]rimero dijo que se iba a matar. Después, cuando recordó que no tenía la valentía suficiente para hacerlo, dijo que se iba a robar, si era el caso, para conseguir para la operación porque ya no se aguantaba más las humillaciones de esos tipos”, (76) El pesimismo desmesurado de la niña solo puede producir en el lector una risa satánica por la memez de su objetivo: copular con un *narco*.

Aprovechando su desconsuelo, uno de los escoltas del *traqueto*, “Caballo”, consigue engañar a Catalina prometiéndole el *oro y el moro*, en este caso, cinco millones de pesos para la operación, a cambio de que le entregue su virginidad. Al final, no solo fue violada por el guardaespaldas, también por otros dos amigos suyos, y en la misma noche: “[y] mientras “Caballo” y sus dos amigos se pavoneaban por la finca muertos de la risa contándoles a sus colegas que habían desvirgado a una de las “viejas” del jefe, como si esta hubiese sido la mayor hazaña de sus vidas, Catalina disimulaba estar bien frente a Yésica que no paraba de sermonearla por haberse ido con “Caballo.” (84) En este tercer suceso, Caballo y sus camaradas personifican tanto el grotesco cómico absoluto, por mofarse de la joven víctima; como el cómico ordinario, por creerse superiores por naturaleza en calidad de violadores sobre su víctima. Dicha visión queda confirmada por Susan Browmiller en su libro *Against Our Will. Men, Women and Rape* (1975), donde demuestra cómo el hombre utiliza la violación para sojuzgar a la mujer:

Man’s discovery that his genitalia could serve as a weapon to generate fear must rank as one of the most important discoveries of prehistoric times, along with the use of fire and the first crude stone axe. From prehistoric times to the present, I believe, rape has played a critical function. It is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which *all men*¹² keep *all women*¹³ in a state of fear. (14-5)

¹² Énfasis en el original.

¹³ Énfasis en el original.

Catalina prosigue con su empeño de operase. Esta vez, logra las siliconas acostándose con Mauricio Contento. Este se hace llamar médico, pero no tiene ningún código de ética médica, ya que no solo aceptó operarla a cambio de sexo, sino que también le puso unos implantes usados que le causaron una infección, lo que empezaría a deteriorar seriamente la salud de la joven pereirana. El susodicho cirujano plástico es un habitual de los negocios con los *narcos*: “Mauricio Contento sólo se limitó a decirles [a Catalina y Yésica] que tuvieran paciencia porque él también había sido perjudicado con la estampida de muchos capos quienes le adeudaban cerca de ochenta millones de pesos por concepto de operaciones a novias, amigas y familiares.” (149)

En la misma línea de lo grotesco, la visión que tiene Ramón María del Valle-Inclán de la España de su tiempo se va haciendo cada vez más sombría y negativa por eso la plasma en su obra. Esta pasará por un cambio drástico que va desde el refinamiento y voluptuosidad de las *Sonatas* (1902-1905) a la mascarada grotesca de *El ruedo ibérico*. Su literatura, modernista en un principio, se va moviendo hacia esta deformación y distorsión exagerada, con intención crítica, de la sociedad y del Madrid de su tiempo. El autor gallego, ante un mundo monstruoso y absurdo, opera de forma selectiva, desintegra los hechos y ofrece al público lo que más le escandaliza y sobrecoge. Hace una crítica demoledora del orden establecido y el esperpento es a la vez tragedia y farsa. Bolívar hace lo propio en su novela, denunciando la supuesta ética de los cirujanos plásticos. Contento no es el único cirujano plástico con el que Catalina tiene que negociar sus senos. Con el doctor Espitia hace un pacto *pos-operación*: “–Usted me opera, yo le pago el doble por la operación y como estamos entre gente adulta, si se quiere acostar conmigo, me comprometo a estreñarlas con usted.” (276) Asimismo, en las líneas que siguen, Bolívar hace un inventario pormenorizado del alcance veraz de la opulencia en el *narcomundo* en cuanto a mujeres se trata. Una descripción a la par grotesca y esperpéntica:

[V]iajes en helicópteros a ciertas fincas, fiestas de una semana a todo full, bolsos Versace o Luis Vuitton [...], relojes con



diamantes, anillos de platino, operaciones a lo largo y ancho de su cuerpo [...] hombres prendiendo cigarrillos con billetes de cien dólares, bandejadas de cocaína pura en los ocho baños de la finca, caballos de dos millones de dólares, pistas para avionetas, radiotéfonos satelitales, avionetas repletas de dólares cagando costalados de billetes en el mar, yates descomunales surcando el océano en medio de fiestas escandalosas y capos de la mafia desnudos, moviéndose como animales e impartiendo órdenes sucias desde sus sofisticados equipos de comunicación, con una mujer debajo o, lo que quedaba de ella. (Bolívar 182)

3. PREPAGO O PUTA POR VOCACIÓN: ¿PROFESIÓN O HOBBY?

El circunloquio “la profesión más antigua del mundo” se suele asociar con la prostitución, ya que se conoce prácticamente desde que existen registros históricos y en prácticamente todas las sociedades. En su libro, *Prostitution. An Illustrated Social History* (1978), Vern y Bonnie Bullough hacen un extenso estudio del tema de la prostitución, sus orígenes, su evolución y *status quo* en las sociedades occidentales y orientales. Los dos autores apuntan que

[p]rostitution is not a problem unique to our time. Its existence is not a necessary correlative of an alleged decline in moral standards on the new sexual permissiveness. Rather, prostitution is the institutionalized marketplace for the sale of sex, and through the marketplace of today differs from that of the past, and the European marketplace is different from that in Japan or Nigeria, the sex marketplace has shown a remarkable persistence in different times and cultures. (ix)

En cuanto al término “prepago,” apenas data de los años 2000 en Colombia.¹⁴ Se popularizó con el advenimiento de los teléfonos móviles que se recargan por adelantado. El fenómeno por sí mismo no tiene nada nuevo. En Estados Unidos, se llamaba *call-girls* a las mujeres que proporcionaban servicios íntimos vía teléfono. (Celis)

¹⁴ “El mundo de las ‘prepago’.” *El tiempo*, 6 sep. 2007. Web. 4 jul. 2013.





Según el periodista Francisco Celis Albán en su artículo, “El mundo de las ‘prepagos’” (2007),¹⁵ la voz prepago se ha convertido en una mera transacción comercial desprovista de cualquier ética moral, puesto que “hace referencia expresamente a la cuestión monetaria que se arregla, por lo general, anticipada y telefónicamente. Puta puede resultar una palabra hiriente, de carga moral. Prostituta implica un matiz de corrupción, de degradamiento. Sus servicios, cuando se contratan a través de agencias, pueden, además, ser cancelados con tarjeta de crédito, como un simple teléfono móvil.” De su parte, la crítica Pobutsky afirma, basándose en estadísticas sociológicas, que las mujeres que se involucran en el mundo del prepago no suelen provenir, en su mayoría, de estratos sociales bajos; más bien son estudiantes universitarias y escolares:

que ejercen el oficio de la prostitución para conseguir lujos, experimentar una aventura, pagar sus estudios universitarios o para promover su carrera profesional. Estas acompañantes asociadas con los narcos convierten su cuerpo en objeto de mercadería para poder participar en el consumismo desenfrenado y en el derroche, facilitados por las riquezas del narcotráfico.

De hecho, los narcotraficantes no suelen tacañear *parné* con sus damas de compañía o “mujer trofeo” (Ovalle y Giacomello 301), como se les llama comúnmente, ya que las exponen como si fueran un premio en los lugares públicos y diferentes acontecimientos sociales a los que acuden:

En los lugares epicentro del fenómeno del narcotráfico, donde las prácticas sociales de los “narcos” se evidencian en el espacio público, es común encontrarse representaciones de las mujeres vinculadas afectivamente a algún miembro de las redes de comercialización de drogas ilegales, como mujeres esencialmente preocupadas por su apariencia física y los bienes materiales, mujeres tan hermosas como vacías e interesadas, objetos sexuales intercambiables. (305)

¹⁵ Ídem.



De manera similar, tanto en *Sin tetas no hay paraíso* como en *Confesiones de una puta cara* podemos identificar tres clases de mujeres prepago. Está la categoría de chicas que recurren a este método por pura necesidad, ya que pertenecen a familias muy pobres y la prostitución se hace el método más rápido de adquirir *mucho billete* y colmarse de los lujos que también tiene la amiga o la vecina del barrio. Catalina es una de ellas. Tanto así, que recurre a una agencia dedicada a contratar chicas prepago. En la siguiente andanza, Cata intenta comparar sus senitos, talla 32 A, con los de otras modelos, al verse rechazada por la casa de modelos de Margot, que sirve de intermediaria entre las modelos y los *narcos*:

–Pero yo he visto muchas modelos por televisión y la mayoría no tiene mucho busto. Incluso hay algunas que tienen menos que yo.

–Sí, pero las modelos que tú ves en la tele son europeas y no se le olvide, mijita, que nosotras estamos en Colombia y aquí modelo que se respete las tiene que tener mínimo talla 36. (Bolívar 88)

Mijaíl Bajtín en su tan célebre obra sobre el mundo de Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), señala características de lo grotesco a partir de la obra *Gargantúa y Pantagruel*, y desarrolla dos conceptos: el carnaval y el realismo grotesco. Para el teórico ruso, el carnaval representa la cultura popular con tradición oral, el mundo oficial sin tabúes ni ataduras, donde se rebaja lo alto y se enaltece lo bajo. El realismo grotesco es, en cambio, cuando la tradición oral popular pasa a ser escrita. Leer este tipo de literatura supone la inclusión del lector en este carnaval y su carnavalización. Por ende, nosotros los lectores formamos parte del *narcomundo* y nuestra carnavalización, en tal caso, *narcotización*, nos hace partícipes y conformes con el cosmos grotesco y transgresor de las prepago. Además de esto, Bolívar apunta que las niñas prepago son fáciles de fichar, puesto que se trasladan solamente en coches fastuosos, son esbeltas, visten ropa de firma, aunque hortera, y lucen “cara de todo, menos de señoras de la casa” (89). A pesar de embolsar millones de pesos colombianos a cambio de sus favores



sexuales, despilfarran todo su dinero en intervenciones estéticas, en cosmética y en extravagancias (90) que nos recuerdan, sin duda, las bufonadas del carnaval de Bajtín. En palabras de Paula O., la protagonista de *Confesiones de una puta cara*, las niñas prepagado se mueven única y exclusivamente por el dinero que les procura un cierto rango social:

Son niñas buenas, bonitas, universitarias, pero que de una forma muy cruda condicionan todo a lo material. Unas quieren tener la ropa de marca; otras, el auto de lujo; o sacarle a un tipo un departamento o, en la mayoría de los casos, simplemente pagarse la matrícula del semestre, y no ven más que el signo pesos. Es un pensamiento duro, sin matices, que reduce todas las relaciones a la urgencia de conseguir un dinero. (Celis 70)

Después, nos encontramos con el prototipo de las modelos, presentadoras de televisión y actrices famosas quienes, básicamente, aparentan ser damas decentes, mas *se prostituyen* para tener aún más dinero y, ya de paso, más fama. Entonces, ellas también requieren de los servicios de agencias como la de Margot, quienes les puedan conseguir el mejor *partido* entre los *traquetos*. En juicio del crítico ruso, la verdadera naturaleza del grotesco es inseparable del mundo de la cultura cómica popular y de la cosmovisión carnavalesca; lo grotesco es clasificado como el realismo grotesco para referirse a la cosmovisión renacentista y medieval cómica. Este tipo de realismo representa una forma paralela de ver al mundo de lo que sería la realidad oficial; es el sistema de imágenes de la cómica popular, el principio material aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados en una totalidad viviente e invisible. Aquí, lo que Bajtín destaca es el festival carnavalesco. El carnaval expresa la vida, la cosmovisión, el mundo, todo mezclado. Resulta una interpretación del mundo y de la vida. (Bajtín 13) De igual modo, Celis resalta la práctica del prepagado tan corriente y sin tabú, de la que nadie se extraña, entre modelos y presentadoras de televisión, como es el caso tan sonado de Virginia Vallejo:





Hace poco, con sorprendidas confesiones desde Miami de la prestigiosa exmodelo y presentadora de noticias colombiana Virginia Vallejo, vinimos a saber que el dinero de barones de la droga como Pablo Escobar había inaugurado su capacidad de corrupción entre algunas de las figuras célebres de la televisión local ya desde los años tempranos del narcotráfico, en los setentas y los ochentas. Desde entonces, algunas mujeres del espectáculo han encontrado natural saborear los tributos de la mafia del público. (18)¹⁶

En este tenor, se pronuncia incluso la entrevistada de Celis para esclarecer la *leyenda urbana* que suele rodear a las famosas de la farándula:

Algo de lo que también se oyen muchos rumores en Colombia es que algunas presentadoras famosas de la televisión son prepagos y eso sí es verdad. El escolta de un hombre con el que salí me decía que una de estas peladas, una mujer joven y exitosa, se acostaba con el hermano de su jefe por dinero. Una vez en La Dorada, ese escolta me dijo: “¿Usted conoce a esta pelada? Esa la sacó mi jefe. Fea esa vieja sin maquillaje. Por allá la recogí para llevársela al hermano de mi jefe y era antipática.” (125)

Paula O. representa la tercera clase de prepago que hemos mencionado en esta sección. Ella quebranta todas las reglas y simboliza el realismo grotesco por excelencia, al representar la culminación de un “contexto colombiano de narcotráfico, paramilitarismo y corrupción política y cómo esta combinación ha gestado, a manera de subproducto social, esta forma de prostitución llamada ‘las prepagos’,” de acuerdo con Celis. Paula O., una mujer atractiva, bella y en absoluto necesitada (18), defiende su derecho a elegir cuándo y con quién mantener relaciones sexuales. Su *modus vivendi* no desobedece al *savoir être*, dado que no corresponde a la capacidad de producir acciones y reacciones adaptadas al entorno humano y social: “[h]ay quien se preguntará por qué no lo hago. Y mi respuesta es: porque

¹⁶ Énfasis en el original.



no. Para eso hay que tener un espíritu de perra callejera. O tener una necesidad extrema. No. Lo mío yo lo tramito a otro nivel. Me como solo al que quiero o al que me vende mucho la idea.” (85) Presume de haberse cansado de contar todos los que se *había comido*, pero no duda en afirmar que fueron más de dos centenares (103) que consistían en clientes políticos, personajes públicos, un presidente de un club de fútbol, y, cómo no, *narcos*:

Nunca me molestó tener relaciones con esta clase de hombres [*narcos*]. En el colegio, casi al terminar la secundaria, tuve un novio también de más edad que yo, que andaba en eso. Al principio, no sabía a ciencia cierta en qué trabajaba. Ya después me di cuenta de que la forma cómo se ganaba la plata no era muy católica. Después tuve un novio que trabajaba con Pablo Escobar, un muchacho emprendedor, de una buena familia de Bogotá. De alguna forma siempre estuve un poco cercana a gente que comerciaba con drogas y como yo no veía nada de eso ni pasaba nada horrible, pues no le encontraba ningún problema. (56)

Desde luego, ella no se considera “puta” sino “libertina sexual desinhibida” (174). En cambio, *las otras* prepago sí son putas por acostarse con quien sea por *plata*: “[...] [p]ara mí no es tan simple como que “me voy” y salir a ver dónde tomar un taxi. Ni que el tipo le ordene al chofer: “Vaya y llévela adonde pueda tomar un taxi.” No. A mí me envían el chofer a la casa y cuando me voy a regresar me dejan en la casa. Es bastante diferente.” (83) Para ella, “es tan puta la que lo da y lo da por nada y se lo da a cualquier, como la que lo da y cobra.” (175) Por el contrario, la prostituta se corrompe física y espiritualmente por lo material y sin opción a elegir. (176) Paula O. confiesa, sin embargo, que en épocas de vacas flacas no tuvo otra alternativa que acostarse con el que se le presente, recalcando el hecho de que era por menester y no por gusto de ostentar.

Sin tetas no hay paraíso plasma, sin duda, las vivencias grotescas de chicas colombianas quienes, cegadas por los lujos ajenos, no dudan en valerse de cualquier medio para ir en busca de un paraíso que en realidad es un infierno pavimentado de violaciones y drogas: “Sin tetas



comunica una variedad de tensiones socio-culturales causadas por el narcotráfico, por la pobreza y por la modernización” (Pobutsky). Gustavo Bolívar manifiesta la cruda realidad que dejó en el país una sociedad regida por el narcotráfico, donde los valores tienen otra medida, donde don dinero concede estatus social, aceptación en todos los entornos. Definitivamente, este mundo grotesco de las prepago no habría existido sin el altruismo/derroche de los narcos, quienes hicieron de esta práctica un verdadero negocio sexual o lo que es lo mismo, de la trata de mujeres, un realismo grotesco.

Obras citadas

- Aguirre, Lina Ximena. “*Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico.*” *Taller de Letras*. 48 (2001): 121-8. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990. Impreso.
- Baudelaire, Charles. De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique. (1855). *Litteratura*. En línea. 17 dic. 2011.
- . *De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas*. (1855). UADS. En línea. 17 dic. 2011.
- Bolívar, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Barcelona: RBA, 2009. Impreso.
- Brownmiller, Susan. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Simon and Schuster, 1975. Impreso.
- Bullough, Verne & Bonnie. *Prostitution. An Illustrated Social History*. New York: Crow Publishers, 1978. Impreso.
- Cardona, Rodolfo & Zahareas, Anthony N. *Visión de esperpento; teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Castalia, 1970. Impreso.



- Celis Albán, Francisco. *Confesiones de una puta cara*. USA: Intermedio, 2007. Impreso.
- . “El mundo de las ‘prepagos.’” *El tiempo*, 6 sep. (2007). En línea. 4 jul. 2013.
- “Élmer Mendoza: ‘La narcoliteratura no es oportunista.’” *El País*, 26 nov. (2012). En línea. 3 mar. 2013.
- Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: PUV, 2004. Impreso.
- Harham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque*. New Jersey: UP Princeton, 1982. Print.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. “Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente.” *Symposium*. (Spring 2007): 24-56. Impreso.
- “Historias de una prepago, ¿placer o necesidad?” *HSB Noticias*, 2 nov. (2012). En línea. 4 jul. 2013.
- Jácome, Margarita. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009. Impreso.
- Jaramillo, María Mercedes. “Latin American Feminism and the New Challenges of Globalization.” *Latin American Perspectives on Globalization: Ethics, Politics, and Alternative Visions*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2002. 168-181. Impreso.
- “La ‘sicaresca’ colombiana.” *El Tiempo*. En línea. 31 dic. 2012.
- López de Abiada, José Manuel y Bernasocchi López, Augusta. “Para un análisis de *Rosario Tijeras*, paradigma de la conjunción de la violencia y del narcotráfico en la literatura colombiana.” *Iberoamericana*. IX, 35 (2009): 154-162. Impreso.
- Ovalle, Lilian Paola & Giacomello, Corina. “La mujer en el ‘narcomundo.’ Construcciones tradicionales alternativas del sujeto femenino.” *Revista de Estudios de género. La Ventana*. 24 (2006): 297-318. Impreso.
- Pobutsky Bialowas, Aldona. “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* marca el pulso de la sociedad colombiana.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2010). Impreso.

- Ramos, Luis Arturo. "Revueltas y el grotesco." *Texto Crítico* 2 (1975). Impreso.
- Ratermanis, J.B. *Étude sur le style de Baudelaire*. Bade: Art et Science, 1949. Impreso.
- Rincón, Omar. "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia." *Nueva Sociedad*. 222 (2009): 147-163. Impreso.
- Riss, Adriana. "Las tres narco-novelas colombianas." *Cultura y ocio*, 13 oct. (2010). El librepensador. En línea. 17 dic. 2011.
- Samper Pizano, Daniel. "Secuestros, literatura, amor y sexo." *El Tiempo*, 28 oct. (2008). En línea. 13 jun. 2013.
- Santos Zas, Margarita. "Cátedra de Valle-Inclán." *Cervantes Virtual*. En línea. 23 feb. 2013.
- Sanyal, Debarati. *The violence of modernity: Baudelaire, irony, and the politics of form*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006. Impreso.
- Vega Fuente, Amando. "Los retos del 'narcotráfico' en una sociedad injusta." *Revista de drogodependencia* 34. 1 (2009): 4-8. Impreso.

*Los Caprichos de Goya y la Sibila de Cumas de Miguel Ángel: iconografía paródica en los textos galdosianos de *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada en la hoguera*.*

Deyka Otero Lugo

Universidad de Puerto Rico en Utuado

RESUMEN: Este trabajo analiza la plasticidad y la imagen totalizadora en la construcción de los personajes en *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada en la hoguera*, de Benito Pérez Galdós. También examina su fuerte referencialidad a los *Caprichos de Goya* y la *Sibila de Cumas* de Miguel Ángel. Palabras claves: *Caprichos de Goya*, la *Sibila de Cumas* de Miguel Ángel, iconografía paródica, parodia, Galdós, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada en la hoguera*.

ABSTRACT: This work analyzes that plasticity and totalizing image in the construction of characters in *Torquemada en el purgatorio* and *Torquemada en la hoguera*, by Benito Pérez Galdós. It will also examine its strong reference to Goya's *Caprichos*, and Michelangelo's *Sibyl of Cumae*. Key words: Goya's *los Caprichos*, Michelangelo's *Sibyl of Cumae*, parodic iconography, parody, Galdós, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada en la hoguera*.

“Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse.”

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*.

Las palabras mueven la madeja del pensamiento al describir las imágenes con las que están vinculadas a través de su significado. Así que al leer semejante sucesión de palabras: “Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en las llamas; que a unos traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en una cazuela bien mechados y a los demás los achi-

charró por partes, a fuego lento con rebuscada y metódica saña...” (*Torquemada en la hoguera*, 1) no cabe la menor duda de que la estampa que se plasma en el imaginario es la del Inquisidor. Y si bien esta palabra –Inquisidor– se encuentra impresa al sello de cristiano y al apellido con el que se nombra al personaje –don Tomás de Torquemada, quien fue el ejecutor del Decreto de Expulsión contra los judíos a fines del siglo XV– como lectores de Galdós observamos el evidente juego paródico puesto que don Francisco de Torquemada es el prototipo del prestamista¹ y usurero. (Bel Bravo 181) Es, precisamente, el elemento paródico lo que reclama nuestra atención, particularmente, en *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada en la hoguera*.

Desde la publicación, en 1889, en la revista *La España Moderna*, de *Torquemada en la hoguera* de Benito Pérez Galdós –y sus continuaciones *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895)– tanto la caracterización de su emblemático personaje como los temas, la estructura de la serie y los rasgos que definen la realidad de la época han sido motivo de diversas investigaciones.² Sin embargo, más allá de estos aspectos, reclaman nuestra atención aquellas que vinculan a Pérez Galdós con la pintura. Entre estas despuntan los estudios de J.J. Alfieri (1968) quien ha observado que Galdós tenía la costumbre de mencionar, en sus novelas, artistas que conocía y de ensalzar el arte contemporáneo. Asimismo, Noel M. Valis (1985) señala la

¹ Bel Bravo señala que la actividad económica judía estaba asociada al campo de las finanzas. Esta investigadora documenta que en España es tradicional la figura del judío prestamista, recaudador y arrendador. (183-206)

² Entre estas se destacan los estudios de Ricardo Gullón (1966) cuyas disquisiciones, particularmente de *Torquemada en la hoguera*, establecen que se trata de una novela corta cuya técnica está al servicio de la presentación del personaje. Sin embargo, Gullón no ve en las continuaciones un criterio que les dé coherencia. En contraposición, J.L. Brooks (1973) postula la unidad de los textos precisamente mediante los títulos de los mismos y su estructura. Por otra parte, Peter G. Earle (1967) investiga cómo Galdós establece una síntesis negativa de su tiempo y lo representa a través de su personaje en un simbolismo bastante complejo. Asimismo, Francisco García Sarría (1980) entiende que la serie de Torquemada posee una estructuración alegórica lo que da unidad a la tetralogía.

atracción del autor a lo largo de su vida por la pintura y el dibujo. En este sentido, Peter Bly (1986) ha señalado, en sus disquisiciones, la atracción que Galdós experimentó por la pintura de Velázquez, Murillo, El Greco, Zurbarán, Rembrandt, entre otros. Estudios más recientes, como el de Rhian Davies (1999), vinculan la fascinación de Galdós por la pintura con el texto de *Torquemada en la hoguera*. En su investigación, Davies (401) evidencia a través de una carta³ de Galdós, fechada el 6 de febrero de 1889, a José María de Pereda, cómo venció su resistencia a escribir la novelita gracias a un dibujo de Goya, que le regaló el propietario de la revista *La España Moderna*, siendo este un ente motivador.

Así, este vínculo entre la pintura y la literatura nos permite explorar el arte ya no solo como mera fascinación o mención de un cuadro en la obra de Galdós sino como sustrato pictórico. Es decir, como capas adheridas (en ocasiones evidentes, en otras ocultas) en la construcción de los personajes y escenas en las obras de *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada en la hoguera*. A la luz de lo antes mencionado, examinaremos cómo el trabajo de Goya en los *Caprichos* y la Sibila de Cumas de Miguel Ángel han sido materia prima para que Galdós compusiera escenas y retratara a sus personajes como si fueran dibujos en los textos antes señalados. Para ello, nos embarcaremos en las técnicas directa e indirecta de la pintura y las llevaremos al plano discursivo.

LOS CAPRICHOS DE GOYA, IMÁGENES PARÓDICAS EN *TORQUEMADA EN EL PURGATORIO*

Brujas, meretrices, alcahuetas, viejos en busca de una dama joven, ladrones, avaros, ignorantes, clérigos, aristócratas, matrimonios desiguales, prácticas inquisitoriales, brutalidad, violencia, animalidad... Estas son las imágenes que Goya, tras la primera edición de *Los Caprichos* en 1799, muestra de la sociedad española de su época

³ Rhian Davies hace referencia a la carta gracias a la investigación de varias de estas que realizara Carmen Bravo-Villasante. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Galdós). 250-252 (octubre 1970-enero 1971): 43.

al mundo. No sería una novedad que los grabados fuesen motivo de escándalo tras los temas que se tratan en los mismos. Esto nos da una idea de su recepción. Sin embargo, lo anterior no sería posible si no es por la plasticidad que le brindan las técnicas utilizadas por el maestro de la pintura. Estas le dan dramatismo a los dibujos en los que se resalta el cromatismo seleccionado (Fig. 1, 2 y 3). Sí, seleccionado ya que utiliza –en los dibujos preparatorios– técnicas distintas: a lápiz rojo, con lápiz negro, a pluma con tinta sepia, con tinta china para luego fusionarlas en la estampa final. Estas técnicas cromáticas están al servicio de la caracterización de los personajes. De este modo, los colores refuerzan los gestos, la atmósfera, el ambiente de estas figuras. De acuerdo con el estudio de Juan Carrete, esto se logra a través del aguafuerte, el aguainta y la aguada:

Fig. 1



Francisco de Goya. Dibujo preparatorio para el Capricho nº 43: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Fig.2



Francisco de Goya. Dibujo preparatorio para el Dibujo nº 42: “Tú que no puedes”.

Fig. 3



Francisco de Goya. Dibujo preparatorio para el Capricho nº 39: “Hasta su abuelo”.

La técnica del aguafuerte consiste en dibujar con una punta metálica sobre la capa de barniz protector con que se ha recubierto una plancha de cobre, que al introducirla en un baño de ácido, los trazos abiertos por la punta son mordidos por éste. Por otra parte, el aguatinta conocida desde el siglo XVIII como una variedad o complemento del aguafuerte, *consiste en conseguir varios tonos* sobre la lámina de cobre. Luego pasa por la aguada, según el número de veces que se pase, la cantidad de ácido que lleve el pincel y el tiempo de actuación del ácido, se conseguirán en la estampa *tonalidades más o menos oscuras*. Para culminar en el estampado en el papel. (Carrete)

De esta manera, Goya moldea los medios para privilegiar ciertos colores en la proyección. Esta fascinación no solo por la técnica sino, a su vez, por la temática goyesca es lo que mueve a Galdós a establecer un enfoque distinto en su obra *Torquemada en el purgatorio*. La lectura del texto será posible desde dos planos diferentes: el pictórico

y el discursivo. En el plano pictórico, el pintor se vale de la llamada técnica indirecta. El grabado se construye a través de esta técnica. En la misma se trabaja elaborando la idea o dibujo en una matriz o plancha, para posteriormente estamparla sobre papel con el tórculo⁴ calcográfico. (Durán) De igual forma, en el plano discursivo, el autor esgrime la imagen del personaje en el texto –sin hacer mención de la obra per sé con la que se compara– para posteriormente por medio de referentes pictóricos lograr descifrar la misma. En las artes plásticas, esta técnica es muy interesante por su gran misterio ya que en muchos de sus procedimientos se elabora la imagen sin ver exactamente lo que se está realizando y eso le da un punto de azar que se tiene que aprovechar. (Durán) Para ello, veamos cómo Galdós hace uso de los *Caprichos* de Goya, colección de estampas grabadas al aguafuerte, en *Torquemada en el purgatorio*.

Tan pronto como en la segunda página del texto, enuncia el narrador respecto a Juan de Madrid:

... iba apuntando todas las frases y modos de hablar que oía de D. Francisco Torquemada y señalaba con gran escrúpulo de fechas los progresos del transformado usurero en el arte de la conversación... Estas formas retóricas –*así se escribe la historia, velis nolis, la ola revolucionaria y seamos justos*– absolutamente corrientes, las afeaba un mes después con nuevas adquisiciones de frases y términos no depurados, como *reasumiendo, insulas, en el actual momento histórico y maquiavelismo*, aplicados a cosas que nada tenían de maquiavélicas. Hacia fin de año, se daba lustre el hombre corrigiendo con lima segura desatinos usados anteriormente... Si bien es cierto que la falta de principios, ... *le hacía meter la pata* cuando mejor iba discurriendo... también le llevaron en poco tiempo a realizar maravillas gramaticales... (*Torquemada en el purgatorio 2*)

Ciertamente, las artes del lucro desmedido se han extendido no solo al robo material de los pobres inquilinos –puesto que ha llenado sus bolsillos con la cobranza de un interés compuesto– sino que

⁴ Prensa, en especial la que se usa para estampar grabados. *DRAE*, 1996.

ahora Torquemada le roba las palabras y las frases a los aristócratas para hacerse pasar por uno de ellos. En este aspecto, es la avaricia uno de los rasgos caracterizadores de Francisco Torquemada. Es así como el vínculo entre la avaricia y la animalidad –particularmente en la figura del burro– tiene una de sus imágenes más memorables en Alciato, quien recoge el tema en el emblema *In Avaros* y de quien Goya extrae el concepto para su representación. (López Vázquez 37) No olvidemos, que el término nos llega a través del verbo latino *avere* que significa “desear ansiosamente.” (Blánquez 71) De este modo, nuestro personaje desea con ansias, con avaricia, usurpar un espacio discursivo que no le pertenece y en el proceso “maravilla” a su cronista malicioso, el Lcdo. Juan de Madrid: apuntador, secretario y, hasta podríamos decir, alumno de los dichos y hechos de D. Francisco Torquemada. Es este aspecto lo que nos mueve la memoria, es ese lenguaje de imágenes con las que Goya trabaja –a partir de la estampa n° 37, *¿Si sabrá el discípulo?*, de los *Caprichos*– la representación de la ignorancia a través del burro (Fig.4). Ello nos hace recordar aquel proverbio de Khalil Gibrán: “El que repite lo que no entiende no es mejor que un burro cargado de libros.” Así, lo que hemos oído a través del refrán, lo que hemos leído en el texto y lo que veremos en el grabado apuntan a un mismo blanco, la parodia. De esta manera, la parodia es capaz de generar un poder transformador en el que se crea una nueva síntesis. (Hutcheon 20) Por lo que, tanto el texto como el grabado cobrarán un nuevo significado.

Observemos, pues, al jumento del grabado n° 37, que tras el ropaje, la reverencia y la postura que asume solo es una falsa representación de aquel a quien pretende emular: el maestro. Es esa misma metamorfosis la que experimenta Torquemada –quien escala en círculos sociales tras robarle la identidad discursiva a otros– y se presenta ante los más cándidos como un paradigma de sabiduría y elocuencia. Así que nos encontramos ante dos textos, la pintura y el discurso, en los que podríamos señalar que ha surgido una trasposición en la que Torquemada ocupa la figura del maestro burro y Juan de Madrid, fiel cronista, cobra el espacio del alumno borrico. Los mismos personajes son aludidos en ambos planos. Sin embargo, las implicaciones morales son diferentes. Mientras en el plano plástico, el burro obstinado

Fig. 4



Capricho nº 37

enseña bajo la ignorancia, no podríamos decir que hay maldad en ello; más bien, es irónico. En cambio, en Torquemada se puede notar un grave acento infame ya que, a través de la palabra, consolida el poder de victimario en otras clases sociales, esta vez en las superiores, conforme va adquiriendo posición. De esta manera, vemos cómo la parodia es creada como paralelo y contradicción de algún tipo de modelo. (Hutcheon 29) En este caso, se establece el paralelo mediante la representación gráfica de la bestia (tanto en Goya como en Galdós); mientras que la contradicción, la diferencia abismal, se evidencia en el propósito.

Asimismo, la animalidad de Torquemada se subraya a partir de la segunda novela *Torquemada en la cruz* (1893), el mísero prestamista se liga a la aristocracia a través de la familia Águila quien posee apellido y posición social, pero no poder económico. El matrimonio con Torquemada le asegurará un futuro próspero tanto a su nueva esposa Fidela del Águila como a sus hermanos Cruz y Rafael. Esta unión resulta conveniente para ambas partes, en *Torquemada en el purgatorio* (1894), ya que medran de acuerdo con sus intereses: el usurero se codea en los círculos aristocráticos porque así constantemente lo exige su cuñada a través de la adquisición de objetos que validen su nueva posición y las Águilas adquieren el respeto y el poder económico que habían perdido. No obstante, en la familia Águila existe una diáfana conciencia de clase y los tres hermanos la manifiestan desde diferentes perspectivas todas asociadas con la animalidad de Torquemada. De este modo, a través de ellos, el autor se burla del personaje acentuando su vulgaridad, su materialismo, su aire de nuevo rico y su ignorancia, pero el trato de cada uno de ellos es distinto para con su benefactor. Rafael lo desprecia y lo trata con indiferencia, mientras que Cruz lo manipula, pero es su esposa Fidela la que vive convencida de que su marido es un animal:

...gustaba (Fidela) de que su marido la tratase con extremados cariños, y ella le llamaba a él *su borriquito*, pasándole la mano por el lomo como a un perrazo doméstico, y diciéndole: “Tor, Tor... aquí... fuera... ven... la pata... ¡dame la pata!” Y D. Francisco, por llevarle el genio, le daba la mano, que para aquellos casos (y para otros muchos) era pata, recibiendo el hombre mucho gusto de tan *caprichoso* estilo matrimonial. (*Torquemada en el purgatorio* 5)

Fidela se ampara en el uso de la palabra *borriquito* para delimitar la condición de su esposo, no solo para que este no la olvide sino para que ella se envanezca en la suya. Esta actitud los ampara a ambos. Es la única orilla en la que estos dos náufragos de la sociedad consiguen no ahogarse mediante la transacción de este cinismo compasivo. Lo que parece una paradoja se concilia en una apariencia. Ella precisa ejercer el cinismo compasivo y él padecerlo. De ella no tratarlo como

el animal que se acerca al amo (la compasión de una clase superior a una menos privilegiada) entonces la víctima y el hazmerreír de su clase social sería ella por ser señalada como la oveja descarriada. Ahora bien, una forma de atenerse a su clase social, la cual adopta, es la de engrandecerse en la magnanimidad del auxilio como ciudadana amante de los animales, en especial de las bestias de menor nobleza, como son los burros. Desde luego que esta negociación raya en el cinismo, pero en las exigencias de un falso e hinchado embutido valor aristocrático que adquiere un matiz de jugar a la excentricidad. Por lo que el narrador deriva un placer quevedesco cuando acentúa *el gusto de tan caprichoso estilo matrimonial*, especialmente en las condiciones contractuales del suyo (el matrimonio). Así lo que da carácter de estabilidad en la relación es el compromiso de no transgredir el acuerdo llamado cinismo compasivo con sus dos figuras representativas: el que lo ejecuta (Fidela) y el que lo padece (Torquemada). Este es el precio que tiene que pagar Torquemada para recibir una muestra de afectividad de aquella que a todas luces lo humilla para no deslucir su posición social. Él no lo resiente, para él es aceptable, lo espera, ya se ha transformado en un animal de costumbre. Domesticado no puede constituir una amenaza en términos económicos, ni intelectuales, para la clase superior. De esta manera, las acciones paródicas de Torquemada mueven a su esposa Fidela a llamarle afectivamente “borriquito”. Semejante palabra viene cargada de la burla que causa la presunción de sabiduría nobiliaria del grotesco prestamista. La mofa halla su referencia gráfica en el *Capricho nº 39*: “Hasta su abuelo” de Goya quien, a su vez, efectúa una diatriba humorística de la aristocracia ociosa e ignorante (Fig. 5). De esta manera, podríamos decir que es una pieza que fielmente se ajusta al molde que la origina.

Por lo que la parodia dialoga con el pasado (Hutcheon 11); en este caso con el *Capricho nº 39* de Goya. Es la humillación lo que entronca, tanto al burro como a Torquemada, con una genealogía infame ya que su abolengo no procede de una ilustre familia. Es por ello que Torquemada se siente fuertemente enraizado con la identificación –al igual que el burro del *Capricho*– en la que permea su ubicación como un acto de justicia plena, concebido así por sí mismo, en la que la lógica de aceptación responde a su origen como clase.

Fig. 5



Capricho nº 39

Es tal la correspondencia en la representación entre el personaje y la imagen plástica que Joaquín Gimeno Casaldueiro ha señalado que los autores realistas se sirven de la generalización particularizadora para construir figuras con las cuales, por lo que tienen de representativo, pueden analizar, definir, atacar o defender a ciertos grupos o a ciertas instituciones. (22) Galdós consigue su propósito ya que Fidela ataca a Torquemada acentuando la evidente polaridad de las clases mediante una categórica distribución: los señores y la gente baja. Por este motivo, nuestro prestamista es agredido –mediante un tono

enmascarado de capricho— como un sistema de defensa que lleva al dominio de unos sobre otros.

Este procedimiento va acompañado del símbolo que representa a cada personaje y en el caso de Fidela se hace evidente en el apellido *del Águila*. El águila es uno de los símbolos más universales y menos ambiguos de todos. Como señor del aire, el águila es símbolo de majestad, de dominio, de victoria, personifica el poder, la velocidad y la percepción del mundo animal en su apogeo. Además, no solo es un atributo de los dioses más importantes sino que con frecuencia es una personificación directa de ellos. (J. Tresidder 12) Mientras que el burro es el símbolo de la ignorancia y la obscuridad; también, representa la humildad, la paciencia y la pobreza en la forma de pensar cristiana. (J. Tresidder 41) Nos encontramos ante una actitud de lucha de clases. El autor interpreta la realidad económico-social destilando impotencia en la creación de un personaje cuya descripción está en el nivel más bajo, degradando el último vestigio de nobleza que tiene el animal para adjudicarle la acción propia de lo más pedestre del ser humano y nunca concebido por la bestia.

Así, en este universo de creación galdosiana concurren dos interesantes dualidades. En la primera, le impone la investidura de animales que perfectamente se acoplen a su interpretación de la conducta humana, es por ello que se toma del burro el concepto de mayor denigración posible en la concepción social del hombre: su torpeza, su escasa inteligencia en un proceder obcecado y el hecho de ser una pieza fundamental en el sustento de las clases menos privilegiadas en la historia y la cultura de los pueblos más atacados por la pobreza en la convivencia de clases; en España, se acentúa el estigma de clase social dada la importancia que tiene el uso del burro para las clases pobres de las zonas rurales. Según esta interpretación y manejo de caracteres que sustituyen esencias que son vestidas en un valor totalmente cifrado en la apariencia, destila ante nosotros la transformación de una mujer con las alas de un águila, aparentando lo mejor de la simbología animal en la concepción humana: su majestuosidad en un despliegue que impregna en los sentidos la magnificencia de poder absoluto en el claro, vasto y desconocido imperio de las alturas; igualmente su visión a gran distancia (el cliché de “visionarios”

que se le atribuye a las clases altas –idea nacida del poder económico que adquiere plusvalía ajena en forma barata para la pronta transformación en capital; de aquí la idea latinoamericana de la superioridad de la raza blanca, en especial los europeos bajo la política económica del liberalismo económico y la puesta en marcha de la Revolución Industrial en el apogeo de la época del autor). Esta sensación pretende ser vista como un apoderamiento del ser humano en su afán ególatra de la lucha por el reconocimiento de cierta superioridad, en la inflada concepción de una jerarquía de clase. De la misma forma que las clases altas se clasifican a sí mismas en niveles de superioridad sobre otras en el mundo de los seres humanos –y que han sido fiel y metódicamente clasificados y archivados bajo etiquetas económicas y otras majaderías prepotentes propias del consumo despiadado en la lucha por el reconocimiento de una superioridad que cada vez más se aleja de la igualdad en la concepción cristiana– así, de esta misma manera, el autor traduce dicha jerarquía en la especie animal archivando superioridades e inferioridades a tono con el despliegue de su naturaleza animal para su adaptación y supervivencia.

En la segunda dualidad, luego de utilizar e imponer el molde de la especie animal (seleccionada) a los seres humanos, el autor le atribuye lo más bajo de la condición humana respecto a valores –a la moral social– a su escogida fauna. Es en este sentido que va y viene de una dualidad a otra, utilizando esta vía de dos direcciones. Como una vía ferroviaria en la que transitan, al antojo de Galdós, locomotoras en ambas direcciones y, él juega amparado en el capricho de sus movimientos, como todo autor-creador. De la misma forma que utiliza las creaciones pictóricas de Goya como quien se escuda tras el pretexto de “mostrar” una realidad interpretando la versión de otro, aquí también parecería mostrarnos a un mero observador sentado a una altura de las vías ferroviarias viendo cómo pasa la vida ante sí y narrándonos lo que observa. Pero no, no es así, porque este creador-observador es observado y nos parece que de la misma manera que viste a los humanos con el ropaje de animales escogidos (animalización), también convierte en villanos a los animales cuando les impregna de un proceder que retrata lo más denigrante de la conducta humana (personificación). He ahí su toque desproporcionado

a favor de creador, más que de observador. Su observación parece haber iniciado y culminado con Goya. La obra de Goya se traduce en un encendido del vehículo estímulo-origen (pretexto e inicio para parodiar) y el resto del viaje en transformación-creación (muestra de causa y efecto para la razón de parodiar otra dualidad en una superficie palpable de desprecio-crítica) entendiéndose odio-impotencia que sugiere otra subyacente de envidia-deseo, digna de otro trabajo de investigación que transparenta el terciar su observación-caracterización –desde Goya– hacia su creación-frustración en base a sus afanes en las ferroviarias en que no pudo dirigir locomotoras hacia los rumbos a plenitud de sus deseos. Yo autor, él burro; yo ilustrado y ella águila... ¿Por qué los cielos no adjudican las posiciones en consonancia con los méritos?

En esa misma línea, en *¡Mira que graves!* (Fig. 6), Capricho nº 63, la monstruosidad antropomorfa de los seres es plasmada mediante la acción de los mismos. El águila voraz subyuga –como jinete– al burro, mientras este último resiente el peso y la violencia del primero. Al examinar la pieza, en la que se funden y confunden las piernas de uno y otro animal, se manifiestan en la misma no dos seres, sino uno. Es decir, es un ser bipartito. Una figura que no deja de ser aterradora por la indisolubilidad de la unión. Esta forma de representación goyesca exhibe “la opresión y la rapacidad de los de arriba” (Casariego 75) (diáfananamente correlacionado con la familia Águila) “unida a la estupidez de los de abajo” (75) (atributo que ostenta el burro y, a su vez, que identifica a Torquemada de acuerdo con su esposa y sus cuñados). De este modo, ese lenguaje de imágenes se representa discursivamente en las actitudes, los gestos, la antroponimia y la antonomasia de los personajes.

Es por ello que Galdós muchas veces pinta a sus criaturas adoptando el punto de vista del retratista o del caricaturista para realzar las características físicas y morales de ellas, y las compara con retratos de pintores conocidos. (Alfieri 79) Por lo que respecto a Galdós, al igual que Goya, tras la exégesis de los mismos podemos decir con Baudelaire: “Sus monstruos *son posibles*, tienen la proporciones adecuadas. Nadie se ha arriesgado tanto en el camino de la realidad grotesca” (Romero Tobar 706). Y sí son posibles, ya que el recurso de la

Fig. 6



Capricho nº 63

animalización es parte de un sistema de imágenes grotescas que Galdós utiliza con el fin de degradar. ¿Con qué objeto? Establecer una clara distancia entre las clases sociales, dejando saber que quien ose desafiar el orden como efecto o resultado de un sistema económico (en este caso, las estructuras socioeconómicas) subvirtiéndose las mismas será degradado al universo de las bestias. Asimismo, en términos bajtinianos, la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta. (24) Debido a la continua

permutación de las imágenes estas podrían adquirir un signo positivo cuando en realidad ocurre lo opuesto. Por lo que las imágenes grotescas se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias. (Bajtín 24-25) En este aspecto de la mutabilidad de las representaciones, el autor acorrala a su personaje principal, Torquemada, en un mundo en que reina la tiránica agresión de la lucha de clases. La agresión y la competencia son conceptos que, si bien se han utilizado para designar la conducta humana, sus características fundamentales provienen del mundo animal. Esta se caracteriza por el ataque entre una bestia y otra. La agresión se manifiesta, en los animales, al reclamar el espacio que estos precisan para satisfacer las necesidades básicas que hacen posible su supervivencia en un medio hostil: agua, comida, entre otros. En medio de esta carrera no se retrocede ante otros posibles competidores. Por lo que es un sistema de defensa que lleva al dominio de unos sobre otros. En los seres humanos, la experiencia del yo es un factor determinante en una conducta agresiva. Si indagamos en el contexto histórico español de la segunda mitad del siglo XIX, observaremos que reinó la corrupción política, el despotismo, la gravísima crisis económica, la actitud frívola de la monarquía y los continuos cambios de gobierno que hicieron crecer el descontento entre todos los grupos sociales. Por tal razón, España en este periodo, se caracterizó por la inestabilidad política y la conflictividad social. (Granado Sánchez 54) Este proceso tiene su propio ritmo, por lo que, en la estructura social cada esfera tiene sus modelos de agresión. De esta manera, a partir de la pérdida o la adquisición de los espacios sociales, la lucha es cada vez más marcada. Así lo ha comprendido Rafael del Águila cuando le reclama a su hermana Cruz:

A cambio de la representación social con que alimentas su orgullo de pavo... no digo de pavo real, sino de pavo común, de ese que por Navidad se engorda con nueces enteras... a cambio de la representación social, él te dará cuanto le pidas, renegando eso sí, porque tiene la avaricia metida en los huesos y en el alma, pero cederá, como tú sepas trastearlo, y ¡vaya si sabes! (*Torquemada en el purgatorio* 13)

Cruz intenta recuperar el poder económico cediéndole a Torquemada el poder social que él mismo ha comprado mediante la adquisición de un coche, la asistencia a reuniones y banquetes. No obstante, la voz de Rafael se dirige a dos blancos cuyo centro son otros personajes. De acuerdo con Vernon Chamberlin: “The main function of the blind man is his effect on another character, a consequence of which is the termination of the one phase of a chain of historical philosophical schools, which the narrator has been echoing for some time” (4). El primero de estos blancos manifiesta la intrusión y la usurpación del espacio que el ciego delimita como propio y que Torquemada irrumpe a expensas del dinero que posee. El segundo delinea la moralidad aristocrática del personaje frente al de sus hermanas. Ellas privilegian la sordidez de las ganancias materiales; mientras que él, sumido en las penumbra física tiene muy claro la transacción en la que estas han entregado el apellido, la sangre y el honor de su familia a cambio de una posición más acaudalada que la que poseían antes. De este modo, “Rafael finds that life is still so odious that he prefers suicide, the act which brings closure to *Torque-mada en el purgatorio*” (Chamberlain 15). El autor parece ir filtrando la crítica de una España decadente en comparación con la política económica de los demás países europeos que se fueron beneficiando del liberalismo económico a través de la Revolución Industrial, pero dicha crítica es acentuada en la decadencia del pensamiento de clases que ostentaron títulos nobiliarios y ante los cambios de una nueva política quedaron en desventaja económica. Rafael, pertenece a esta clase que se obstina en los valores de una España medieval que se niega a reconocer la movilidad social. Su ceguera acusa ser un elemento simbólico de un no ver-no reconozco y antes de tal reconocimiento prefiere optar por el suicidio. Ser ciego no le impide “sentir” en sus venas la sangre de una realeza que ha sido tratada como mercadería en el pujante intercambio socioeconómico, que parece responder con la fórmula de la supervivencia. Así, la realidad social se transforma vertiginosamente en una lucha en la que subyace un patrón mítico: dominado y dominante. Lo cierto es que la lucha, como en el caso de Rafael, se vuelca hacia aquellos que la han originado, lo que provoca la desestabilización social.

Por otra parte, el tema del matrimonio ha sido un foco de atención particularmente para las investigaciones de Robert Kirsner. De acuerdo con Kirsner, “el matrimonio –fértil terreno para novelar– encierra la posibilidad de constituirse en un martirio incesante” (Baer 150-151). Hemos observado que el elemento que mantiene el lazo matrimonial, entre Torquemada y Fidela, radica en el acuerdo y aceptación conceptual de la diferencia de clases. Así que para validar el mismo, en el espacio de la cotidianidad, se encuentra su cuñada Cruz. Ella velará por los bienes y las exigencias acomodaticias del matrimonio de su hermana Fidela. Por lo que Cruz desea poseer bienes de consumo, que Torquemada adquiere tras su insistencia y manipulación, con el fin de revelar los mismos en los círculos aristocráticos. De esta manera, la cuñada del prestamista ejercita de manera privilegiada la autoridad política del hogar, no sin antes ganar la animadversión de su cuñado:

¡Maldita, y cómo impera, y cómo me mete en un puño, y me deja sin voluntad, *meramente* embrujado!... Despótica, mandona, *gran visira*, y capitana *general* de la gobernación del mundo, el mejor día recobro yo el sentido, *me desembrujo*, y cojo una estaca... (Tirándose de los pelos.) ¡Pero qué estaca he de coger yo, triste de mí, si le tengo miedo, y cuando la veo que le tiembla el labio, ya estoy metiéndome debajo de la mesa! La estaca que yo coja será la vara de San José, porque yo soy un bendito, y no sirvo más que para guarismo y sacar dinero de las piedras... ¿Pero con quién me he casado yo, con Fidela o con Cruz, o con las dos a un tiempo?... porque si la una es propiamente mi mujer... con respeto... la otra es mi tirana... y de la tiranía y del mujerío, se compone esta *endiablada máquina del matrimonio*. En fin, adelante con la procesión, y vivamos para ganar el santísimo ochavo, que yo guardaré donde no puedan olerlo mis ilustres, mis respetables, mis aristocráticas... *consortes*. (*Torquemada en el purgatorio* 44)

La posesión y la brujería son dos tradiciones españolas que se encarnan de manera plástica en la figura de Cruz. La alusión a la bruja es una imagen muy arraigada, en la sabiduría popular, en el varón cuando se refiere al parentesco familiar de su esposa o viceversa.

Torquemada ilustra la misma al señalar el miedo a lo no-natural; como mujer Cruz no es la típica fémina subordinada lo que indica una profunda ansiedad por parte del prestamista que se traduce en el deseo de destrucción de su cuñada. Evidentemente, la actitud pasiva-agresiva de Cruz ha invertido la acostumbrada caracterización de los roles sociales del hombre y la mujer. Cruz se alza como el instrumento de la disolución del viejo paradigma social: el hombre es activo, la mujer es pasiva; el hombre es quien ostenta el poder, la mujer es dominada... Sin embargo, la dominada se ha transformado en la dominadora. Por lo que esta redefinición constituye una amenaza para Torquemada quien observa en semejante ambigüedad un detrimento que provoca tensión, miedo y duda. Esta última es patente en: “¿Pero con quién me he casado yo, con Fidela o con Cruz, o con las dos a un tiempo?... porque si la una es propiamente mi mujer... con respeto... la otra es mi tirana... y de la tiranía y del mujerío, se compone esta *endiablada máquina del matrimonio*.” Nos recuerda Julio Caro Baroja (*Las formas complejas* 90-91) que los conciliábulos y las facultades de las brujas se debían al pacto de estas tenían con el demonio. Asimismo, Caro Baroja señala que conforme van avanzando los siglos XVI-XVII ven la luz más publicaciones en que son menos frecuentes los casos que remiten al ensueño y la imaginación –espacio al que destinaba esta experiencia– y son más aquellos en los que se documentan la acción real, física, de casos directos de posesión brujeil. Es claro, que la imagen que Torquemada presenta de la bruja es aquella ligada a cautivar los sentidos y las voluntades. Tal cautiverio se plasma, en el grabado de Goya, *¿No hay quien nos desate?*, Capricho nº 75 (Fig 7). En el mismo, se presenta una visión fantástica y dramática del matrimonio. (Casariego 82) Asediados por una lechuza, un hombre y una mujer forcejean para desatarse, pero le es imposible lograrlo. Curiosamente, sobre el matrimonio se encuentra una lechuza o coruja.

De acuerdo con Sebastián de Covarrubias, esta ave nocturna es símbolo del silencio, del estudio, de ardidés y de estratagemas ocultas en cosas de guerra, por ser la noche aparejada para ello y para el consejo. También se tiene como agüero de la muerte y de la noche. (756) Asimismo, en el capítulo 11 del Libro de Levítico, la lechuza y

Fig. 7



el búho se cuentan entre las aves inmundas; y en sentido espiritual, significa los hombres carnales y lujuriosos, que con la oscuridad de la noche y de la noche buscan sus deleites. (Covarrubias 244) No debemos descartar cierta posible atracción, por parte, de Torquemada hacia su cuñada. La alusión metonímica de la estaca posee profundas implicaciones sexuales, más aún cuando es el propio Torquemada quien expone lo mejor de su política moralista a este respecto:

Yo recuerdo que creíamos como artículo de fe, pues el pecado tiene también sus dogmas impuestos por la frivolidad y el vicio... creíamos que era nuestra obligación hacerle el amor a toda mujer casada que por delante nos caía... creíamos usar de un derecho

inherente a nuestra juventud rozagante, y que el matrimonio que perturbábamos... casi casi debía agradecerémoslo... no te rías, Pepe; mira que esto es muy serio, pero muy serio. (*Torquemada en el purgatorio* 22)

A este particular, Francisco Javier García Marco señala que Goya retrata el sufrimiento personal que produce entender el matrimonio como un mero instrumento de la política familiar. Por lo que nuestro pintor se ensaña con los matrimonios desiguales entre jóvenes y viejos (Capricho nº 14), que deja insatisfechas a las mujeres y las aboca a la depresión (Capricho nº 9) y al adulterio. (García Marco)

Ahora bien, si retomamos el símbolo de la lechuza veremos que este guarda un estrecho vínculo con Goya y las brujas. Caro Baroja afirma que: “La inspiración de Goya en este orden brujeil parece fundarse en las lecturas de obras de autores de la primera mitad del siglo XVIII... Pero, a mi juicio, el que debió inspirarle más fue don Diego de Torres Villaroel... En particular, el escrito sobre *Las brujas de Barahona (1731)*” (*Inquisición, brujería* 283). En este texto, se hace una descripción de los actos de las brujas listas para el conciliábulo: llenas de pringue que danzaban en el aire y que más tarde, bajaron para unirse a varias bestias en actos demoníacos. Sin embargo, lo que más llama nuestra atención son los nombres de las brujas que se ofrecen en el texto:

Saldrán en los cánticos la Camacha, la Carranchona, la Escopetilla, la Calluza y la Peroles, primero. Pero aparecerá después, cuando se den los pronósticos de la primavera “una bruja de los barrios de Ciriiegola llamada la Colodra” y tras ella la Sopilfera, la Corchena, la Colindres, Maricaca, la Pizarra, *la Coruja*, María Andrones, La Picaza, la Chupona, la Comina, la Medellina. (*Inquisición, brujería* 285)

Esta diáfana identificación entre bruja y coruja (lechuza) implica un proceso pedagógico. Este proceso se constituye, a su vez, a través de la visión del mundo. Cruz es un ave de mal agüero que controla y asedia el matrimonio de Torquemada desde una esfera superior al que él no puede tener acceso, a menos que esta así lo decida.

Finalmente, a través de la literatura y la pintura, hemos observado cómo Galdós ha estampado la temática y los personajes de los grabados de Goya –en su obra *Torquemada en el purgatorio*– y ha creado mediante sus descripciones oscuras y ácidas un grabado que, aunque diferente, evoca a los realizados por el maestro de la pintura española. De esta manera, este examen nos ha permitido vincular dos disciplinas artísticas, la literatura y la pintura, apuntando a una misma dirección: la subversión paródica que se encuentra codificada en cada palabra y en cada obra de arte, de las que parecerían dialogar ambos genios españoles.

UN COMENTARIO A LA SIBILA DE CUMAS EN *TORQUEMADA EN LA HOGUERA*

La mítica figura de la Sibila de Cumas (Fig. 8) ha desafiado al tiempo no solo por su deseo de longevidad –al que Apolo accedió, sin acompañarlo del don de la juventud porque esta olvidó pedirlo (Grimal 478-479)– sino también porque dos grandes maestros de las letras y de la pintura, Virgilio y Miguel Ángel, respectivamente, la inmortalizaron en sus dos ilustres obras: la *Eneida* y el techo de la Capilla Sixtina.

En el siglo XIX, Galdós retoma la legendaria Sibila de Cumas para componer los fuertes rasgos de José Bailón en *Torquemada en la hoguera*. De acuerdo con el narrador, Bailón era un ex clérigo malagueño que fue catequizado por los protestantes, y que al llegar a Madrid vivió con una viuda rica que posteriormente murió y de quien heredó su fortuna. Así lo describe:

Era D. José Bailón un animalote de gran alzada, atlético, de formas robustas y muy recalcado de facciones y vivo estudio anatómico por su riqueza muscular. Últimamente, había dado otra vez en afeitarse; pero no tenía cara de cura, ni de fraile, ni de torero. Era más bien un Dante echado a perder. Dice un amigo mío que *por sus pecados ha tenido que vérselas con Bailón que es el vivo retrato de la sibila de Cumas*, pintada por Miguel Ángel, con las demás señoras sibilas y los profetas, en el maravilloso techo de la Capilla Sixtina. (*Torquemada en la hoguera* 9)

Como hemos apuntado anteriormente, Galdós trabaja el texto desde dos planos diferentes: el pictórico y el discursivo. En esta ocasión –en contraposición con lo expuesto en *Torquemada en el purgatorio* y en referencia a los *Caprichos* de Goya–, Galdós se vale de la técnica directa ya que, al igual que el ‘*alla prima*’⁵ (Durán) de la pintura, la descripción del personaje se resuelve en una sola capa. Es decir, el narrador compara directamente a Bailón con la obra pictórica desde una primera mención. De esta forma, se nos revela la figura en su totalidad (el título de la pieza, dónde se encuentra, quién fue su autor y una descripción de la misma) para establecer una correspondencia simultánea con el amigo de Torquemada.

Fig. 8



Sibila de Cumas – Miguel Ángel. Bóveda de la Capilla Sixtina

⁵ Nuria Durán. *Cursos de pintura, dibujo y grabado en Barcelona*. 2010. En línea. 28 de junio de 2010.

Ahora bien, si nos enfocamos tanto en la caracterización de José Bailón como en la referencia renacentista observaremos un contraste entre los colores llamativos de la pintura y la representación literaria de la Sibila en Virgilio. Así, la luminosidad de los colores que nos revela la pintura en la Sibila de Cumas se opone a la descripción literaria que hace Virgilio de su personaje. Recordemos que en el Libro VI de la *Eneida*, el héroe troyano Eneas le pide a la Sibila que lo guíe por el Averno para ver a su padre. No sin antes recordar que al salir de la caverna la terrible Sibila procuraba sacudir de su pecho el poderoso espíritu del dios Apolo; pero cuanto más se esforzaba, más fatigaba él su espumante boca. (Virgilio, 119) Los detalles verbales son grotescos y sugieren en el lector una atmósfera en la que predominan la oscuridad y la tenebrosidad. Ciertamente, se establece una inversión lúdica en este aspecto. De manera que, aunque la alusión al personaje nos lleve a su plena identificación, en la medida en que avanza el tiempo, el mismo transforma el universo de ideas relacionadas con su caracterización. Es por lo que Hutcheon señala: “Modern art, especially metafiction, has been very aware of this basic fact of aesthetic actualization... In other words, parody involves not just a structural *énoncé* but the entire *énonciation* of discourse” (23). Esta actualización la lleva a cabo Galdós en *Torquemada en la hoguera* ya que la oposición del color no se encuentra en los rasgos físicos de Bailón sino en los morales y psíquicos.

Los convencionalismos sociales y religiosos nos han llevado a otorgarle significaciones a ciertos colores, a manera de clichés. Es así como la oscuridad denota la maldad mientras que la luminosidad, el bien. En Bailón, no solo se recrea a la Sibila de Miguel Ángel: pasiva e inmersa en el estudio; sino la oscuridad de un alma (la de Bailón) que guía a otra (la de Torquemada) por los infiernos de la intelectualidad y que en otros se han calificado como pecados. Asimismo, Bailón desearía representar lo que en su esencia fue la Sibila de Cumas para Virgilio: una guía que se mueve en los intrincados, complejos, oscuros e infernales mundos. No obstante, en Galdós, esta guía, curiosamente, no posee el conocimiento que tanto admira Torquemada ya que “Don José era de los que con cuatro ideas y pocas más palabras se las componen para aparentar que saben lo

que ignoran y deslumbran a los ignorantes sin malicia” (*Torquemada en la hoguera* 9). De esta manera, Bailón se deifica ante los tímidos del conocimiento; y acentúa su colosalismo sobrehumano (enraizado en la mentira y en el dominio de la palabra) fundamentado no solo en su carácter sino en su físico:

Parece, en efecto, una vieja de raza titánica que lleva en su ceño todas las iras celestiales. El perfil de Bailón y el brazo y pierna, como troncos añosos; el forzado tórax y las posturas que sabía tomar, alzando la pataza y enarcando el brazo, le asemejaban a esos figurones que andan por los techos de las catedrales, despatarrados sobre una nube. (*Torquemada en la hoguera* 9)

En esta descripción de fuertes matices irreverentes, Galdós recoge la plasticidad de la Sibila de Cumas de Miguel Ángel revistiendo a Bailón con el peculiar dramatismo, la *terribilità* y el *furore* (Lacarta 192) propios del pintor renacentista. Mas, guarda su dosis de ingenio para trabajar lúdicamente con el paganismo y el cristianismo. Este ingenio parece estar al servicio de una intención que se vuelca irreverentemente contra todo lo que represente una jerarquía o un sistema. Desprecia en su burla a la jerarquía pagana que se inserta en la cristiandad (la Sibila de Cumas) o a la jerarquía cristiana que coquetea con el paganismo (José Bailón).⁶ Así nos encontramos ante *figurones* (sacerdotisas como la Sibila de Cumas o ex sacerdotes como Bailón) que fuera de ser sujetos en los que se refleje la contemplación divina no encierran más que la ira de un ser todopoderoso de la tradición griega o la antiguo testamentaria. Por lo que Bailón, siempre en búsqueda de una postura que se encuentre a la altura de lo que pretende aparentar: “...symbolizes the disorientation which characterizes Spain’s moral and religious crisis: he passed from the orthodox Catholicism to liberal anti-clericalism, to Protestantism, and finally

⁶ Hacia 1481, Filippo Barbieri publica su *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* en el que Sibilas y profetas inician un diálogo entre paganismo y cristianismo para demostrar los aspectos de la revelación misteriosa a través de estos personajes. Tan importante fue la aportación de Barbieri que se viene admitiendo su influjo sobre la bóveda de la Capilla Sixtina. (Belda Navarro 7)



to the religion of Humanitarianism” (Zeidner 159). Lo que a todas luces parecería un acto de provocación de parte del autor cuya intención es testificar su enojo en contra de la jerarquía sistémica.

Finalmente, Galdós establece un diálogo con la obra de Miguel Ángel en el que utiliza su interpretación plástica de la Sibila de Cumas para actualizarlo; mientras traza su personaje con nuevas implicaciones ideológicas y lo expone para que otros lo adopten al leerlo desde sus contextos paródicos.

Obras citadas

- Alfieri, J.J. “El arte pictórico en las novelas de Galdós.” *Anales galdosianos*, III (1968): 79-85. Impreso.
- Baer Barr, Lois. “Galdós y el matrimonio.” *Anales galdosianos*. 20 (1985): 150-151. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Impreso.
- Bel Bravo, María Antonia. *Sefarad. Los judíos de España*. Madrid: Sílex, 1997. Impreso.
- Belda Navarro, Cristóbal. “Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén).” *Imafronte*, 1 (1985): 7. Impreso.
- Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario manual latino-español y español-latino*, Barcelona: Editorial Sopena, 1987. Impreso.
- Bly, Peter. *Vision and Visual Arts in Galdós. A Study of the Novels and Newspapers Articles*. Liverpool: Francis Cairns Publications, 1986. Impreso.
- Brooks, J.L. *Torquemada en la hoguera*. Oxford: Pergamon Press, 1973. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *Inquisición, brujería y criptojudatísmo*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974. Impreso.



- . *Las formas complejas de la vida religiosa*. I. Valencia: Círculo de lectores S.A., 1995. Impreso.
- Carrete, Juan. *Francisco de Goya. Los Caprichos*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. Fundación Central Hispano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional. Madrid, 1994. En línea. 4 de julio de 2010.
- Chamberlin, Vernon A. "The *ciego* in the Novels of Galdós: *Cosmumbrismo*, Realism, Symbolism." *Decimonónica*. 3:2 (Verano) (2006): 1-25. Impreso.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998. Impreso.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1992. Impreso.
- Davies, Rhian. "The Background to *Torquemada en la hoguera*." *Bulletin of Hispanic Studies*. 76 (1999): 399-413. Impreso.
- Durán, Nuria. *Cursos de pintura, dibujo y grabado en Barcelona*. 2010. En línea. 28 de junio de 2010.
- Earle, Peter G. "Torquemada: hombre-masa." *Anales galdosianos*. 2 (1967): 29-43. Impreso.
- García Marco, Francisco Javier. "La crítica de los malos matrimonios." *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988. En línea. 4 de julio de 2010.
- García Sarriá, Francisco. "El plano alegórico en *Torquemada en la hoguera*." *Anales galdosianos*. 15 (1980): 103-111. Impreso.
- Gimeno Casalduero, Joaquín. "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo." *Anales galdosianos*. 7 (1972): 19-24. Impreso.
- Granado Sánchez, Juana. "Guía de estudio. *Torquemada en la hoguera*." En línea. 26 de junio de 2010.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1966. Impreso.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- Lacarta, Manuel. *Diccionario del Renacimiento*. Madrid: Alderabán Ediciones, 2006. Impreso.
- López Vázquez, José Manuel Bernardi. “La literatura emblemática, Goya y la avaricia.” *Ars longa: cuadernos de arte*. 2 (1991): 35-40. Impreso.
- Los “Caprichos” de Goya*. Fundación Francisco Carvajal. Estudio introductorio de Rafael Casariego. Madrid: Ediciones de la Mota, 2000. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Torquemada en la hoguera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. En línea. 3 de mayo de 2010. Impreso.
- . *Torquemada en el purgatorio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. En línea. 3 de mayo de 2010. Impreso.
- Romero Tobar, Leonardo. “Goya en Galdós.” *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. 2 (2000): 705-718. Impreso.
- Smith, Alan E. “La recepción de la primera edición de *Los desastres de la Guerra* de Goya (marzo, 1863) en el Madrid del joven Galdós.” *Bulletin of Spanish Studies*. 86. 4 (2008): 459-474. Impreso.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo S.A., 2003. Impreso.
- Valis, Noel M. “Novel into Painting: Transition in Spanish Realism.” *Anales galdosianos*. 20 (1985): 9-20. Impreso.
- Virgilio. *La Eneida*. Colombia: Editorial Panamericana, 2002. Impreso.
- Zeidner Brumal, B.S. “The Mundane Demon: The bourgeois grotesque in Galdo’s *Torquemada en la hoguera*.” *Symposium*, 24 (1970), 158-65. Impreso.

Entre salir de Collores y salir de Llorens: de la idealización rural de Luis Llorens Torres a la distopía urbana de Urayoán Noel (consagración, intertextualidad y parodia)

Federico Irizarry Natal

Universidad de Puerto Rico en Ponce

RESUMEN: Este trabajo aborda el diálogo que se genera entre los poemas *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres y *Cuando salí de Llorens* de Urayoán Noel. Analiza el "homenaje irónico" que implica la actualización del texto clásico de Llorens a la luz del proceder antipoético y deconstructivo del de Noel. En ese contexto se toman en cuenta las transformaciones literarias y sociales que quedan subyacentes en la dinámica intertextual de ambos poemas. Palabras clave: poesía puertorriqueña, Luis Llorens Torres, Urayoán Noel, campo, ciudad, reescritura.

ABSTRACT: This work deals with the dialogue taking place between the "Valle de Collores," by Luis Llorens Torres, and the poem "When I left Llorens," by Urayoán Noel. It analyzes the "ironic homage" involving the updating of Llorens' classic text, in the light of the antipoetic and deconstructive procedure of Noel's poem. It takes into account literary and social transformation underlying the intertextual dynamic of the poems. Key words: Puerto Rican poetry, Luis Llorens Torres, Urayoán Noel, countryside, city, rewrite.

Entre los poemas *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres y *Cuando salí de Llorens* de Urayoán Noel media una distancia cronológica de sesenta a noventa años.¹ Puestos a dialogar, sin perder de perspectiva el tiempo que los separa, la interacción de ambos revela un marco de intensas transformaciones históricas y literarias. Si bien

¹ El poema *Valle de Collores*, de Luis Llorens Torres, se incluye en su poemario *Alturas de América*, publicado en el 1940. En las palabras preliminares el autor indica que los textos del mismo fueron escritos entre 1913 y 1940. (29) El poemario *Las flores del mall* de Urayoán Noel, donde aparece el poema *Cuando salí de Llorens*, se publicó en el año 2000.



muestran un grado de continuidad a raíz de las relaciones intertextuales que se producen entre los dos, lo cierto es que también divergen poderosamente en instancias que les son comunes. En ese sentido, el poema de Noel reescribe el de Llorens y lo somete a un proceso de deconstrucción mediante una intertextualidad paródica. El resultado es una suerte de homenaje irónico (Bravo 117) por el cual se actualiza –desde la transgresión– el discurso y la estética de un texto consagrado por la tradición literaria puertorriqueña, a la vez que se le cuestiona, se le desarticula y se le degrada a la luz de una óptica desmitificadora relativa a la posmodernidad, entendida como dominante cultural. (Jameson 64)

¿Qué dice el poema de Llorens? ¿Cómo queda deconstruido bajo la impronta paródica y el saqueo intertextual del de Noel? ¿Qué nuevos sentidos produce tal proceder? Estas son algunas de las preguntas que servirán de fuerza directriz en esta investigación. Para ello se abordarán algunos motivos en torno de los cuales se han organizado ambos textos: el recurso del viaje; el sentido del campo y de la ciudad, y la proyección del sujeto en el espesor de las circunstancias de su época.

I. “VALLE DE COLLORES”: LA NOSTALGIA ENTRE LO MÍTICO Y LO SINIESTRO

A. COLLORES: EL LUGAR DEL DESEO

El poema *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres es un texto clásico en la literatura puertorriqueña. Ha trascendido los ámbitos literarios y académicos para arraigarse en la memoria cultural de la Isla. Esto se constata a través de su constante presencia en antologías, de su frecuente enseñanza y memorización en las escuelas desde grados elementales y de la musicalización exitosa que del mismo se ha hecho. Entre otras razones, su consagración se debe, muy especialmente, al valor que se le ha otorgado a su sentido reflexivo ante la evocación nostálgica de un pasado idealizado e irre recuperable. (Acevedo 36)

En seis décimas, el poema constituye el relato estremecido de una pérdida. Es la historia del sujeto campesino que, motivado por el





sueño de superación, se desplaza a la ciudad. Allí se desengaña y comprende que, a pesar de sus triunfos, la plenitud anhelada solo se halla en el entorno irrecuperable que dejó atrás. Dicha pérdida genera en el poema un sentimiento de nostalgia en torno a la dialéctica campo/ciudad. De ahí que, en la dinámica producida entre ambos términos, el campo se pueda leer en este texto como el lugar del deseo.²

En conformidad con el tópico clásico del “locus amoenus,”³ el campo de *Valle de Collores* cifra el ámbito de una morada ideal. Es el lugar de la convivencia armónica. La Arcadia en que queda inscrita la marca utópica de la sincronía entre hombre y naturaleza. Es el espacio de la absoluta fraternidad. Por ello la importancia no sólo del paisaje, sino también, y de forma cardinal, del hogar familiar. Al igual que la naturaleza, que implica arraigo y autenticidad, la casa, en su acepción simbólica, ha sido tradicionalmente entendida, tal y como lo señala Amor López Jimeno, como referencia vital y emocional de primera magnitud; pues para el ser humano tiene resonancias que evocan seguridad, calor, protección; todas ellas características asociadas al espacio del origen o del refugio inamovible al cual se puede retornar no sin un dejo meridianamente edénico. (317) En concordancia con lo antedicho, Gastón Bachelard ha afirmado, a su vez, que “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad,” pues “suplanta contingencias (y) multiplica sus consejos de continuidad” (37). A esto añade que “sin ella el hombre sería un ser disperso” (30).

Visto críticamente a la luz de lo antes expuesto, el campo en este texto cobra una coloración paradisíaca. Constituye un estadio de

² Al respecto, Gonzalo Hernández Sanjorge afirma que el deseo “nos coloca en la situación de búsqueda” y que es, en ese sentido, “el reconocimiento de la incompletud humana, de la falta, de la ausencia, de que carecemos de algo que nos resulta importante por algún motivo” (2). Por ello habla del deseo también “como el lugar, como la fuerza que nos incita a ser, a desplegar nuestro ser, a realizar ese “nosotros mismos”, es decir, el deseo como el lugar de la libertad en la autoconstrucción como sujetos” (6).

³ Uno de los rasgos fundamentales de este tópico es la oposición entre campo y ciudad. (Oñoro, en Candia 62)





religión; el punto preciso en que se imagina la concreción de la unidad y de la estabilidad restituidas. Una suerte de Edén simbólico que implica una trascendencia en la cual se recobraría el fundamento extraviado. No en vano el poema comienza y finaliza refiriendo al ámbito rural: el sitio en que acontece un doloroso desprendimiento y en que se deposita la aspiración del regreso. Esta proyección cíclica del poema es doblemente reveladora: por un lado, reproduce la misma estructura del deseo (retornar implicaría una reiteración del lugar abandonado) y, por otro, manifiesta la condición mítica del lugar deseado. Bajo la impronta de Mircea Eliade, puede decirse que el campo de *Valle de Collores* está configurado a la manera de un recinto investido de un cierto grado de sacralidad en que se repite el tiempo primordial de los comienzos; es decir, el tiempo fundacional del origen. (7) Tal temporalidad corresponde al *Illud Tempus*, el cual posibilita no sólo la manifestación prototípica del inicio fundamental, sino también –y de manera relevante– la rehabilitación del tiempo histórico, que, en contraste con aquel, fluye sobre la base del deterioro y la imperfección. Mitificado, el campo de este poema se revela, entonces, como fuente de una regeneración (esa a la que el sujeto del texto aspira) enmarcada en el contexto modélico del origen paradigmático y fundacional. ¿Por qué tal regeneración? Esa es la pregunta que surge, en consecuencia, en la mente del lector. La respuesta radica en la significación que cobra la ciudad en el poema.

B. LA CIUDAD: EL LUGAR DEL DECESO

“La ciudad concierne siempre directamente al ser del hombre”(7), afirma Giuseppe Zarone. El autor italiano indica que esta

se impone a la atención de todos como una catástrofe: el darse inesperado e imprevisto de una rápida y arrolladora mutación de la existencia humana, capaz de influir sobre los horizontes de la vida de los hombres según el modo, conocido y vivido, de un general desarraigo; según aquella desplazante situación de la ciudad “inhabitable,” “inhóspita,” “instigadora de discordia” y “agresividad,” como dice Alexander Mitscherlich. (7)



La ciudad, al dejar atrás el entorno cerrado de lo conocido (el del campo, en el caso preciso del poema que nos incumbe), produce en el sujeto una transformación desestabilizadora. Perturbado, el hombre de la ciudad obra bajo el peso de una desfamiliarización profunda. No en vano Zarone concibe la ciudad como “herencia de Caín.” Basándose en Génesis 4: 16-17, afirma que a esta la caracterizan la fuga, el exilio, el vacío y el nomadismo. (11) De ahí el fondo inhóspito de la ciudad; su aura negativa de discordia y agresividad.

Valle de Collores ratifica lo antedicho. El poema asocia el ámbito citadino con la envidia, la insidia, la calumnia y el odio. No importa si el sujeto enunciador revela que ha logrado riqueza, placer y poder, en su triunfo subyace la dispersión que en él genera la experiencia de lo urbano, lo cual, en el fondo, es también la experiencia de lo moderno. Marshall Berman –apoyado en el modelo fáustico de Goethe– define la modernidad como un conjunto de paradójicas experiencias relativas al tiempo, al espacio, a la subjetividad, a las relaciones interpersonales y a los peligros de la vida misma que, al prometer desarrollo, amenaza simultáneamente con destrucción. (1) A la luz de esta definición, el vértigo en que deviene tal experiencia encuentra, precisamente, su núcleo arquetípico en el ámbito de la ciudad, lugar por excelencia de la modernidad, que, al producir una ruptura entre el pasado y el presente desestabiliza al hombre a través de una decadencia que lo corrompe. (Zarone 12)

Sin embargo, dicho espacio –aquí la importancia de la paradoja aludida por Berman– es capaz de generar también instancias positivas mediante el potencial reconstructivo de la memoria. Federico Schopf, al estudiar la antipoesía de Nicanor Parra, así lo indica: “es en la dura e inesperada experiencia de la ciudad que surge la necesidad compensatoria de idealizar el espacio de origen” (148). Zarone, por su parte, lo reafirma al vincular lo urbano con la “recuperación posible y aun necesaria a través del necesario culto de la memoria” (12).

Vista desde tal perspectiva, la ciudad puede concebirse, entonces, como el lugar del deceso; pues, como en el mito bíblico, en el hombre muere la plenitud y la inocencia dada en el Paraíso. No obstante, dicha caída, producida por la experiencia citadina en la modernidad, no es definitiva. La misma queda cruzada y resistida por la memoria,

la cual cumple con la función religadora que el hombre, extrañado y anhelante del origen, asume en la urbe.

Ante dicho panorama, en *Valle de Collores* requiere atención especial, la falta de memoria que suscita en el sujeto llorensiano su errancia en la urbe, tal y como se expresa en el mismo centro del texto, específicamente en los dos primeros versos de la cuarta décima: “no recuerdo como fue / (aquí la memoria pierdo).” ¿Qué dice tal olvido; esta enigmática ausencia en medio de lo que él llama su “oro de recuerdos”?

Seguramente dice más de lo que calla; pues su amnesia, además de entenderse lógicamente como la huella de un trauma (el de la perturbación que le ha producido la ciudad), podría leerse como una manifestación de lo siniestro.⁴ Con esto se quiere decir que su desmemoria equivale a una omisión que tiene que ver más con el autosilenciamiento que con la capacidad de recordar. Encubrimiento, pues, de aquello que en el texto termina por revelarse a pesar de las intenciones, del sujeto, de mantenerlo reservado. Bajo tal óptica, lo siniestro quedaría expresado en el mismo núcleo del trauma que padece: la de haber tomado parte activa en el mismo proceso de desnaturalización que rechaza. Esto finalmente redundaría en una situación de fuerza mayor en el poema: la culpabilidad, que constituye el pivote discursivo esencial para generar el movimiento dialéctico entre el campo y la ciudad.

En ese sentido, la nostalgia por el campo ese anhelo mítico por el origen rehabilitador, no acontece fundamentalmente por el trauma de la desfamiliarización que produce la ciudad; sino por otro más profundo y siniestro: el de la proclividad del sujeto al desarraigo y a la catástrofe con que Zarone vincula la ciudad.

⁴ El concepto *siniestro* se usa aquí en sentido freudiano. De Friedrich Schelling, Sigmund Freud rescató el siguiente planteamiento para definirlo de esta manera: “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz;” (225) lo que redundaría en un poderoso efecto terrorífico en el sujeto que lo padece. Jesús González Requena, de manera clarificadora, lo interpreta como “una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura.” (6) Así, lo siniestro está constituido por una impresión: la de la desfamiliarización rotunda que acontece ante la percepción inaudita e inesperada del quiebre de la realidad.

II. “Cuando salí de Llorens”: lo siniestro parodiado o ni nostalgia ni mito

A. Llorens: el lugar del exceso

Como reescritura de *Valle de Collores*, el poema de Urayoán Noel puede ser leído en clave antipoética. Esta práctica, la de la antipoesía, procede a manera de una intertextualidad deconstructiva. Iván Carrasco ha demostrado que dicha dinámica consta de tres pasos fundamentales: 1) al principio se manifiesta a base de una homologación del texto que sirve de modelo; 2) luego se expresa como una suerte de ambigüedad por la que el aparente texto modélico comienza a ser desestabilizado hasta el dismantelamiento; y 3) finalmente deviene transgresión del mismo mediante giros paródicos y carnalescos. (50) La antipoesía, en ese sentido, más que *negación de la poesía*, constituye una *poesía de la negatividad*; arraigada, por lo mismo, en la anulación, la tachadura o la subversión de lo considerado habitualmente poético. El efecto final de la intertextualidad antipoética radica, entonces, en una praxis crítica de desmitificación en la cual intervienen recursos humorísticos.

De acuerdo con el esquema de Carrasco, puede afirmarse que, como ejercicio antipoético, el poema de Noel homologa textualmente al de Llorens de varias maneras: a través del título, que es una copia casi literal del primer verso del texto del juanadino; a través de la similitud de algunos de sus versos, que tienen claras resonancias a nivel de fraseo y de rima con otros de *Valle de Collores*; y a través del empleo de la décima. La homologación también se percibe en dos instancias discursivas: el tema del desplazamiento, que resuelve la problemática relación campo/ciudad; y, de forma muy importante, la presencia también de un olvido o un silencio, lo cual, como en el de Llorens, jugará un papel esencial en la configuración de la subjetividad y de la cronotopía concernientes al sujeto del poema. Todas estas instancias, si bien implican homologación, lo cierto es que, por la manera en que quedan expuestas, suponen simultáneamente desestabilización. El resultado será una parodia corrosivamente carnalesca por la que se desmitifica irreverentemente uno de los poemas más emblemáticos del canon lírico puertorriqueño.

Al igual que en *Valle de Collores*, *Cuando salí de Llorens* constituye, en seis décimas, el relato de una pérdida. Pero, en contraste, lo perdido no resulta aquí motivo de nostalgia mitificadora, sino entusiasmo cínico en el contexto de un conformismo oportunista y perturbador. El poema es la historia de un sujeto plenamente urbano cuyo periplo acontece de un lado a otro dentro de la misma ciudad. Busca, como lo sugiere también el de Llorens, un grado de progreso. En su caso, ello implica un despliegue físico por la zona metropolitana de Puerto Rico, por el cual intenta superar el problema social relacionada con el mundo de la violencia y las drogas, tan característica de los últimos tiempos en la Isla. Ante tal situación el sujeto del poema manifiesta hastío, tal y como queda expresado en la primera décima. En las próximas tres décimas esa actitud se torna en decepción. Al salir entusiasmado del Residencial Luis Llorens Torres hacia la comunidad La Perla, se halla de momento traumáticamente identificado con la típica figura del deambulante que pide dinero en las calles. “El nuestro es brindis de pus” enuncia con amargura a manera de conclusión para dar a entender que el espacio urbano en que se encuentra no es más que trampa. Tras un sarcástico cavilar matizado de humor en torno a su patética situación, este sujeto considera en vano la posibilidad de un regreso al campo. La ciudad, como encerrona asfixiante, se ha extendido, sin embargo, lo suficiente hasta arraigar en el espacio rural. Cualquier posibilidad de salida queda, por tanto, cancelada.

En el marco de lo antedicho, lo inquietante en este relato es que el sujeto del poema, en las dos últimas décimas, se halla súbitamente instalado en una de las urbanizaciones de clase alta de mayor prestigio y seguridad en la Isla: Montehiedra. Cómo ha llegado a tal lugar es algo que veremos luego. Por el momento interesa indagar en el significado y en la función de este inesperado sitio que ha emergido de repente al final del poema.

Tal urbanización, que cuenta con su propio centro comercial, está ubicada en la periferia rural de San Juan; lo que implica que la repulsa al campo, enunciada en la quinta décima, no corresponde tan fácilmente a cualquier espacio campestre. Atañe más bien sólo al campo tradicional, aquel que encuentra en *Valle de Collores* su glorificación sublime. Este es uno de los puntos de mayor tensión en

la reescritura antipoética del poema de Llorens; pues, carnavalizada, la idílica “campestre floración” de *Valle de Collores* reaparece en el texto de Noel, pero perturbada por la intervención de elementos urbanos antes repelidos. A partir de esto puede afirmarse que el sujeto de este poema resuelve la dialéctica campo/ciudad sobre la base del *campo urbanizado*. Tal parece ser la resolución sintética del problema: la dimensión paradisiaca a la que el sujeto llorensiano aspiraba en su anhelo memorioso y mitificador queda irónicamente reducida al espectro del campo mediado por la urbe. Esto puede leerse, en el texto de Noel, no sólo como la imposibilidad del regreso a los orígenes, sino como su carnavalización posmoderna: la nueva Arcadia es la urbanización elitista, con control de acceso, en el contexto del consumismo capitalista. Tal idealización redundante, por tanto, no en la integración del ser a la que aspiraba el sujeto disperso de *Valle Collores* para purgar sus culpas; sino en la celebración corrosiva de la fragmentación irreductible del sujeto urbano que se complace en la inmediatez y en la enajenación. Si en el poema de Llorens asistimos a la desfamiliarización terrorífica que experimenta el sujeto como habitante de la urbe, en el de Noel aquella no es más que un mero trámite parodiado por el cinismo. La desfamiliarización se familiariza; lo siniestro se torna habitual; la desnaturalización se naturaliza; la errancia se estabiliza cínicamente. En ese sentido, en *Cuando salí de Llorens* la ciudad es el lugar de un exceso, de un desbordamiento.

¿Cuál es ese exceso? ¿Qué es lo que se desborda? La respuesta a ello se podría rastrear a partir de la mudez que asume el sujeto enunciador al olvidar (o al no decir directamente) cómo ha logrado escalar la pirámide social a pesar del malestar y la precariedad absoluta con que él se describe en un principio. Como en el texto de Llorens, este silencio dice más de lo que calla; y la clave para hacerlo inteligible parece estar en el primer verso de la tercera décima: “Yo amo la terra nostra.” Una lectura superficial insinuaría que el latín del verso citado corresponde a *tierra nuestra*, en una clara connotación elogiosa del terruño propio. No obstante, eso resulta totalmente incompatible ante las continuas frases de desprecio enunciadas en contra de lo patrio. Abordada sin ingenuidad, y teniendo en cuenta el contexto de deterioro social del comienzo del texto, las palabras

“terra nostra” pueden ser entendidas como una reescritura irónica –y hasta caricaturesca– de la *Cosa Nostra*, en alusión a la notoria mafia siciliana que logró tanta fama durante el siglo XX en Estados Unidos al estructurar la delincuencia dentro de los esquemas familiares tradicionales. En el poema, la vinculación entre la criminalidad y lo vernáculo deviene una ironía fuertemente ácida que explica, en su ambigüedad, cuanto en el poema se intenta silenciar.

A raíz de lo antedicho, podemos entender el campo urbanizado de Noel como síntesis cronotópica del problema campo/ciudad. Esta se erige sobre la pérdida de la inocencia total o, lo que es lo mismo, sobre el triunfo del estrago imperante, ya aceptado como posibilidad de medro en el medio puertorriqueño actual. El texto, así, sugiere que el sujeto, al buscar una superación al problema de la violencia y el narcotráfico, termina entregándose a ello y sacándole provecho. Anulada la culpa del sujeto llorensiano, la trascendencia del sujeto de Noel no radica, entonces, en la vuelta al campo idealizado por la memoria, sino en la permanencia provechosa en el desconcierto urbano real. Constituye, así, una trascendencia vacua,⁵ y la parodia, en ese sentido, no puede ser más mordaz ni contundente: la ciudad, en sus excesos, constituye paradójicamente una suerte de infierno paradisiáco, una distopía.

La deconstrucción que el poema de Noel ejerce sobre el de Llorens lleva a reflexionar, por último, en torno de la configuración de la subjetividad en cada texto. El de Llorens podría entenderse a la luz del sujeto moderno; ese al que Fredric Jameson ha caracterizado por el ego burgués, la anomia, los afectos concernientes a la angustia y la alienación, las grandes temáticas de la memoria y la búsqueda de una expresión marcada por el deseo de la unicidad distintiva. El de Noel, por su parte, puede ser leído como sujeto posmoderno, el cual, según Jameson, concreta el fin de la subjetividad antes descrita al acabar con las psicopatologías de la modernidad. Allí donde había afectos ahora hay intensidades, entendidas estas como sentimientos

⁵ Para Hugo Friedrich la trascendencia vacua es la noción opuesta a la de la trascendencia mística, por lo que constituye “una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba empuja hacia abajo;” lo que lleva, por tanto, al reconocimiento de “la equivalencia de ideal y abismo” (65).



impersonales motivados por una fragmentación irresoluta. Estos no se expresan de forma individual, sino mediante un ejercicio intertextual cuya parodia, en caso extremo, deriva en el pastiche. (35-38)

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La desmitificación paródica de *Valle de Collores* que produce *Cuando salí de Llorens* sugiere transformaciones radicales en términos literarios como sociales en Puerto Rico. Si bien en los dos textos subyace un quiebre de la realidad inscrito en la experiencia de lo urbano, cada uno de ellos manifiesta reacciones distintas. Podría decirse, al respecto, que en el texto de Llorens se concreta una aspiración a la identidad en todas sus dimensiones posibles a través de la idealización mítica (de lo puertorriqueño, lo metafísico y lo literario). En el de Noel, sin embargo, acontece algo muy distinto: constituye, más bien, el registro de un deterioro irreparable asumido desde el cinismo y la mala conciencia. La visión llorensiana de Puerto Rico está basada en la estabilidad; es la de un refugio restaurador ante los embates negativos de la modernidad en ciernes. La de Noel está basada en la errancia conformista: es la de una trampa en que la vida se reduce a la sobrevivencia más rudimentaria por la cual, a la manera de una cúspide invertida, el desengaño oportunista deviene prosperidad insolente tras la institucionalización de una modernidad frustrada.

De acuerdo con lo antedicho, el poema *Cuando salí de Llorens* marca la caída de uno de los metarrelatos puertorriqueños más importantes en el imaginario boricua: el del arribo a la autenticidad a través del esencialismo con que ha sido representado lo patrio en su origen jíbaro o nacional, tras el desvío de un viaje que desnaturaliza⁶.

⁶ Al respecto, véanse como ejemplos algunos de los textos de las letras puertorriqueñas en que se aborda tal metarrelato desde distintas perspectivas: “Insomnio” de Santiago Vidarte, “Ausencia” y “Regreso” de José Gautier Benítez, “Nostalgia” de Virgilio Dávila, varios de los poemas (después musicalizados por Andrés Jiménez) de *Desimos décimas* de Joserramón Melendes, “La noche que volvimos a ser gente” de José Luis González, *Spiks* de Pedro Juan Soto, *La carreta* de René Marqués y *Figuraciones en el mes de marzo* de Emilio Díaz Valcárcel, entre otros. En la música popular también hay manifestaciones de lo mismo en piezas como “En mi viejo San Juan” de Noel Estrada, “Verde Luz” de Antonio Cabán Vale y “El negrito bonito” de Roy Brown.



Obras citadas

- Acevedo, Ramón Luis. "Poesía puertorriqueña. Tradición y originalidad." *Antología general de la poesía puertorriqueña*. Ed. Laura Ríos. Santo Domingo: Punto y aparte, Editores, 1982. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila, 1996. Impreso.
- Candía, Alexis. "El mito del paraíso perdido de Jorge Teillier." *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 57-77. Impreso.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. Impreso.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras Completas*, Vol. XVII. Argentina: Amorrortu, 1992. Impreso.
- Hernández Sanjorge, Gonzalo. "Del deseo como lugar del sujeto." *A Parte Rei: Revista de Filosofía* 19 (2002): 1- 7. En línea.
- González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro." *Trama & Fondo* 2 (1997): 2-32. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1998. Impreso.
- Llorens Torres, Luis. *Alturas de América*. San Juan: Editorial Cordillera, 1973. Impreso.
- López Jimeno, Amor. "Símbolo de la casa en la poesía de Yorgos Seferis." *Mínerva: Revista de Filología Clásica* 13 (1999): 311-345. Impreso.



Noel, Urayoán. *Las flores del Mall*. San Juan: Ediciones Alamala, 2000. Impreso.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Madrid: Editorial Partenón, 1983. Impreso.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: LOM, 2000. Impreso.

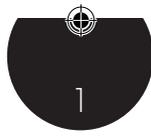
Zarone, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad*. España: Pre-textos, 1993. Impreso.





ENTREVISTA





La traducción de la ficción iraquí: una entrevista con Shakir Mustafa

Don E. Walicek
Entrevistador

Universidad de Puerto Rico en Recinto de Río Piedras

Eva Villalón Soler
Traductora

RESUMEN: En esta entrevista el doctor Shakir Mustafa explica cómo los violentos eventos del 11 de septiembre de 2001 le motivaron a traducir al inglés los cuentos incluidos en *Contemporary Iraq Fiction: An Anthology*. Además discute su papel como traductor y editor con respecto a la representación de la literatura iraquí en el extranjero y a la transformación de la escena literaria de su país natal a raíz de las guerras del Golfo y la invasión norteamericana. Palabras clave: traducción, literatura de Iraq, la censura, literatura contemporánea

ABSTRACT: In this interview Dr. Shakir Mustafa explains how the violent events of September 11, 2001 motivated him to translate the stories in *Contemporary Iraqi Fiction: An Anthology* (Syracuse 2008; American University in Cairo, 2009). In addition, he discusses his role as a translator with respect to the representation of Iraqi literature abroad and the transformation of his homeland by the Gulf Wars and North American invasion. Key words: translation, Iraqi literature, censorship, contemporary literature

El doctor Shakir Mustafa, editor y traductor de *Contemporary Iraqi Fiction: An Anthology* (Syracuse, 2008; American University in Cairo, 2009), es Catedrático de Northeastern University. Mustafa creció en Iraq y enseñó en la Universidad de Mosul, al norte de Iraq, por once años. Luego ha enseñado en la Universidad de Indiana y en la Universidad de Boston. Tiene publicaciones sobre los temas de la traducción literaria, el drama irlandés y la ficción judío-americana. La presente entrevista tuvo lugar durante su visita al Programa



Graduado de Traducción de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Don E. Walicek: *Para empezar, ¿podría explicar cómo se originó el proyecto del volumen, Contemporary Iraqi Fiction, que usted tradujo y editó? Presiento que hay una historia interesante detrás de la creación del volumen.*

Shakir Mustafa: Bueno, empecé a trabajar en algunos de los cuentos de la antología a principios de la década del 1980. Simplemente me encantaban y quería compartirlos con otros. Entre estos estaban “Tantal” y “Yusuf’s Tales.” Así que la idea surgió incluso antes de la primera guerra de Iraq. Inicialmente estaba motivado por la idea de que había escritores que merecían ser conocidos. Mi visión era la de llevar a cabo un proyecto literario y cultural. Pero luego del 11 de septiembre surgió una segunda motivación, porque en ese momento pensé que era necesario que más árabes y musulmanes compartieran sus historias con lectores occidentales. Era necesario que sus voces se escucharan en un ámbito más amplio, simplemente porque los aspectos culturales de Iraq no estaban bien representados y todo se enfocaba primordialmente en la política y la religión del país. Me appena decepcionarlo un poco con esto – no hay una gran historia detrás de la colección. Solo una pila de hallazgos placenteros y de ansiedades.

DW: *De ninguna manera estoy decepcionado. Pero, en cuanto al impacto del 11 de septiembre como motivación para la antología, ¿se hizo inmediatamente aparente la idea de que la traducción pudiera ser una respuesta apropiada o tomó un tiempo en desarrollarse?*

SM: Se hizo aparente inmediatamente, porque desde mucho antes, las representaciones de las culturas árabes y musulmanas que veía en los medios no parecían ser útiles para ninguno de los lados, ni para los árabes, ni para los musulmanes, ni para los norteamericanos. El ingente desequilibrio entre las pocas muestras culturales y literarias por un lado, y la política y la religión por el otro, no hacía sino aumentar. La traducción, algo que los individuos pueden hacer con la



ayuda de ciertas instituciones, es probablemente una de las maneras más efectivas de responder a ese desequilibrio.

DW: *¿Estaban las editoriales también conscientes o preocupadas por esta necesidad? ¿Cómo respondieron a su interés por desarrollar un libro que se ocupara de este desequilibrio?*

SM: La mayoría de las editoriales no estaban tan interesadas en publicar traducciones de autores de textos en árabe. Más bien mantuvieron sus actitudes anteriores de arrogante condescendencia hacia el Medio Oriente y la literatura árabe. Un aspecto del problema parecía ser que las editoriales no contaban con una evaluación adecuada del mercado. Han sido muy lentas en cambiar su perspectiva sobre el Medio Oriente. Yo combatí esto simplemente haciendo que ellos leyeran los cuentos en inglés, dejando que los trabajos hablaran por sí solos. Esto significó que tuve que terminar el libro antes de conseguir una editorial.

Finalmente, la Universidad de Syracuse lo publicó y un año después lo publicó la Universidad Americana del Cairo. Afortunadamente, en los últimos dos años, más o menos, la prensa estadounidense y europea en general ha estado más interesada en este tipo de trabajo. Ahora envían representantes a ferias de libros árabes regularmente y tienen un acercamiento más activo e informado sobre la literatura asociada con el Medio Oriente.

DW: *Mi próxima pregunta tiene dos partes: Primero, ¿qué ofrece Contemporary Iraqi Fiction a una persona que sabe poco sobre Iraq y su tradición literaria? Segundo, ¿qué aprenden del libro los lectores que están familiarizados con el Medio Oriente?*

SM: Déjeme empezar por la parte más fácil de la pregunta. Si usted sabe algo sobre Iraq, probablemente tenga interés en saber qué es lo que se está escribiendo allí hoy en día. La antología ofrece esto porque presenta varios autores nuevos y jóvenes que no son muy conocidos, ni adentro ni afuera de Iraq, y mucho menos se conocen en otras lenguas como el inglés, el francés o el español. Además, in-



cluye escritores consagrados. Tanto los iraquíes como los no iraquíes que estén familiarizados con la literatura árabe reconocerán a estos autores.

Para los que saben poco o nada sobre Iraq, creo que se sorprenderán positivamente al ver que los autores contemporáneos abordan temas que casi todos los escritores alrededor del mundo abordan. Estos son temas universales comunes como el amor, el sufrimiento, el aburrimiento y la alienación. Algo que puede parecerle nuevo a los lectores es que esta ficción es muy sugestiva de la identidad y cultura iraquí. De esta manera, si bien los temas que se abordan en el libro pueden ser universales, muchos de los asuntos son muy, pero muy locales: la Guerra de Iraq, el embargo, los intelectuales sufriendo durante los años del embargo. Por ejemplo, este tipo de sufrimiento es evidente en el cuento “Lighter than Angels” de Lutfiyya al-Dulaimi, en el cual una intelectual simplemente junta todos sus libros y va a venderlos al mercado.

DW: ¿Diría usted que el embargo y las guerras recientes han *moldeado la identidad iraquí*?

SM: No. Yo no diría que han moldeado la identidad iraquí. Pero han sido influencias importantísimas en los últimos años –estamos hablando de los últimos veinte años– y, desafortunadamente, este periodo ha sido marcado por experiencias muy dolorosas: la Guerra Iraquí-Americana, la primera Guerra del Golfo en 1991, y luego los doce extenuantes y sofocantes años del embargo que comenzó en 1990.

DW: *Pero su posición es que estos eventos devastadores no han moldeado la identidad. “Identidad” es un término que con frecuencia se usa tan vagamente, pero usted parece estar usando el concepto en una forma muy precisa. ¿Por qué hace esas distinciones?*

SM: Yo creo que las identidades necesitan décadas para perfilarse. Es un proceso lento, de mucho pensamiento y profundas opciones. Por supuesto que estos eventos tuvieron otros efectos. Con el embargo,



por ejemplo, la gente se sentía simplemente victimizada y lo resentía. Ciertamente, los eventos históricos dolorosos contribuyen a perfilar identidades, pero sería muy difícil identificar con exactitud un giro en la identidad en Iraq, aun después de dos décadas de miseria política y económica. Si hubo tal cambio, está ocurriendo ahora probablemente según las facciones religiosas y étnicas pugnan por asegurar sus tajadas en el poder. Ahora los iraquíes parecen estar examinando sus identidades: ¿somos iraquíes o sunnis primeramente? ¿somos kurdos o iraquíes? Y así sucesivamente.

DW: En la introducción a la antología usted dice que estos eventos dolorosos, la experiencia de la guerra, la invasión y las sanciones, energizaron la escena literaria. Me preguntaba si estos eventos incluso la transformaron hasta cierto punto. ¿Podría reaccionar a esto?

SM: Yo estoy de acuerdo en que la escena literaria quedó transformada. Esto es, en parte, porque estos eventos, y ciertamente la Primera Guerra del Golfo, fue mucho más intensa que cualquier cosa que los iraquíes hayan experimentado en la historia reciente. Estoy pensando en la devastación que causó en la infraestructura, la respuesta desmedida de las fuerzas occidentales y la conducta irresponsable del gobierno de Iraq. Los iraquíes también se sintieron defraudados por el régimen de Sadam, quién tomó la catastrófica decisión de invadir Kuwait sin poder realmente proteger a los iraquíes.

Además, muchos iraquíes, especialmente los miembros educados de la clase media, se sintieron defraudados por Occidente. Ellos habían visto a Occidente como ilustrado, liberal y del lado de ellos. Quiero decir que, en general, la apertura, la libertad y la democracia liberal eran los valores que la clase media iraquí acogía y compartía con los países occidentales. Pero cualesquiera hayan sido las cosas que los iraquíes compartían con Occidente, estas fueron brutalmente puestas en tela de juicio por las Guerras del Golfo y luego por la invasión estadounidense, y como resultado muchos iraquíes sintieron un fuerte desengaño en cuanto a la confianza que habían puesto en la cultura occidental.



También en relación a la transformación de la escena literaria, creo que algunos escritores se sintieron forzados a montar algún tipo de respuesta a estos eventos, que la milicia del país, el ejército, no podía proveer. La derrota durante la Guerra del Golfo fue punzante y muy dolorosa para nuestra gente. Muchos escritores se sintieron extremadamente desilusionados con el régimen de Sadam y, después de su derrota, incluso más vulnerables de lo que habían sido anteriormente. Estos sentimientos emergieron como nuevas experiencias frente a las cuales los escritores debieron medir sus talentos. Consecuentemente, durante los últimos veintitantos años han asomado una variedad de trabajos que dan testimonio de estas experiencias; incluyendo ficción, poesía, artes plásticas y drama.

DW: ¿Podría mencionar algunos ejemplos específicos?

SM: Muchos de los trabajos en la antología evidencian esto. Por ejemplo, el cuento de Mahdi Isa al-Saqr, “Morning Exercises” presenta una mirada a la vida de una pareja y su niño durante una redada; “The Other in the Mirror” de Ibtisam Abdullah pinta un personaje que es un repatriado y fue prisionero de guerra durante la década de los 80 en la guerra contra Irán. Otro cuento, “Hayaat’s Garden” de Lufiyya al-Dulaimi, presenta una situación similar a los años después de la invasión de los Estados Unidos. Explora la agitación que la gente sintió cuando supo que venía otra invasión, la gente que se enfrenta a eso al recordar la invasión del 1991.

DW: *Algo que aprendí del libro, tanto de los cuentos como de los perfiles que usted provee sobre los autores, es que Iraq tiene una población diversa en su cultura y religión y que estos aspectos de su herencia se reflejan en la literatura contemporánea. Vemos que los escritores de una variedad de grupos- cristianos, judíos y musulmanes- escriben de temas que dan testimonio de esa herencia diversa y multicultural. ¿Decidió usted deliberadamente incluir trabajos que dieran cuenta de esta diversidad?*

SM: Ciertamente lo hice, simplemente porque pensé que si quería representar la cultura y la literatura responsablemente, entonces era



imperioso incluir escritores de una variedad de tradiciones religiosas y culturales. También deliberadamente, incluí un número de escritoras jóvenes. Estas son las voces de una nueva generación. Las escritoras árabes están mal representadas en publicaciones y traducciones anteriores. Claro que no todo el mundo sabe que Iraq tiene una cultura diversa; no es algo que simplemente presume o algo de lo que se habla. Yo quería darles ejemplos concretos y convincentes a los lectores. Parece que el volumen ha sido exitoso en ese aspecto.

DW: También me preguntaba hasta qué punto la gente iraquí ha sido socializada para estar consciente de esta diversidad. Usted estudió literatura inglesa en la Universidad de Bagdad. ¿Estaba usted consciente como estudiante de esta diversidad, de estas historias de diferencia que existían justo fuera del aula?

SM: Por supuesto. Fue parte de mis años formativos. Además, el lugar donde nací, Karada, Bagdad, que se encuentra justo del otro lado del río frente al palacio presidencial, era un distrito donde vivían musulmanes, judíos y cristianos en el mismo vecindario. Literalmente, nuestros vecinos inmediatos eran cristianos y judíos. Esta es la situación que había prevalecido por cientos de años. Los cristianos estaban en Iraq siglos antes de que llegaran los musulmanes y los judíos, desde tiempos precristianos. Estas son poblaciones auténticamente indígenas. Más tarde, cuando comencé a leer más en inglés, me di cuenta de otro aspecto de la diversidad iraquí: los escritores de la diáspora iraquí.

DW: Los lectores y los críticos no siempre están conscientes de todo lo que hacen los traductores y editores. Usted parece tener mucho contacto con algunos de los escritores cuyos trabajos usted traduce y edita. ¿Puede hablarnos de esa relación?

SM: Muchas veces hay una cierta distancia entre los académicos y los escritores. Cuando yo estaba en Iraq, los dos grupos se mantenían distantes, comunicándose únicamente a través de las páginas de revistas y periódicos. Pero, algunos de los libros que leí temprano en la



Universidad, me abrieron los ojos a la idea de la mentoría. Luego me hice muy amigo de uno de nuestros escritores, Jabra Ibrahim Jabra. Es un escritor árabe muy importante, de ascendencia palestina y que vino a Iraq poco después de 1948, y que se consideraba a sí mismo parte de la escena cultural iraquí. Durante mis estudios de maestría, él fue prácticamente mi mentor. Él me presentó a Edward Said y otras figuras de renombre mundial, además de poetas importantes, incluyendo uno que dirigía una revista literaria.

Jabra también me motivaba a escribir, pero él quería que escribiera en revistas iraquíes. Empecé por reescribir algunos de mis trabajos sobre los autores judío-americanos en árabe, y luego traduje algunas piezas de escritores judíos, incluyendo sus críticas al Sionismo. De hecho, la última pieza que traduje y publiqué en árabe en Iraq fue una entrevista con Noam Chomsky. Cuando me involucré más en la escena literaria, obtuve más amigos y contactos. La distancia que mencionaba entre los escritores y los críticos ya no existía.

Quando me mudé a los Estados Unidos en 1990, se hizo muy difícil mantener una comunicación básica con los escritores iraquíes por la guerra y la destrucción de la infraestructura en Iraq. Además, muchos escritores se fueron del país y estaban muy decepcionados con los Estados Unidos. Se dispersaron por el mundo árabe- Jordania, Siria, Egipto, Túnez, Yemen- y Europa – Suecia, Dinamarca, Alemania, Suiza y el Reino Unido.

DW: *¿Cómo se siente la mayoría de los autores con los que usted ha trabajado recientemente con respecto a que se traduzcan sus trabajos al inglés?*

SM: A la gran mayoría realmente le encanta ver sus trabajos traducidos y son muy generosos con la disponibilidad de sus escritos. Les gustaría tener una audiencia mayor y compartir su literatura con más gente. Se dan cuenta de que ciertas lenguas y culturas tienen ciertas hegemonías. El inglés, por ejemplo, tiene muchos más lectores y una distribución más amplia. Una traducción al inglés puede llevar a una traducción a otro idioma. Lo que muchas veces no saben es que se



imprimen solo 1,000 o 2,000 copias de su trabajo, a menos que su trabajo sea un *bestseller* o una sensación de algún tipo.

Sin embargo, una minoría piensa que la traducción seguro tiene un precio. Esta minoría siente que la traducción siempre significa comprometer su independencia como escritor. Cree que las editoriales van a pedir modificaciones o cambios a sus trabajos. No obstante, esta intervención no se da siempre. Por ejemplo, para el volumen publicado por Syracuse no se requirió ninguna modificación ni cambio. Claro que como traductor y editor, me hubiera comunicado con el autor antes de hacer cualquier cambio, pero con esta minoría esa oportunidad simplemente no existe.

También debo mencionar que en la producción árabe impresa usualmente no hay edición profesional. Así que los escritores árabes publican sus trabajos sin editar. Algunas veces en el texto se pueden ver repeticiones, desconexión entre párrafos o simplemente cosas que se podrían expresar mejor. Por supuesto que responder a estos problemas requiere comunicación y negociación con los autores.

DW: *He leído alguna literatura académica sobre la traducción del árabe para prepararme para esta conversación. De aquí surge una pregunta sobre cómo las diferencias lingüísticas entre el árabe y el inglés afectan el modo y el contenido de lo que usted traduce.*

SM: Usualmente selecciono trabajos por su capacidad de significar lo mismo para un lector no árabe en inglés que para un lector en árabe. Desafortunadamente, una buena parte de la literatura árabe trata problemas políticos y sociales que necesitarían explicaciones muy elaboradas. De alguna manera, esta categoría de escritura ha quedado fuera de mis intereses. Pienso que cuando estoy traduciendo ficción, tengo que hacerlo con un mínimo de explicaciones y notas intrusivas. Así que los tipos de textos que escojo son accesibles al lector angloparlante y no están sobrecargados con referencias culturales específicas.

DW: *Hay también algunos conceptos y símbolos comunes a diferentes culturas, pero cuando miramos contextos específicos vemos distancias o*



DON E. WALICEK / EVA VILLALÓN SOLER

choques entre significados. Estoy pensando en el búho (ambos reímos). No sé si este sea un ejemplo famoso, pero en inglés el búho es usualmente intelectual, solemne, respetado y sabio. Tengo entendido que en las sociedades de habla árabe el búho no es nada de eso. Es...

SM: ... quejoso, representa el pesimismo, sugiere mala suerte (risa).

*DW: ¿Qué haría usted con un cuento protagonizado por un búho?
¿Cambiar el animal?*

SM: No cambiaría el animal porque para empezar probablemente no hubiera escogido el cuento (risa). Me sentiría muy incómodo haciendo un cambio muy grande así que evitaría ese trabajo si pudiera. Pero si realmente me encantara algún cuento sobre un búho, entonces hablaría con el autor y si el escritor quisiera cambiar el animal... y que sea lo que sea.

DW: Claro, claro. Eso tiene sentido. Usted tiene una visión muy consistente en estos aspectos. Otro interés mío es la censura de la escritura iraquí. ¿Qué puede decir sobre la autocensura y también de la práctica directa de censura por parte del Estado?

SM: Bueno, lo que la censura ha hecho tan bien in Iraq, así como en otros países árabes, es hacer de la autocensura un instrumento central de control. Esto quiere decir que la administración no tiene que intervenir directamente porque ya han hecho de la autocensura un aspecto dominante del trabajo y la escena literaria.

Las administraciones de censura en el Medio Oriente tienen una presencia muy física. Tienen lugar en grandes edificios y tienen oficinas llenas de personas responsables de asegurar el respeto a las normas. Si usted publica un libro, habrá un sello en cada una de las páginas del manuscrito aprobado. En el caso de los libros importados y los libros en otros idiomas, todos se inspeccionan; si un texto tiene algo que el gobierno no aprueba, entonces se prohíbe.



DW: *¿Hay un mayor grado de restricción o control de ... (risa nerviosa), digamos, poesía o de trabajos teóricos, dado que en algunos casos esto se puede interpretar como menos amenazante o "menos real"?*

SM: (risa) Si aparentan ser poco estrictos, probablemente lo son por las razones equivocadas. Es posible que dejen pasar algunas cosas porque no las entienden. Cuando leí *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez en Iraq, no podía creer que no la hubieran censurado. ¡El patriarca se parece mucho a un dictador árabe! (risa) Algunas veces pienso que los censores simplemente asumen "Eso es Latinoamérica, estamos en el mundo árabe, no hay ninguna conexión." En casos como este pienso que han hecho una mala lectura de la mente del lector, porque los lectores siempre han reconocido las conexiones entre lo que escribe García Márquez y las realidades del mundo árabe.

Un ejemplo de censura que me impresiona todavía se trata de la traducción de un panfleto hecho por un intelectual iraquí muy reconocido. Se titulaba "*Did Six Million Jews Really Die?*" Una vez se tradujo al árabe, se envió a la Secretaría de Información para revisión y no se permitió su publicación. Creo que el panfleto fue prohibido, no por su conexión con la negación del Holocausto, sino porque los escritos de derecha eran generalmente considerados inaceptables por el gobierno iraquí de los años 70. Esto incluía críticas obvias de la Unión Soviética y regímenes de izquierda y creo que esta fue la razón de la censura, no por su contenido antisemita. Hoy día en Iraq hay mucha menos censura que en esos años.

DW: *Usted ha utilizado la frase "la sombra del censor" para describir cómo los escritores se autoimponen ciertas restricciones para aumentar las posibilidades de que su trabajo salga publicado. ¿Ha confrontado usted como traductor la necesidad de rescatar matices o ideas que parecen estar parcialmente escondidas? Imagino un deseo de arrojar luz sobre "la sombra."*

SM: Solo en muy pocos casos he sentido que puedo articular algo en lugar de dejarlo indistinto. Esto se puede lograr a través de la



selección de palabras, las notas al pie de página o el contenido de una introducción. Yo no podría reescribir el texto porque, de repente, un censor más espabilado toma el mando. Eso sería totalmente inaceptable.

DW: *¿Cuál sería un ejemplo en el que usted ha articulado algo para que no se lea indistinto?*

SM: La antología incluye un cuento hermoso sobre una colonia de escritores, “Yusuf’s Tales” de Muhammad Khodayyir. A través del uso de simbolismos se puede ver que estos escritores están anhelando un ambiente de libertad en donde se puedan expresar abiertamente. Se sienten como prisioneros en una ciudad que fue devastada por la Guerra de Irán e Iraq. En este cuento idealista y onírico, la ciudad ha sido reconstruida y se ha convertido en el escenario de una colonia de escritores floreciente. Aquí pensé que tenía que referirme a la forma en que Muhammad Khodayyir fue extremadamente crítico del régimen de Sadam, porque había causado la destrucción de una de las ciudades más importantes, Basra, su ciudad natal. Mencioné esto en la introducción al trabajo de este escritor, porque la colonia para escritores no tendría mucho sentido sin el conocimiento de estos antecedentes.

DW: *Finalmente, la necesidad de ese “conocimiento de trasfondo” y de un territorio común parece constante. Dada la preocupación por el aumento de una islamofobia y sentires antiárabes hoy en día, ¿siente usted que hay más gente imaginando la ficción como un lugar de encuentro o quizás viendo el estudio de la literatura como un recurso para resolver problemas extremadamente destructivos?*

SM: Pienso que sí. Los tiempos y periodos de tensión social y política también traen una bendición disfrazada que es la urgencia de conocernos los unos a los otros. Y yo creo que el interés actual que existe en Occidente por conocer las culturas musulmanas y árabes después del 11 de septiembre ha sido motivado por ese día de horribles ataques terroristas.



Por otro lado, si seguimos mirando la ficción, la escritura en general, o las artes como un simple foro donde la gente se encuentra para resolver sus problemas o alcanzar la reconciliación, entonces creo que de alguna manera estamos haciendo de esa función, o cierto aspecto de esa función, un poco más importante que la misma escritura. Yo simplemente creo que si me gusta un escrito y quiero compartirlo con alguien inteligente como usted, eso es suficiente justificación. Si una docena de personas lo usaran en un club de lectura y llegan a ver las culturas árabes y musulmanas bajo una nueva luz, pues que así sea. Eso es muy bueno, pero no puedo planificar o controlar esto en el trabajo de escribir, editar o traducir un texto. Por supuesto que me gustaría que los lectores occidentales entendieran y apreciaran estas culturas, pero yo no me involucraría activamente en un proyecto que tenga solo eso como propósito.

DW: *Todas estas son ideas de mucho peso. Muchas gracias por compartirlas.*

SM: El placer es mío.

5 de mayo de 2013
Coral Princess Hotel
San Juan, Puerto Rico

Bibliografía

García Márquez, Gabriel. *El Otoño del Patriarca*. 1975. Vintage Español, 2010. Impreso.

Mustafa, Shakir. *Contemporary Iraqi Fiction: An Anthology*. Cairo: American University in Cairo, 2009. Impreso.



RESEÑAS





Reseña de *Trina Padilla de Sanz: Trabajos prosísticos y selección antológica*, de Priscilla Rosario Medina

Rebeca Franqui Rosario

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: El libro *Trina Padilla de Sanz: Trabajos prosísticos y selección antológica*, editado y comentado por Priscilla Rosario Medina, ofrece al lector ensayos y cuentos de una de las intelectuales puertorriqueñas más importantes de principios de siglo XX. Acompaña a la obra un estudio crítico donde se valora la trayectoria literaria de la autora. Palabras clave: Trina Padilla de Sanz, escritura de mujeres, cuento, ensayo, literatura puertorriqueña

ABSTRACT: *Trina Padilla de Sanz: Trabajos prosísticos y selección antológica*, edited and commented by Priscilla Rosario Medina, offers the reader essays and short stories written by one of the most important Puerto Rican female intellectuals of the first half of the twentieth century. The book also includes a critical study assessing Padilla's literary endeavour. Key words: Trina Padilla de Sanz, women's writing, short story, essay, Puerto Rican Literature

Con el libro *Trina Padilla de Sanz: Trabajos prosísticos y selección antológica*, Priscilla Rosario Medina reconoce la importancia de la obra prosística de una de las grandes intelectuales puertorriqueñas de la primera mitad del siglo XX. Poeta, ensayista, cronista y cuentista, Trina Padilla de Sanz se distingue precisamente por el amplio conocimiento que se trasluce en su obra. El cuento, como bien señala Rosario Medina, es el género menos conocido de la escritora. Por ello mismo, esta antología regala al lector doce cuentos que son testigos del dominio de la palabra elocuente y la exquisitez artística de Trina. Recogen historias fantosias como en el "Cuento fantástico", historias religiosas como en "El niño Jesús" o "El nacimiento" o historias que apesadumbran como "Rebeldía", "Cira", "Colín" o "La muñeca de los ojos turquesa." Precisamente sobre estos últimos cuatro cuen-





tos, Rosario Medina examina acertadamente cómo “Trina Padilla, la creadora de relatos, se sitúa en la vivencia profunda de los marginados y expone las circunstancias trascendentales de su mundo.” Los últimos dos, “Colín” y “La muñeca de los ojos turquesa” afligen aún más al lector por tratar las desilusiones y los truncamientos de la niñez.

En “Colín” la travesura de un niño de diez años le cuesta la vida al protagonista. En este cuento se puede apreciar cómo la voz narrativa interesa llegar también a un lector ajeno a la geografía puertorriqueña. De ahí a que al mencionar los “peces colorados pescados en la rica ensenada de Hatillo” inmediatamente le explique al lector qué es Hatillo: “pueblo costero de la Costa Norte.” El pesimismo es notable también en este cuento. La voz narrativa comenta que los diez años de Colín no eran suficientes para que él sintiese “el peso de la vida.” Efectivamente, como comenta Rosario Medina, “El tema de las injusticias sociales es auscultado minuciosamente por la escritora. El significado fundamental de este cuento se encuentra en la inocencia vejada, en el hecho de que el conocimiento de Colín sobre valores es mínimo. Es decir, la voz narrativa ‘le tuerce el cuello al cisne’ cuando expone, describe y proyecta la idea del bien y el mal que existe más allá de la realidad ilusoria del niño” (22). Por medio de este cuento, Trina Padilla provoca, según Rosario Medina, que el lector cuestione lo que está bien y mal. De igual manera, la muerte llega por azar. La madre del niño, una mujer trabajadora que siempre estaba pendiente de su hijo, no pudo evitar que su pequeño muriera en sus brazos.

Por otro lado, si bien en “La muñeca de los ojos turquesa” la muerte no ronda la niñez, se presencia otro tipo de muerte, en palabras de Rosario Medina la “de la esperanza para el futuro de la niñez.” Los niños que aparecen en los relatos de Trina Padilla, sostiene Rosario Medina, “no son figuras casuales ni tampoco pretextos para predicar sus ideas moralizantes. Sus protagonistas infantiles son los mejores que representan el dolor por la desigualdad y el desamparo” (20). Efectivamente, por medio de ellos Trina Padilla logra presentar esa desigualdad que siempre está destinado a vivir el pobre. En el cuento, si bien la madre de la niña trabaja toda la noche para lograr terminar un vestido y ganar el dinero que necesitaba para comprarle





el regalo de reyes a su niña, una muñeca de ojos turquesa, al amanecer se queda dormida y cuando la niña se levanta se encuentra con que los reyes se habían olvidado de ella.

Rosario Medina elabora un minucioso análisis de la trayectoria de la cuentística de Trina y destaca que son narraciones cuyos temas “no son tratados al azar, pertenecen a su intención didáctica, a su vocación, a la visión del mundo y a la defensa de la moral... La presencia de estas constantes responde al deseo de abarcar todos los aspectos de la condición humana.” Definitivamente estamos ante una escritora que es consciente de la fuerza de la pluma para denunciar los males que aquejan a la sociedad pero también de la belleza que con ella se crea.

Una mirada a los ensayos de Trina revela a una mujer conocedora de la historia, del arte, de la cultura y de la política tanto nacional como universal. Los trabajos ensayísticos, subraya Rosario Medina, “manifiestan un afán de proyectarse mucho más allá de las actividades cotidianas de la mujer para instalarse con su palabra al reclamar un espacio como conocedora del arte y de la historia cultural y política de su país.” Efectivamente, basta leer algunos de los títulos de sus ensayos para reconocer a una mujer cuyas inquietudes van más allá de ser una esposa o madre perfecta. De entre ellos destacan: “Nuestros valores musicales: José Antonio Monrouzeau,” “Estudio sobre Beethoven,” “Mujeres célebres,” “Discurso pronunciado por la hija del Caribe en la conmemoración del Grito de Lares,” “José Gualberto Padilla,” “Dr. Cayetano Coll y Toste,” “La mujer moderna” y “Idioma español y los maestros,” por mencionar solo algunos de ellos.

En los ensayos de tema político como el “Discurso que pronuncia en la conmemoración del Grito de Lares” se escucha una voz vigorosa que denuncia que “Es patriotismo es innato a la cuna: La Patria de otros no es la patria nuestra, el concepto de patria, como del honor, es absoluto: Patria es la Tierra donde se nace.” Trina, podría decirse, se adelanta a los teóricos, al retratar la actitud colonizada del puertorriqueño. Ve la situación del país como algo caótico y degradante, y critica la actitud de sometimiento, la eterna cobardía y la pretendida inferioridad del puertorriqueño. Subraya Rosario





Medina en su análisis que “Para Trina Padilla el estado colonial impide ese desarrollo y propulsa el que los individuos pierdan el respeto propio y permanezcan atrapados en el corazón.”

De igual manera, es intensa su defensa por el español. Como mujer inteligente y educada sabe lo nefasto que sería implantar el inglés como lengua oficial. Según Trina “relegar el español en nuestras escuelas a un segundo término... traería además consigo un desequilibrio arbitrario que ofrecería un grave peligro al pueblo puertorriqueño.” Aclara que no es su intención oponerse a que se enseñe inglés, pero sí a que se imponga como oficial. En su estudio, observa Rosario Medina que este ensayo es uno de los más emotivos que Trina haya escrito. Según Rosario Medina para Trina Padilla el maestro es el encargado de fortalecer los valores de los niños al igual que de forjar su mente. Por tal motivo, sostiene que para Trina “es inadmisibles que al maestro se le utilice en el intento agresor de socavar nuestras raíces hispánicas” (115).

Gracias a este estudio investigativo y selección antológica de la obra prosística de Trina Padilla de Sanz, Priscilla Rosario Medina revive la obra de una mujer respetada y admirada en su época precisamente por su pasión por la escritura, por la música, por el arte, en fin, por todo su quehacer cultural. Con este libro evoca también debates de principios del siglo XX que aún en la actualidad siguen vigentes.

Definitivamente este libro es un merecido reconocimiento a la obra de Trina Padilla de Sanz. No solo por el meticuloso trabajo de selección antológica de Priscilla Rosario Medina, sino también por su profundo y serio estudio crítico que estoy segura se convertirá en lectura necesaria para los futuros investigadores de Trina Padilla de Sanz.



Review of *Nuff Said* by Michelle Muir

Yaniré S. Díaz Rodríguez

University of Puerto Rico en Arecibo

ABSTRACT: *Nuff Said*, Michelle Muir's debut poetry collection, explores the quest for self-affirmation as a native Canadian of Jamaican descent, and her experience of her multi-ethnic legacy. Her spicy language and rhythmic cadences permeate the poems with a sense of empowerment and motivational energy. Key words: divas, Canadian poet, Caribbean diaspora, spoken word, hip-hop

RESUMEN: *Nuff Said*, primer poemario de Michelle Muir, explora su búsqueda de autoafirmación como canadiense de descendencia jamaicana, y la experiencia de su legado multi-étnico. Sus cadencias rítmicas y su lenguaje sazonado le imprimen a los poemas un sentido de empoderamiento y energía motivacional. Palabras clave: divas, poeta canadiense, diáspora caribeña, lengua oral, hip-hop

*"I love to see a young girl go out and grab the world
by the lapels. Life's a bitch. You've got to go out and
kick ass."*

Maya Angelou

While reading young Canadian poet Michelle Muir's debut collection *Nuff Said*, I was reminded of Angelou's words in the above epigraph. Muir's poems have the exact kind of bravado that Angelou admires in young females. The poems in this collection are a compilation by a young woman with a profound admiration for Maya Angelou, a U.S. poet laureate who experienced in the flesh a life of hardship. Perhaps such fondness for Angelou--appreciated throughout the book—can be traced back to Muir's overcoming her

struggles with speech: she has a speech impediment, she stutters. When interviewed by freelance journalist Khalid Magram in 2010, Muir stated: “Because of the stutter, I wanted to say many things in as few words as possible.” Thus, the topics Muir avidly explores in *Nuff Said* cover a wide range of social concerns that move from education, politics, race, class, gender, to life in general, expressed in a masterful play of words as seen through the eyes of a multifaceted woman—poet, Spoken Word artist, full time teacher, professional storyteller, university lecturer and motivational speaker.

In this work, Muir identifies elements of oppression often forced upon black men and women. Descended from Jamaican parents, Muir becomes the diasporical voice of men and women who have long been oppressed, even though removed in time and place from the colonial Caribbean. As she points out in her poem “I Hope They Ask The Things I Didn’t,” her parents, following the “North Star” of Pierre Elliot Trudeau, settled in Canada, where they decided was the best place to raise a family. Their endeavor was accompanied by a desire to teach their children about their roots:

Keeping the oral tradition alive every step of the way.
 It was my family who quilted for me
 the African-Scottish-Jamaican-Canadian stories of my history. (42)

Given her parents’ strong support of keeping their multi-ethnic oral tradition alive, it is no surprise then that Muir not only eventually overcame her stutter, but also played an important role in preserving her family roots by raising the voice of social concern. Muir regretfully acknowledges how, despite being Canadian-born, she can still feel discrimination due to her skin color:

Even now
 Being Canadian doesn’t always feel as good as it could.
 Like when my landlady looked me up and down
 And said that we negros all look alike
 I want them to take heed of Bob Marley’s creed
 For us to emancipate ourselves from mental slavery. (43)



Muir's recollection of personal experiences in *Nuff Said* is the confident representation of her concerns from a woman's liberal perspective.

The series of seven poems titled "Mich-Understood" (a playful combination of Michelle and 'misunderstood') display the poet's desire to make a statement of self-affirmation. Her "imaginary bitches," as she calls them in the very first poem of the series, take the reader on a wild journey of personal possibilities. One of her most outstanding achievements in this series is the manner in which Muir alternates between multiple imaginary personas in order to convey her thoughts and emotions, as she approaches each issue by letting one of her 'divas' take over. It proves rather convenient to shift personalities given different situations:

These other ladies
Are my layers of moods and attitudes.
They are my way of dealing with life's constant glitches. (2)



The divas trapped inside the poet each claim a voice in her psyche by adopting different postures, while conveying the author's conscientious stance in the face of life's dilemmas. The divas, all six, own a name and distinctive characteristics: the sophisticated Dina Desiree, the shy and friendly Nikki, the teacher Ms. Muir, the exuberant and sensual Shugga, the fierceful Mona, and the artist Indigo. Together these voices come alive in the poet's words of empowerment that convey her uniqueness, even as they remind the poet that it is time to take back control of her life, pride, desire, passion, and sensuality. As an extended tribute to women who "*go out and grab the world by the lapels*" as Angelou would likely agree, these divas address every woman's concerns. These seven poems in *Nuff Said* ring with sincerity.

Muir, as an elementary school teacher, also gives us her insight on particular issues of education today. This poet-educator is full of conviction that "All students deserve access to an education that is creative and innovative, artistic and holistic, critical and analytical." "The Thread" quite possibly best illustrates her educational vision:





YANIRÉ S. DÍAZ RODRÍGUEZ

If using ideas and thoughts
 From outside the box
 Will get our kids to reprise and summarize
 Metaphors and puns
 Discuss the poetic assonance
 In the setting suns
 And get them to understand similes
 And personification
 Just think of what it would do
 For the life of indoctrination (32)

Muir resents the “Apple god world” with electronic devices that have come to replace a more intimate communication between humans, aiming instead “To keep us ear-budded and interfacing completely erasing the need for you to stand next to me” (30). She proposes, however, that since communication is a central tool to achieve an effective education in today’s schools, an effort should be made to reach out to students using the same means that hold them captivated: “then you know just as well as I do, that we should be using the media to teach our classes” (31).

The 2006-2007 Poetry Face Off champion demonstrates that there is poetry all around us, even in daily activities that would seem trivial to the naked eye. In the poems “A Few of My Favorite Things” and “To Do,” paydays, Oreos, tea, Google, yoga, and telephone calls—to name just a few—become the main characters. The playful style in Muir’s poetry revolves around a contemporary urban setting by boldly fusing poetic techniques of repetition and musicality in the structure. As is the case with Angelou’s poetry, the anaphora we see throughout Muir’s work is intentional, as she acknowledges in her poem “Sunday Kind of Love”: “I’ve used the word love 44 times/ and I did it intentionally” (90). Not only does repetitiveness happen with a purpose; in speaking of word choice, the poet lets her muse run wild, verbalizing strong feelings to provoke the reader: “With so much shit in the world, you’d think we’d have more flowers” (61).

A performer for audiences across Canada and the United States, Muir knows how to use repetition and word choice, contributing to





the cadences and rhythms of *Nuff Said* poems, which also includes a Spoken Word CD, featuring the author performing selections from her work. The musicality of the poems' hip-hop-like lyrics does not go by unnoticed, being perhaps the most outstanding mark of Muir's poetry collection. At times the spoken mood in the poems is celebratory and infectious, all the more when the reader becomes engaged in Muir's vocal performance, as in the opening poem "Nuff Said":

I am a super-sonic
 Jaime Sommers bionic
 Multi-tasking-do-it myself-before-asking
 Get-up-and-stand-up-fo'yo'self, kind of diva
 straight –up-minded, kind of diva. (1)

The social issues often discussed in much Caribbean literature take on a new form in the voice of *Nuff Said*; the poems in the collection are intended to denounce social injustices while promoting cultural awareness and a sense of empowerment. As a young Canadian poet of Caribbean descent, Michelle Muir encourages thought-provoking questions about who we are, where we are, and what are we doing to make a positive change. *Nuff Said's* readers will enjoy the frankness of Muir's poetic vision. Regarding *Nuff Said*, Muir disclosed that "After reading this book, there is nothing more to say in terms of who people might think I am. This is it, enough said." Nuff said, indeed.

Works Cited

- Magram, Khalid. "Michelle Muir's debut collection of poetry." Khalid's News Hole. 8 Oct. 2010. Web. 30 Oct. 2013.
- Maya Angelou: Global Renaissance Woman. Web. 30 Oct. 2013.
- "Michelle Muir." People for Poetry. Web. 30 Oct. 2013.
- Muir, Michelle. *Nuff Said*. Ontario: TSAR Publications, 2009. Print.







Colaboradores

Carlos Blázquez Rámila posee un grado en Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco. Actualmente trabaja como realizador audiovisual en Bilbao, su ciudad natal. Es un eterno estudiante de Filología Hispánica. Colabora en diversos programas radiofónicos sobre literatura. Espera terminar en 2015 su primera novela.

Eliezer Márquez Ramos es estudiante subgraduado de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Le interesa la Filosofía y ha publicado varios cuentos. Colabora con la revista *Diálogo Digital*.

Yeidi Altieri Sotomayor tiene un doctorado en Literatura Puertorriqueña. Es Catedrática Asociada en el Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Ha publicado su poesía en las revistas *Cuarto Propio*, *La ventana* y *Forum*.

Carlos Santaella Cordero es estudiante subgraduado de literatura inglesa en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Le interesa proseguir estudios graduados en el mismo campo.

Fernando Picó obtuvo un doctorado de la Johns Hopkins University. Es catedrático de Historia en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Ha publicado importantes libros para la historiografía puertorriqueña. Entre los más recientes se encuentran *One Frenchman, Four Revolutions* (2012) y *Santurce y las Voces de la Gente* (2014).

Hilda Mar Vilá posee un doctorado en Psicología con concentración en Psicología Social Comunitaria de la Universidad de Puerto Rico, así como estudios graduados de la Universidad Complutense de Madrid y



el Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos de la Ciudad de México. Sus temas de investigación giran en torno a la psicología del dolor y la salud, el psicoanálisis y la psicología social. Actualmente se desempeña como Catedrática Asociada del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo.

Alicia M. Peón Arceo obtuvo un doctorado en Antropología Cultural y un certificado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Florida. Ha impartido cátedra en la Universidad Autónoma de Yucatán, la Universidad de Florida y la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. De igual forma, ha trabajado en diferentes proyectos sociales y académicos en diferentes estados de México y Ecuador. Sus áreas de interés e investigación incluyen rituales del ciclo de vida, la religiosidad popular, las fiestas, la peregrinación y el turismo doméstico.

Sabrina S. Laroussi es originaria de Argelia. Completó su doctorado en Texas Tech University (Lubbock, Texas) con énfasis en literatura Latinoamericana del siglo XX. Actualmente, trabaja como profesora visitante en College of Charleston (Charleston, Carolina del Sur). Su investigación se centra en la representación literaria de la muerte y la violencia en las literaturas contemporáneas peninsular y latinoamericana; y los estudios francófonos.

Deyka Otero Lugo obtuvo su doctorado en la Universidad de Puerto Rico. En junio de 2013, la Academia Puertorriqueña de la Lengua le otorgó el premio Luis Llorens Torres por la mejor tesis doctoral en Literatura española. Actualmente, enseña en la Universidad de Puerto Rico en Utuado.

Federico Irizarry Natal es profesor de la Universidad de Puerto Rico en Ponce. Ha realizado estudios doctorales en la Universidad de Chile y en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha dirigido el colectivo literario *El Sótano 00931* y actualmente tiene bajo su dirección *Ceiba*, revista de la facultad de la UPR en Ponce. Es autor de los poemarios *Kitsch* (2006) y *Minoría Absoluta* (2011). Varios de sus textos creativos y ensayísticos han sido incluidos en antologías y revistas literarias.





Don E. Walicek es Catedrático Auxiliar de Inglés en el Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Sus áreas principales de interés académico son la sociolingüística, la lingüística socio-histórica, los estudios criollos, la lengua y el género. El Dr. Walicek es el editor de la revista de estudios caribeños *Sargasso*.

Eva Villalón Soler obtuvo un doctorado en Antropología Social de la Universidad de Manchester en Inglaterra. Por ocho años enseñó en la Universidad de Puerto Rico y la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. Actualmente trabaja como Oficial de Investigación y Política Pública de la Fundación Flamboyán, una fundación privada, dedicada a apoyar la educación pública y a fomentar la filantropía efectiva.

Rebeca Franqui Rosario obtuvo su doctorado en literatura puertorriqueña en Cornell University. Ha publicado artículos sobre literatura puertorriqueña y española en revistas nacionales e internacionales. En el 2006 ganó el Premio Concha Meléndez de ensayo, otorgado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Es Catedrática del Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo.



Yaniré S. Díaz Rodríguez es profesora en el Departamento de Inglés de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Posee una maestría en Traducción de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Actualmente trabaja para obtener su grado doctoral en literatura caribeña en la misma institución.



