

# Philobiblion

REVISTA DE  
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 10 - 2019

Ph

B

*Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*

---

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas  
[www.joveneshispanistas.com](http://www.joveneshispanistas.com)  
[revistaphilobiblion@gmail.com](mailto:revistaphilobiblion@gmail.com)

---

Dpto. de Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid  
Mód. IV bis, 106

---

ISSN: 2444-1538

# Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

## **Dirección**

Juan Cerezo Soler (UAM)

## **Secretaría**

José Luis Eugercios (GWU/UAM)

## **Consejo de redacción**

Alberto Escalante Varona (UEX), Sergio García García (UAM),  
Weselina Gacińska (UAM), Raquel López Sánchez (UAM),  
Pedro Mármol Ávila (UAM), Yónatan Pereira Melo (UAM)

## **Consejo asesor**

Pedro Álvarez de Miranda  
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)  
Ofelia N. Salgado (Cambridge)  
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)  
Paul M. Johnson (DePauw University)  
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)  
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)  
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)  
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)  
Stephen Roberts (University of Nottingham)  
Andrea Baldissera (Università di Pavia)  
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)



# Índice

Entre dos siglos y dos continentes: Lía Schwartz ISABEL PÉREZ CUENCA.....	7
1. El policial del desencanto: una lectura generacional de <i>Máscaras</i> , de Leonardo Padura MARIO GUTIÉRREZ BLANCA .....	11
2. El amor interracial como arma de resistencia política en el relato breve «Hora de partir», de César A. Mba Abogo FRANCISCO FUENTES ANTRÁS.....	33
3. Los recovecos de la traducción: análisis de las diferentes versiones de una selección de poemas de Octavio Paz en <i>Sendas de Oku</i> LUIS MANUEL LÓPEZ GÓMEZ.....	49
4. Hacia la transformación de la poesía en <i>acontecimiento</i> : la <i>performance poética</i> NÚRIA LORENTE.....	69
<b>RESEÑAS .....</b>	<b>87</b>





# Entre dos siglos y dos continentes: Lía Schwartz<sup>1</sup>

ISABEL PÉREZ CUENCA  
*Universidad San Pablo-CEU*

*cuenca.flm@ceu.es*

Lía Schwartz nació el 14 de junio de 1941 en Corrientes, ciudad argentina en la que cursó estudios elementales en las letras clásicas que determinaron su ingreso, años después, en la universidad de Buenos Aires, donde culminó con mención de honor los estudios de Licenciatura en Lenguas Clásicas y Literaturas Hispánicas. Pasó un año becada en la universidad Johannes-Gutenberg de Mainz (Alemania), para profundizar en algunos aspectos de la cultura latina. Durante su estancia alemana, en el verano de 1966, se produjo el golpe militar que acabó con el régimen constitucional en Argentina, lo que la empujó a adelantar su matrimonio con Isaías Lerner para trasladarse a Estados Unidos, en donde a Isaías la Universidad de Illinois (Urbana-Champaign) le había ofrecido un puesto con el patrocinio de su maestro, Marcos A. Morínigo. En poco más de seis meses Lía aprendió inglés para poder entrar en el sistema universitario americano y realizar su tesis doctoral con el quevedista James O. Crosby.

Tras publicar un conjunto de artículos sobre Quevedo y los clásicos (1973-84), apareció el libro *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo* (1984), obra con la que el nombre de Lía Schwartz quedó vinculado de forma permanente a la figura del autor áureo y vaticinaba una carrera investigadora repleta de novedosos trabajos ejecutados con precisa pluma desde los más certeros planteamientos filológicos. Su conocimiento de las letras clásicas e hispánicas y de la teoría literaria, así como su dominio de lenguas vivas y muertas, unido a una lúcida inteligencia personal, le permitieron innovar y profundizar en

---

<sup>1</sup> NOTA EDITORIAL. Aun cuando el presente número corresponde todavía al año natural de 2019, se estaba terminando de cerrar cuando nos sorprendió el fallecimiento de Lía Schwartz y preferimos, al calor de la inmediatez, incluir aquí el obituario que nos remitió la profesora Pérez Cuenca. En el número 11, que saldrá ya con fecha de 2020, encontrará el lector nuevo aviso editorial remitiendo a estas páginas.



la literatura áurea y convertir las relaciones hispanoclásicas en eje vertebrador de su enriquecedora producción científica. Las traducciones de los clásicos, los juegos de la imitación, la transmisión y reconstrucción de las letras grecolatinas o su recuperación en la cultura enciclopédica del Renacimiento y Barroco son algunos de los enfoques que hallamos en su extenso *curriculum* dedicado a la práctica de la *imitatio*, pródiga entre nuestros autores de los Siglos de Oro, y a la recreación de géneros como la elegía y la sátira, siendo esta última objeto de reflexión constante como lo prueban sus estudios y ediciones de las obras de Quevedo y de los hermanos Leonardo de Argensola.

En definitiva, su bibliografía, repartida entre las más prestigiosas revistas y editoriales americanas y europeas, abarca géneros y temas auriseculares variados desde las ya mencionadas elegía y sátira hasta las anacreónticas, la poesía amorosa y la literatura moral; junto a las dichas relaciones hispanoclásicas abordó también las italoespañolas, el neoplatonismo, neoestoicismo o el diálogo entablado de los escritores renacentistas y barrocos con las obras de Erasmo y Lipsio. Son numerosos los autores visitados por Lía Schwartz, además de su dilecto Francisco de Quevedo, podemos citar los nombres de fray Luis de León, Luis Barahona de Soto, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Rioja, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Gabriel Bocángel, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Lope de Vega o Baltasar Gracián. Otro aspecto que merece destacarse de su producción es su participación en la *Gran enciclopedia cervantina* con un nutrido conjunto de artículos sobre la transmisión de las relaciones grecolatinas y española centradas en la obra de Cervantes («Apuleyo» vol. I, 2005- «Persio» vol. X, 2017).

Su carrera docente se inició en la Universidad de Buenos Aires, donde fue Instructor de Cátedra, puesto destinado a los alumnos aventajados. En Estados Unidos consiguió sus primeros trabajos en University of Illinois y Fordham University (1968-1989), la década de los noventa la inicia en Dartmouth College (1990-2000) y el nuevo milenio en The Graduate Center, de The City University of New York (2000-2020); en las dos últimas universidades desempeñó importantes cargos de gestión universitaria desde los que desarrolló proyectos docentes y académicos de gran envergadura, desde la organización de congresos internacionales, cursos especializados dictados por los más destacados investigadores internacionales o la firma de convenios con instituciones públicas y privadas españolas y americanas.



Dedicó una gran parte de su tiempo a cumplir con las cuantiosas invitaciones recibidas de instituciones americanas y europeas ya fuese como profesora visitante, invitada y conferenciante o como participante en coloquios, jornadas y congresos, muchos de ellos organizados por las asociaciones profesionales a las que estaba afiliada. Todos aquellos que tuvimos la oportunidad de presenciar alguna de sus intervenciones en uno y otro lado del Atlántico nos convertimos en espectadores absortos de su mucho saber.

Perteneció a la Modern Language Association of America (MLA), donde fue *Chair* en el Executive Committee of the Division on 16th and 17th Century Spanish Prose and Poetry y en el Executive Committee for the Division on European Literary Relations; miembro de la Academy of Literary Studies (University of Pennsylvania); también de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), de la que fue elegida, en Asamblea General, Secretaria General, Presidenta y con la Presidencia de Honor al finalizar su mandato; vocal y vicepresidenta electa de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) y de The Renaissance Society of America; perteneció al Comité Cultural de la Queen Sofía Spanish Institute y formó parte de los consejos de redacción de editoriales y revistas especializadas del más alto nivel. Desde cada uno de los cargos y puestos desempeñados impulsó el desarrollo y difusión de los estudios hispánicos.

El Gobierno español le distinguió con la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y la Medalla de la Orden del Mérito Civil, la Real Academia Española la eligió Miembro Correspondiente por Estados Unidos, distinciones y condecoraciones merecidas por sus muchos méritos y logros.

Lía Schwartz falleció en la ciudad de New York el día 31 de mayo de 2020. Nos deja un rico legado a las presentes y futuras generaciones.





# El policial del desencanto: una lectura generacional de *Máscaras*, de Leonardo Padura

MARIO GUTIÉRREZ BLANCA  
*Universidad Autónoma de Madrid*

*mario.gutierrezb@estudiante.uam.es*

**Resumen:** Este artículo analiza *Máscaras*, de Leonardo Padura, desde un prisma generacional. En primer lugar, se caracterizará de la novela neopolicial de Padura a partir de la revisión de las coordenadas históricas y literarias del paradigma que lo precede y contra el que nace: la novela policiaca revolucionaria, que tuvo su auge en la Cuba de los setenta. En segundo lugar, nos detendremos en el origen, características y transformaciones del personaje protagonista Mario Conde. Finalmente, se explorará la estrecha relación que une a Conde y a otros personajes con la experiencia biográfica de Padura para observar cómo se proyecta en *Máscaras* una mirada generacional sobre el presente cubano.

**Palabras clave:** literatura cubana, novela policial, Leonardo Padura, Periodo Especial.

## The crime fiction of disenchantment: a generational approach to *Máscaras* by Leonardo Padura

**Abstract:** This article analyses *Máscaras* by Leonardo Padura from a generational point of view. Padura's neo-crime fiction arose in reponse to the revolutionary crime fiction, which had its apogee in Cuba in the 1970s. For this reason, we will start by characterizing the historical and literary circumstances of this paradigm. Secondly, we will explore the origin, characteristics and evolution of the main character Mario Conde. The relationship that unites Conde and other characters with Padura's biographical experience is very close. By analysing this relationship, we will observe how a generational view of the Cuban present is projected in *Máscaras*.

**Keywords:** Cuban literature, crime fiction, Leonardo Padura, Special Period.



**E**l éxito del ciclo de novelas policíacas protagonizadas por el teniente Mario Conde le ha proporcionado al escritor y periodista cubano Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) el reconocimiento a nivel internacional. *Máscaras* (1995) es la tercera de las novelas que componen la tetralogía titulada *Las cuatro estaciones* y, junto a *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994) y *Paisaje de Otoño* (1998), constituye una cartografía de las problemáticas y sentimientos que circulaban en la sociedad cubana de 1989. Esta fecha es decisiva, a nivel global, porque en noviembre de aquel año se produjo la caída del Muro de Berlín y el comienzo de la desintegración de la Unión Soviética; y a nivel local, porque el colapso del bloque socialista traería consigo la más grave crisis económica vivida hasta entonces en Cuba, el llamado Periodo Especial. Pero además, como dice Padura en una entrevista,

[...] es el año de los fusilamientos de Ochoa y La Guardia, de las revelaciones de los vínculos con el narcotráfico, donde yo, como individuo, y creo que la sociedad cubana en gran proporción, pierde muchas esperanzas. Por primera vez el descreimiento se hace general (Epple, 1995: 58).

Según Uriel Quesada, por el momento de escritura, por los temas tratados y por el aire de decepción y pérdida que la recorre, *Las cuatro estaciones* puede considerarse una «obra histórica catártica, crítica sobre ciertas contradicciones del proyecto revolucionario cubano, que han condicionado el presente y las perspectivas de futuro de la generación nacida en los años cincuenta» (2016: 3).

## 1. De la novela policíaca revolucionaria a la novela neopolicial de Padura

El trabajo en *Máscaras* y las otras novelas de la tetralogía con los códigos de la novela policial hace necesario partir del examen de la peculiar situación que vivía el género en Cuba. En un ensayo titulado «Modernidad y posmodernidad: La novela policial en Iberoamérica», Padura traza un recorrido por la historia del policial escrito en lengua española y se detiene en el análisis de la llamada «novela policíaca revolucionaria», que experimentó su mayor auge entre las décadas de los setenta y ochenta. Como sostiene Padura, el hecho de que esta literatura fuese escrita en un país socialista bajo el amparo y financiación del Ministerio del Interior basta para singularizarla dentro del



ámbito hispanoamericano (1999: 46). Con esto, Padura se refiere a la creación, en 1972, por parte de este ministerio, del concurso de literatura policial «Aniversario del Triunfo de la Revolución», una muestra del cambio en las políticas culturales del gobierno a raíz de los debates surgidos en torno al polémico caso Padilla<sup>1</sup>. El Congreso de Educación y Cultura celebrado en 1971 fijó una serie de normas estéticas, e incluso de comportamiento, que trajeron consigo la exclusión de muchos intelectuales del panorama cultural por razones ideológicas o relativas a su orientación sexual a través del procedimiento denominado «parametración». Se trató de la puesta en marcha de las medidas que ya se anunciaban en el Congreso:

Se sugirió el estudio para su aplicación de medidas que permitan la ubicación en otros organismos de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística o cultural (en Padura, 1999: 47).

La mayoría de las víctimas de la parametración fueron docentes y trabajadores del mundo del teatro: dramaturgos, actores e incluso técnicos. Aquellos que no respondían a las exigencias o «parámetros» que los calificaran como individuos confiables —es decir, revolucionarios y heterosexuales— fueron reubicados en otros centros de trabajo (Fornet, 2007: 16). La representación de estos procesos de depuración en *Máscaras* se lleva a cabo a través de la figura de Alberto Marqués, dramaturgo homosexual condenado al ostracismo en los años setenta. Así lo describe el propio personaje:

Mire, hace dieciocho años, cuando corría el año del Señor de 1971, yo fui parametrado y, claro, no tenía ningún parámetro de los que se pedían. Se imagina eso, ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? Casi que es cómico, si no hubiera sido trágico. Y, de contra, es una palabra tan feísima... Parametrar. Bueno, empezó toda aquella historia de la parametración de los artistas y me sacaron del grupo de teatro y de la asociación de teatristas, y después de comprobar que no podía trabajar en una fábrica, como debía ser si quería purificarme con el contacto de la clase obrera, aunque nadie me preguntó nunca si yo deseaba ser puro ni a la clase obrera si estaba dispuesta a cometer tal empeño desintoxicante, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Mariano, clasificando libros (Padura, 1997: 54-55).

---

<sup>1</sup> Una aproximación a las discusiones surgidas a partir de la detención y autocritica del poeta Heberto Padilla puede consultarse en Gilman (2003: 233-264).

El destino de Marqués es asimilable al del principal referente real que manejó Padura para su construcción. Virgilio Piñera es homenajeado reiteradamente en la novela y su nombre es uno de los que Padura menciona entre los escritores que fueron alejados de la actividad intelectual y condenados al olvido, al ver sus obras fuera de circulación durante casi diez años: «José Lezama Lima<sup>2</sup>, Virgilio Piñera, Pablo Armando Fernández, Jesús Díaz, Antón Arrufat, Norberto Fuentes, Miguel Barnet y Eduardo Heras León, entre los más notables» (1999: 47).

Esta ruptura en el campo cultural cubano produjo un vacío que «en algunos casos se trató de llenar de forma artificial con la promoción de nuevas figuras que sustituyeran a las excluidas» (Padura, 1999: 47). De esta manera, no resulta extraño que la popularización del modelo de la novela policiaca revolucionaria coincida con los años conocidos como el «Quinquenio Gris», término acuñado por Ambrosio Fornet para denominar este nefasto periodo para la cultura cubana (Epple, 1995: 50). Escritas bajo el auspicio de las nuevas políticas culturales del gobierno, las novelas policiacas revolucionarias estaban construidas de acuerdo con los preceptos estéticos de un realismo socialista que, según Padura, «tenía mucho de socialista pero poco de realismo» (1999: 48). Se trataba de novelas muy esquemáticas donde los personajes y situaciones respondían a lógicas maniqueas: «de un lado los órganos cubanos de investigación policial o de seguridad del Estado, y del otro la delincuencia contrarrevolucionaria o los agentes de la CIA -la encarnación del imperialismo y del mal» (1999: 48). Los informes sobre Alberto Marqués con los que Conde enfrenta el primer interrogatorio de *Máscaras* constituyen una evidente parodia de estas novelas:

[...] cualquier cosa era posible tratándose de aquel preciso y diabólico Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasifica-

---

<sup>2</sup> Sobre el caso específico de Lezama Lima se pronuncia Padura en una entrevista. En Cuba nunca estuvo prohibido leer a Lezama: «Pero en la realidad sí, porque se hizo una sola edición de su libro capital, *Paradiso*, que realizó la Unión de Escritores en 1966, que no pasó de mil ejemplares, sin que se haya reeditado sino hasta finales de la década de los ochenta. Es decir, leer a Lezama era un prodigio de empeño: había que hacer esfuerzos inauditos» (Epple 1995: 53)



dos con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... (Padura, 1997: 41)

En lugar de tomar como referencia el modelo norteamericano —mucho más crítico, duro, ligado a un manejo de la realidad que Ricardo Piglia llama materialista (2001: 61)—, los autores cubanos del género trabajaron sobre los esquemas mucho más conservadores de la novela de enigma, que se amoldaban mejor a los intereses ideológicos del gobierno. Así lo explica Néstor Ponce en relación con las novelas de Padura:

Le roman policier de la révolution, comme le roman d'énigme du XIXe siècle, insistait sur la situation d'équilibre sociale avant le délit. L'image d'équilibre était « naturalisée » et cette représentation s'imposait ainsi à la réalité. Or, chez Padura, le point de départ est le désordre, le manque d'harmonie, un paysage social où rien n'est stable (2010: 2)

En efecto, «si los presupuestos del policial en las dos décadas precedentes apuntaban a la certidumbre y la confianza en los organismos del Estado, las novelas de Padura señalan la incertidumbre y el desencanto» (Rosell, 2000: 450). En el caso de *Máscaras*, el primero de estos términos remite la sensación que subyace al concepto que atraviesa la novela desde el mismo título (Wilkinson, 2006: 132). El asesinato que desencadena la investigación es el de un travesti asfixiado a manos de su padre, un alto diplomático que temía que su hijo hiciese pública su condición de falso revolucionario. Cae la máscara, se resuelve el crimen y sale a la luz un pasado marcado por la corrupción y el oportunismo, con la falsificación en 1959 de documentos que atribuían al diplomático todo un historial de lucha clandestina contra el dictador Fulgencio Batista. Como señala Clemens A. Franken, que el criminal de la novela pertenezca a la cúpula política cubana es algo insólito (2006: 128). Junto a esa máscara, caen otras: la del capitán Gordo Contreras, al descubrirse que ha incurrido en delitos de corrupción; la de la Maruchi, al saberse que era una infiltrada de Investigaciones Internas; la del Otro Muchacho, al mostrarse como delator de escritores; e incluso la del propio Conde, al revelarse que tras la cara de policía que lo había obsesionado desde el principio de la novela se escondía el rostro de un verdadero escritor. Los alcances críticos de la investigación —pero sobre todo de la imagen de la sociedad cubana que la rodea— hacen de *Máscaras* una obra inimaginable en el marco de la política cultural de los setenta. En palabras de Padura, se trata de «una novela de

homosexuales, de máscaras, centrada en ese fenómeno de travestismo moral que se ha vivido en Cuba en este tiempo, en que las personas dicen algo y piensan otra cosa, obligadas por las circunstancias» (Epple, 1995: 58). Pero también se puede leer a través de la descripción que Alberto Marqués hace de su proyecto de montaje de la *Electra Garrigó* de Piñera, una historia donde la máscara facial debía ayudar a revelar la máscara moral con la que vivía mucha gente en Cuba:

[...] homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, oportunistas feroces vestidos de mansos corderos, apáticos ideólogos con un utilísimo carnet en el bolsillo: en fin, el más abigarrado carnaval en un país que muchas veces ha debido renunciar a sus carnavales... (Padura, 1997: 166)

Por otra parte, la profundidad psicológica de personajes como Mario Conde no hubiera sido posible si el policial de Padura no hubiera nacido opuesto al modelo revolucionario, totalmente agotado ya en los años noventa. En aquellas novelas, la figura del «héroe» la ocupaba a menudo un sujeto colectivo que respondía «más a la realidad de los reglamentos policiacos que a las necesidades dramáticas de la realidad novelesca, más al discurso político oficial que a la creación de conflictos humanos» (Padura, 1999: 48). La individualidad que exhibe el protagonista de *Máscaras* engarza en cambio con un tipo de novela de ámbito iberoamericano que toma el nombre de «neopolicial»<sup>3</sup>, cuyas características resume el propio Padura: disminución del enigma como elemento dramático fundamental, preferencia por los ambientes marginales, uso de determinadas formas de la cultura popular, empleo de un lenguaje literario pero a la vez irreverente y sobre todo la renuncia a la creación de grandes héroes: «Los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son por lo general gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores» (Epple, 1995: 60).

En el campo literario cubano, la producción de Padura se inscribe en una generación de escritores que despliega un discurso mucho más crítico respecto de la realidad de la isla (Redruello, 2010: 124). Padura describe los textos producidos a partir de esta década como una literatura crítica con el

---

<sup>3</sup> Para una revisión de los orígenes del término y un panorama de la novela neopolicial latinoamericana en que se inscribe la producción de Padura, véase el artículo de Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà «Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana» (2014).



presente, con los comportamientos humanos y los procesos sociales ocurridos en el país, que revisa determinados asuntos históricos pero sobre todo explora la difícil cotidianeidad cubana (Epple, 1995: 51-52). De este contexto creativo surge *Máscaras*; de sus limitaciones, pero también de su horizonte de posibilidad. Así lo expresa Padura:

Como nunca antes, en ningún momento revolucionario, el escritor se ha sentido más libre e independiente. La misma crisis económica que se está padeciendo, la imposibilidad del Estado de seguir actuando de mecenas omnipresente, habiendo ejercido esta función por muchos años (y la ejerció en general de una manera positiva, excepto durante esos años esquemáticos y dogmáticos de los setenta), al desaparecer ese compromiso del Estado con el escritor, cambian también las relaciones de compromiso del escritor con el Estado. En este nuevo contexto de relaciones el escritor se siente mucho más libre para expresarse y analizar la realidad, y con una perspectiva mucho más abierta al pensamiento crítico (Epple, 1995: 52)

## 2. Nacimiento y avatares de un falso policía

Padura sitúa la creación de Mario Conde en los últimos días de 1989 (2019: 115). Hasta entonces, la política social cubana había logrado grandes avances en educación, salud, seguridad social, empleo y distribución de la riqueza gracias las prioridades del gobierno, la ayuda de 65000 millones de dólares otorgada por la Unión Soviética desde los años sesenta y el apoyo comercial del resto de países del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) (Mesa-Lago, 2005: 184). Pero la caída del Muro de Berlín y el colapso del campo socialista supusieron un golpe durísimo para la economía cubana. Después de la recesión que había causado el giro antimerca del proceso de Rectificación (1986-1990), la desintegración de la Unión Soviética, la persistencia del bloqueo estadounidense — que Mesa-Lago deja fuera del diagnóstico —, «así como la incapacidad del modelo cubano para generar crecimiento económico sostenible, expandir y diversificar las exportaciones y lograr una sustitución de importaciones, provocaron una severa crisis que tocó fondo en 1993» (Mesa-Lago, 2005: 184). La década de los noventa en Cuba fueron años de carencias y dificultades que se conocieron bajo el nombre oficial de Periodo Especial en Tiempo de Paz. Según Padura, se trata de un eufemismo para designar un momento dramático y revelador en que los cubanos



sufrieron las consecuencias de la incapacidad nacional para valerse económicamente por sí mismos. A lo largo de esta década, la escasez de comida, dinero, electricidad, transporte público, papel, medicinas y otros recursos se acompañó de una degradación de la situación social (Padura, 2019: 70). En Cuba, «el año que cambió el mundo» fue el gozne entre dos países. 1989 fue un puente entre dos épocas.

El verano de calor asfixiante que invade el umbral de *Máscaras* fue además testigo de dos históricos procesos judiciales en la isla: las causas 1 y 2/89. La primera fue el juicio por el caso Ochoa-La Guardia, en julio, que terminó con la ejecución de varios altos mandos del ejército y del Ministerio del Interior por cargos de corrupción, narcotráfico y traición a la patria (Padura, 2019: 116-117). Un mes más tarde, el ex ministro del Interior José Abrantes — que había sido destituido en el marco de la misma investigación —, fue condenado a veinte años de cárcel por abuso de cargo, negligencia en el servicio, uso indebido de recursos financieros y ocultación de información<sup>4</sup>. Según Padura, aquellos juicios sirvieron a muchos para comprobar las dimensiones y profundidad de la grieta que atravesaba la aparentemente monolítica estructura política, militar e ideológica cubana (1999: 117). Fueron los primeros indicios para emprender la tarea de «entender mejor el mundo cercano y el lejano, comenzar a releer la historia y sus mitos, a reevaluar nuestra experiencia personal, generacional, nacional» (Padura, 2019: 71).

En las últimas semanas de 1989, Padura empezó a escribir los primeros párrafos de *Pasado perfecto* y a dar vida así a un personaje que excederá los límites de *Las cuatro estaciones*<sup>5</sup>. Como ha explicado el escritor en varias ocasiones, si Mario Conde nació policía, y no detective, fue solamente por razones de verosimilitud, ya que en Cuba un investigador por cuenta propia no puede perseguir delitos de sangre. Pero Conde es un policía atípico; o como dice su autor: un antipolicía que ingresó en el cuerpo «únicamente porque no le gusta que los hijos de puta puedan hacer las cosas impunemente» (Epple, 1999: 57). Le gusta el alcohol y se demora poco en terminar las copas — como bien sabe Poly: «Dios, qué horror, cómo tragas» (Padura, 1997: 141) —: bote-

---

<sup>4</sup> *El País*, «José Abrantes Fernández, ex ministro del Interior cubano», 23 de enero de 1991. En línea: [https://elpais.com/diario/1991/01/23/agenda/664585202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/01/23/agenda/664585202_850215.html) Último acceso el 10-mar-2020.

<sup>5</sup> Además de en la tetralogía policíaca, el personaje de Mario Conde aparece en algunas de las producciones posteriores del escritor cubano: *La cola de la serpiente* (2001), *Adiós Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *Herejes* (2013) y *La transparencia del tiempo* (2018).



llas de ron o cerveza que casi siempre toma junto a sus amigos, un círculo reducido que conserva desde hace años y al que guarda una fidelidad absoluta. Conde es además nostálgico, inteligente, irónico, tierno, enamorado, sin asideros ni ambiciones materiales «y, por encima de todo, un hombre honrado, una persona “decente”, como suele decirse en Cuba, con una ética flexible pero inamovible en los conceptos esenciales» (Padura, 2019: 122).

Todas estas características contribuyen a la humanización de un personaje por lo demás solo verosímil en los márgenes de la ficción narrativa, impensable dentro de la policía real cubana o de cualquier otra institución que exija una disciplina férrea (Padura, 2019: 121). La contradicción más profunda que arrastra Conde es el hecho de ser un policía-escritor o un escritor-policía. Sus investigaciones están impregnadas de literatura porque *piensa* como un escritor, de ahí la persistencia en la lectura intertextual entre el Evangelio y la obra teatral de Piñera, por ejemplo; o los peculiares interrogatorios en casa de Alberto Marqués, de los que excluye a Manolo, su compañero — que sí es un verdadero policía —, consciente de que los métodos que emplea se alejan mucho de la ortodoxia del oficio. El sistemático olvido del arma reglamentaria (Padura, 1997: 16, 28, 135) y la obsesión por haber desarrollado cara de policía muestran la insatisfacción de Conde con respecto a su trabajo, un malestar que se agudiza a lo largo de *Máscaras* y se resolverá en la última entrega de la tetralogía, *Paisaje de otoño*, cuando Conde abandone definitivamente el cuerpo de policía para dedicarse a la escritura literaria.

Cabe destacar que las dos mayores transformaciones que experimenta Conde a lo largo de la novela las cataliza la figura de Alberto Marqués. De un lado, el paso del no-saber al saber — un elemento clásico de la literatura policiaca — no se limita en *Máscaras* al esquema de la investigación pura y a la anagnórisis del desenlace sino que se extiende a lo que el protagonista comienza llamando el «mundo oscuro de la homosexualidad» (Padura, 1997: 57). Así, las duras posiciones del «machista-estalinista» que dice una y otra vez no soportar a los homosexuales (Padura, 1997: 38, 42, 58) se diluyen a través de las sucesivas conversaciones con el dramaturgo. Conde termina por comprenderlo y esa progresiva ampliación de la percepción de Conde hace ingresar toda una revisión histórica de la situación de los homosexuales en la isla. Montoya afirma que Alberto Marqués no ejerce de sospechoso sino de ayudante del policía, y su función en la novela es «convocar mediante citas,

alusiones y referencias la historia literaria cubana reciente, en tanto a través de su presencia en el texto emergen algunos de los autores condenados al ostracismo durante la década de los setenta» (2012: 111). Además de a Virgilio Piñera, los relatos de Marqués traen a escena a un escritor homosexual silenciado en la tradición cubana a causa de su temprano exilio francés y de sus divergencias ideológicas con el gobierno. Como señala Montoya, «el Recio no es otro que Severo Sarduy (Recio/Severo), y las ideas que expone son literalmente las que este presenta en *La simulación* (1982), ensayo que en la novela toma el título de *El rostro y la máscara*» (2012: 114). En este sentido, puede decirse que la presencia de Marqués en *Máscaras* sirve para vehicular una crítica generacional a la política cultural cubana de los años setenta y una recuperación y revaloración de ciertos escritores que permanecieron en la sombra durante aquellos años.

Aunque sufrida en grados muy distintos, la experiencia represiva de la censura que comparten Marqués y Conde permite la identificación del policía con el dramaturgo. Ambos han pasado por lo mismo. Cuando Marqués era sentenciado a olvidarse de la gloria y los aplausos, Conde tenía dieciséis años, había escrito su primer cuento y lo habían escogido para integrar el número cero de la revista del taller literario del Pre, que al final nunca llegó a publicarse. Tanto la revista como el taller fueron clausurados bajo la acusación de que lo que allí se escribía no eran más que relatos idealistas, poemas evasivos, críticas inadmisibles; historias, en definitiva, ajenas a las necesidades actuales del país, enfrascado en la construcción de un hombre nuevo y de una sociedad nueva (Padura, 1997: 65-66). La rabia que sintió Conde en aquel momento lo capacita para imaginar lo que pudo sentir el Marqués:

¿Era tan dañino que merecía ese castigo brutal y el ejercicio castrante de la reeducación para que diez años después le dijeran que fueron errores estratégicos, malentendidos de extremistas ya sin nombre y sin buró? ¿La ideología nueva, la educación de las masas nuevas, el cerebro nuevo del hombre nuevo podían ser contaminados y hasta destruidos por empeños y ejemplos como los de Alberto Marqués? ¿O no era más perjudicial una literatura de oportunidad como la que cultivaba su excompañero Miki Cara de Jeva, siempre dispuesto a pervertir su escritura y, de paso, a vomitar su frustración sobre todo aquel que escribiera, pintara o bailara con verdadero talento? (Padura, 1997: 67)



La rectificación que supuso el cambio en la política cultural de los ochenta en Cuba trajo consigo juicios y compensaciones para los damnificados por los procesos de parametración. A Marqués se le presentó también la oportunidad de reintegrarse en el mundo del teatro. Pero no quiso. Tampoco aceptó el salario que le ofrecieron. Las reflexiones del dramaturgo en torno a la dificultad de reparar el daño son extensibles a los casos de Piñera, Arrufat y el resto. A los «reubicados», a los silenciados, a los omitidos durante una década se les pidió entonces que olvidaran todo, que todo volviese a ser como antes. Pero Marqués no quiere olvidar y lo argumenta así: «Si no hay memoria, no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta siguiera el perdón, ¿ve cuál es la lógica?» (Padura, 1997: 111).

Una «furtiva solidaridad de rebelde» acerca a Conde al dramaturgo a través de la experiencia compartida de la censura (Padura, 1997: 67). A medida que avanzan las conversaciones, la homosexualidad de Marqués cada vez le inquieta menos. Así lo explicita el policía: «las historias de aquel personaje que insistía en rejonearlo, rebasaban los límites de cualquier prejuicio y ya no podía verlo como el maricón de mierda con el que fue a encontrarse apenas veinticuatro horas antes» (Padura, 1997: 114). Este paso del no-saber al saber en el ámbito de la subjetividad homosexual atraviesa diversas etapas hasta alcanzar un cierre cómico al final de la novela. Ocurre en su último encuentro. Conde le ha dado a leer a Marqués el cuento que ha escrito, necesita su aprobación y la encuentra, siguen conversando y en la despedida le estrecha la mano y la suelta enseguida cuando cree adivinar un acercamiento peligroso desde la cara del dramaturgo. «¿Me quiere dar un beso? No, no, ahí sí que no», pensó Conde (Padura, 1997: 230).

En este último encuentro se completa además la segunda transformación de Conde: su desenmascaramiento como escritor. Con la escena de lectura del cuento de Conde se culmina un tránsito. A lo largo de la novela, la progresiva comprensión de la subjetividad de Marqués avanza en paralelo con el deseo cada vez más agudo de Conde de regresar a la literatura. Las anécdotas, las referencias, los libros y el mismo lenguaje que trenza las conversaciones hacen que Conde evoque inevitablemente los años de su juventud, cuando soñaba con ser escritor.

El estímulo de Marqués tiene efecto. Conde termina por escribir una historia que nace de un comentario que le hizo el dramaturgo la primera vez que

se vieron, en el umbral de su casa, cuando dijo haberlo identificado enseguida como policía por la cara (Padura, 1997: 43). Cuando Conde reconoce la idea que le hizo ponerse a escribir, Marqués se disculpa y dice que fue una broma, una defensa: «Un hombre con su sensibilidad y capaz de escribir una historia tan inquietante y tan conmovedora, pero además tan bien escrita y tan sincera, no merecía que yo lo hubiera tratado así» (Padura, 1997: 220). De esta manera, la aprobación estética del cuento por parte de Marqués marca el fin del viaje de Conde hacia la literatura. Marqués lo lee como a un escritor, no como a un policía que escribe. Lo toma en serio y los comentarios que hace a raíz de su lectura refuerzan las coincidencias experienciales y estéticas que hasta entonces solo habían asomado en los pensamientos de Conde (Padura, 1997: 219). Finalmente, cuando el dramaturgo – el silenciado político, el que parecía haber renunciado a la escritura – le enseña a Conde las ocho obras de teatro y el largo ensayo que ha ido componiendo durante los años de ostracismo, se desvela una de las tesis que circulaba implícita hasta entonces: el poder de lo imborrable, de lo eterno de la literatura frente a las circunstancias políticas coyunturales. Así debe cerrarse la representación del teatro personal de Marqués:

[M]i personaje debe sufrir silencio hasta el fin. Pero ése es el personaje: el actor ha hecho lo que debía haber, y por eso seguía escribiendo, porque, como a Milton, un día van a recordar al escritor y nadie será capaz de mencionar al triste funcionario que lo hostilizó. No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y que pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza, ¿me entiende ahora? (Padura, 1997: 226)

### 3. Mario Conde (no) soy yo: la mirada de una generación

Leonardo Padura y Mario Conde se parecen mucho. Son varios, como veremos, los momentos en que sus biografías se entrecruzan y confunden. Pero Conde no es Padura, no es su *alter ego*, no es una máscara. Como explica el autor, Conde se le parece porque su intención al crearlo fue hacer de su protagonista un hombre de su generación, nacido en su mismo barrio, que hubiera estudiado en las mismas escuelas y que tuviera experiencias vitales muy semejantes a las suyas (2019: 121). La elección de un narrador equisiciente para manejar esta carga sentimental y biográfica es una estrategia



novelística muy efectiva tanto hacia dentro como hacia fuera. Hacia dentro porque humaniza al personaje y lo colma de contenido, de contradicciones, de verdad. Hacia fuera porque vehicula una mirada personal que convierte a Conde en intérprete de la misma sociedad cubana en que vive Padura, claro que con el margen, la vacilación en lo real que permite el juego de la ficción. Modificando sus palabras en la «Nota del autor» que precede a *Máscaras*: Mario Conde es una proyección de la vida, recuerdos, inquietudes y obsesiones de Padura en el espacio posible de la literatura.

La coincidencia biográfica entre autor y personaje más significativa en *Máscaras* es la experiencia de la censura. El caso de Conde se ha mencionado ya unas líneas más arriba. La experiencia personal de Padura, por su parte, es distinta solo en la superficie. Tras licenciarse en Literatura Latinoamericana, entró a formar parte de la revista cultural mensual *El Caimán Barbudo*, que se estaba convirtiendo en el centro activo de las preocupaciones de los jóvenes escritores de entonces y donde Padura desarrolló un fuerte sentimiento de pertenencia generacional. Escribió allí hasta que los árbitros ideológicos le pitaron falta (Padura, 2015: 13). Primero fue degradado de redactor a corrector y más tarde trasladado a un periódico diario como correctivo. Así, la disciplina y productividad obligada inherentes a este tipo de escritura no dejarían espacio para los devaneos «culturaloides» o «intelectualoides» que sí permitía el mensuario:

Mi falta, según los rectores de la pureza social con poder para regir sobre las personas, había sido mostrar mi inmadurez política, o sea, «tener problemas ideológicos», uno de los cargos más imprecisos pero graves que podía caer sobre alguien situado en el mundo de la cultura y el pensamiento (Padura 2019: 69).

Las razones que subyacían a este castigo son asimilables a las que adujeron los que vetaron la publicación de la revista de Conde. Según Padura, todavía en 1983 seguían funcionando algunas de las reglas del juego establecidas en los setenta (2015: 13).

Entonces yo tenía veintiocho años, era un escritor en ciernes y, como otros escritores en ciernes de mi generación, pensaba que se podía escribir literatura sobre los conflictos existenciales del hombre, sobre los eternos desafíos que enfrenta la condición humana, no solo sobre los actos heroicos

de mis compatriotas contemporáneos o antepasados. Esos eran mis graves problemas ideológicos de aquellos tiempos. Y son algunos de los que todavía hoy me acompañan (Padura, 2019: 69).

El texto que mejor expresa los alcances de esta experiencia clave para Padura es un ensayo titulado «La generación que soñó con el futuro». En él toma sentido y anclaje histórico la percepción desencantada y el malestar que atraviesan *Las cuatro estaciones*. Engloba los distintos periodos vitales de la generación que había nacido en los años cincuenta, crecido en la transformadora primera década revolucionaria, que vivió su primera juventud durante los años setenta, alcanzó responsabilidad laboral en la década de los ochenta y recibió en plena madurez el duro golpe de la crisis de los noventa. Es la primera generación de la historia de Cuba que tuvo acceso masivo a los estudios superiores, la primera que creció con los planes pedagógicos soviéticos y también la primera que fue a las «escuelas de campo» donde el estudio se compatibilizaba con labores agrícolas; de esta manera, además de ayudar a la economía del país, dice Padura, «respondíamos a la puesta en práctica de la teoría del “valor formativo” del trabajo, parte esencial de la formación del Hombre Nuevo» (2019: 63). Es la generación de *Máscaras*. Son los que rondan entre treinta y cuarenta años en la novela, ya no son jóvenes, algunos se están quedando calvos, otros han engordado y otros han visto cómo las arrugas comienzan a poblar sus rostros (Padura, 1997: 19, 60). La escena del partido de béisbol al que intenta sin éxito sumarse el Conde es probablemente la mejor constatación narrativa de esto. El rechazo que experimenta por parte de los muchachos supone su expulsión definitiva de la juventud. Ya no pertenece a ese mundo. De esa época solo quedan las anécdotas, la evocación cíclica, la nostalgia. El primer diálogo que sostienen Conde y el Flaco Carlos en la novela apunta en esta dirección: la idealización imposible de un pasado que parece immaculado y eterno.

Pero muchas señales visibles, y otras tantas agazapadas tras la vergüenza, el miedo, el rencor y hasta el cariño, advertían que lo único permanente era la voz grabada de Tom Fogerty y las guitarras de Credence; la calvicie amenazante del Conde y la gordura enfermiza del Flaco, que ya no era flaco; la tristeza compacta de Mario y la invalidez irreversible de Carlos eran, entre otras miles, pruebas demasiado fehacientes de un desastre lamentable y para colmo ascendente (Padura, 1997: 19).



El personaje del Flaco Carlos es quizá el más conmovedor de la novela. Es un varado histórico; según Conde, una «víctima de una guerra geopolítica en la que fue un peón destrozado» (Padura, 1997: 233). Con esto se refiere a la participación cubana desde 1975 hasta 1991 en la guerra que Angola mantenía contra la Sudáfrica del *apartheid*. Según Guerra Maseda, «[e]l Gobierno y el pueblo cubano actuaron regidos por la política internacionalista de la Revolución cubana, que refrendaba una deuda histórica con el África negra, una de las raíces de la nacionalidad cubana» (2016: 500). Esta vocación internacionalista —cuyos antecedentes, en los sesenta, son las ayudas de diversa índole que Cuba prestó en Argelia, Mozambique, Guinea-Bisáu y el Congo (Guerra, 2016: 500)— es cuestionada por Padura en la novela, a través del afilado adjetivo «geopolítica», y aludida irónicamente en el ensayo:

Mi generación fue, también, la que nutrió de soldados a los ejércitos cubanos en las guerras internacionalistas de Etiopía y Angola, en las que participaron miles de jóvenes (incluso en edad de servicio militar, o sea, algo más de dieciséis años), y en las que yo mismo me vi envuelto, pues debí trabajar un año en Angola, por fortuna como corresponsal civil, por lo que merecí la distinción de Trabajador Internacionalistas que guardo en mi casa (2019: 64).

La invalidez permanente del Flaco Carlos lo convierte en recuerdo vivo de la guerra, en trauma visible en una sociedad cubana que veía regresar desde la primavera de 1989 a los combatientes que encabezaron la retirada de tropas de Angola (Guerra, 2016: 508). Para agravar la situación, la inminente vuelta a la isla del antiguo amor del Flaco Carlos hace aún más dolorosa e injusta la guerra, la bala, la silla de ruedas en que está postrado (Padura, 1997: 122).

Hacia más de diez años que Dulcita había salido para Estados Unidos, y el Conde recordó cuántas veces hablaron él y el Flaco de la partida de la muchacha que, durante dos años en el Pre, había sido la novela de Carlos. Dulcita la inteligente, Dulcita la perfecta, la buena socia, que se había ido, dejándolos con la interrogación de por qué se iba, precisamente ella. Y ahora regresaba (Padura, 1997: 123).

Dulcita ignora el estado actual del que fue su novio, por eso el deseo de verlo flota en *Máscaras* como una amenaza triste que intensifica la empatía del lector con el Flaco Carlos y con ella el repudio de la guerra. Por otra

parte, la promesa del regreso de Dulcita, que no llega a aparecer en *Máscaras*, permite traer a colación uno de los fantasmas para los cubanos que viven la isla: los cubanos que salieron de ella. Según Aja Díaz, en 1997, se estimaba en más de un millón la cifra de emigrados cubanos desde la revolución, de los cuales la mayoría recaló en Estados Unidos (2000: 1-2). Además de Dulcita, en la novela se menciona el caso de Luisito el Indio, «el único mariconcito convicto y confeso» de la generación de Conde, que vivió una historia de rechazos y abusos hasta 1980, cuando «gracias a su indiscutible condición de homosexual y, por tanto, de escoria, antisocial y excluible, se le permitió abordar tranquilamente una lancha en el puerto de Mariel y salir hacia Estados Unidos» (Padura, 1997: 75-76).

Desde su mismo título, «La generación que soñó con el futuro» plantea la tesis de que hubo una vez un horizonte de ilusión para aquellos que a principios de los ochenta oscilaban entre los veinte y treinta años. Según Padura, ese horizonte era la proyección de un futuro donde tendrían un trabajo estable y bien remunerado, podrían vivir en un apartamento propio en un barrio proletario e incluso merecer los dos grandes premios que parecía posible alcanzar en Cuba: poder adquirir un automóvil soviético y viajar al extranjero (2019: 65). Habían trabajado para ello, dice Padura, «siempre dispuestos a entregarnos, decididos a sacrificar el presente, pero sin dudas, o con muy pocas respecto al futuro que nos correspondería» (2019: 68). Pero en 1989 se produjo un punto de inflexión para ellos. El futuro soñado se truncó aquel año. A partir de 1989, todo se volvió difícil:

[M]i promoción vivió la frustración de todas las posibilidades de manosear sus manoseados y discretos sueños cuando el país cayó en la más profunda crisis económica que se pueda imaginar... Entonces, con nuestros jóvenes hijos a cuestras o nuestras esposas en la parrilla trasera, debimos empezar a pedalear sobre bicicletas chinas para llegar a cualquier sitio geográfico y garantizar la supervivencia. Al menos la supervivencia (Padura, 2019: 65).

La escasez que dominó los años del Periodo Especial exigió el esfuerzo creativo de los cubanos para sobrevivir en tan duras condiciones materiales. Como sostiene Elzbieta Sklodowska, si bien las representaciones del Periodo Especial suelen girar en torno a la carencia de alimentos y productos de primera necesidad, los cortes de luz y los problemas de transporte y de vivienda, también



es cierto que, como contrapunto, la crisis trajo consigo el surgimiento de un imaginativo repertorio de estrategias de supervivencia, con frecuencia vinculado a chistes y comentarios satíricos e irónicos sobre la dramática situación en que vivían (2012: 224). Sklodowska se refiere aquí a lo que se conoce como el arte de «resolver» y la práctica del «invento»; según Padura, «eufemísticas denominaciones de las más diversas y enrevesadas estrategias de supervivencia, legales o ilegales» (2019: 13). Aunque la diégesis de *Máscaras* se limita al verano de 1989, tales estrategias ya aparecen en la novela a través del personaje de Josefina, la madre del Flaco Carlos. Sus cuidadosamente descritas recetas pueden verse como la versión cubana — con todo lo que ello implica — de las que elaboran Carvalho y Biscuter en las novelas policiales de Vázquez Montalbán. Como apunta Sklodowska, durante el Periodo Especial, las mujeres cubanas ejercerán «el papel protagónico de proveedoras de recursos materiales y espirituales necesarios para salvarse del naufragio» (2013: 101). Josefina es un ejemplo. Así describe Conde cómo es comer en su casa:

[D]ejarse sorprender era parte del rito: lo imposible se haría posible, lo soñado se transformaría en realidad, y entonces el anhelo cubano por la comida desbordaría de pronto cualquier frontera de la realidad pautada por cuotas, libretas y ausencias irremediables, gracias al acto mágico que sólo Josefina era capaz de provocar y estaba provocando (Padura, 1997: 77).

De dónde saca Josefina todo lo que pone a la mesa, es mejor no preguntarlo (Padura, 1997: 196). Se intuye así una posible ilegalidad que es palmaria en el caso del nuevo negocio que ha abierto otro de los viejos amigos de Conde. La piloto clandestina que regenta Candito el Rojo es una muestra de la economía sumergida que se extenderá durante la crisis. Otros elementos de *Máscaras*, como la investigación de Servicios Internos o la privilegiada situación en que vive la familia Arayán, apuntan a la corrupción y las diferencias de clase que se agudizarán tras el quiebre en la sociedad cubana que supuso el Periodo Especial.

## Conclusiones

Al comienzo de este trayecto hemos examinado las coordenadas históricas y literarias en que se inscribe la novela neopolicial de Padura. A este respecto, cabe destacar la coincidencia entre el surgimiento de la novela policial

revolucionaria y los procesos de parametración que se llevaron a cabo durante el Quinquenio Gris. Ambos fenómenos son resultado del nefasto cambio en las políticas culturales del gobierno cubano tras el Congreso de Educación y Cultura de 1971. Contra ese viraje nace *Máscaras*. A nivel formal, el neopolicial de Padura se opone al esquematismo maniqueo de los códigos de la novela policial revolucionaria, que no problematizaba el orden social y asumía sin reservas el discurso oficial del gobierno. Pero además la novela funciona como homenaje. A través de la figura de Marqués se canaliza una crítica generacional a la política cultural cubana de los años setenta. De esta manera, los temas y nombres a los que el dramaturgo alude a lo largo de sus conversaciones con Conde permiten insertar en la narración la denuncia de aquella exclusión injusta, la recuperación y revaloración de escritores que fueron condenados al ostracismo durante casi diez años e incluso plantear el debate acerca de la posibilidad del perdón, del olvido y de la reintegración de los damnificados.

La creación del personaje de Mario Conde a finales de 1989 le sirvió a Padura como prisma para observar y describir la realidad cubana a través de un hombre de su generación. Por eso no es de extrañar que en *Máscaras* puedan rastrearse los signos de lo que vendrá después. Desde ahí escribe Padura. Esta y las demás novelas de *Las cuatro estaciones* fueron escritas durante el brusco despertar de una generación derrotada. De aquella frustración resulta el desencanto que impregna *Máscaras*. La «melancolía compacta» de Mario Conde no es solo suya, ni de Padura, sino de muchos (Padura, 1997: 211). La paloma blanca que, en la última página, desafía la noche tórrida, se eleva, toma altura y cae entre piruetas hasta perderse en el vacío no solo representa a Conde, ni a Padura, sino a toda una generación.

### Referencias bibliográficas

AJA DÍAZ, Antonio (2000), «La emigración de Cuba en los años noventa», en *Cuban Studies*, Vol. 30, pp. 1-25. En línea: <https://www.jstor.org/stable/24487751?seq=1> Último acceso el 10-mar-2020.

EL PAÍS (1991), «José Abrantes Fernández, ex ministro del Interior cubano», 23 de enero de 1991. En línea: [https://elpais.com/diario/1991/01/23/agenda/664585202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/01/23/agenda/664585202_850215.html) Último acceso el 10-mar-2020.



- EPPLE, Juan Armando (1995), «Entrevista: Leonardo Padura Fuentes», en *Hispanamérica*, N° 71, pp. 49-66. En línea: <https://www.jstor.org/stable/20539850?read-now=1&refreqid=excelsior%3A36d986d1e9715d48d-2f99e2c1d1ec0da&seq=1> Último acceso el 10-mar-2020.
- FORNET, Ambrosio (2007), «El Quinquenio Gris: Revisitando el término», en *Revista Criterios*. En línea: <http://www.debatecultural.net.ve/Observatorio/FornetQuinquenioGris.pdf> Último acceso el 10-mar-2020.
- FRANKEN, Clemens A. (2006), «La asimilación del género policial clásico, negro, antidetectivesco y cubano en la novela *Máscaras* de Leonardo Padura», en *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, ed. Carlos Uxó, Manchester Metropolitan University, pp. 114-131. En línea: [https://www.academia.edu/4257839/The\\_Detective\\_Fiction\\_of\\_Leonardo\\_Padura\\_Fuentes\\_edited\\_book\\_](https://www.academia.edu/4257839/The_Detective_Fiction_of_Leonardo_Padura_Fuentes_edited_book_) Último acceso el 4-jun-2020.
- GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- GUERRA MASEDA, Sandra (2016), «La participación cubana en la guerra de Angola. Cuito Cuanavale: la victoria sobre la Sudáfrica del apartheid», en *Transiciones en el mundo contemporáneo*, coord. por Alberto Reig Tapia y Josep Sánchez Cervelló, pp. 497-510. En línea: <http://llibres.urv.cat/index.php/purv/catalog/view/191/173/424-1> Último acceso el 10-mar-2020.
- MESA-LAGO, Carmelo (2005), «Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación», en *Revista de la CEPAL*, 86, pp. 184-205. En línea: <https://www.cepal.org/es/publicaciones/11076-problemas-sociales-economicos-cuba-durante-la-crisis-la-recuperacion> Último acceso el 10-mar-2020.
- MONTOYA, Oscar E. (2012), «Leonardo Padura Fuentes: Las máscaras sexuales y estéticas de la revolución», en *Hispanic Review*, Vol. 80, No. 1, pp. 107-125. En línea: [https://www.jstor.org/stable/41472648?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41472648?seq=1#metadata_info_tab_contents) Último acceso el 10-mar-2020.
- PADURA, Leonardo (1997), *Máscaras*, Barcelona, Tusquets Editores.
- (1999) «Modernidad y posmodernidad: La novela policial en Iberoamérica», en *Hispanamérica*, No. 84, pp. 37-50. En línea: <https://www.jstor.org/stable/20540154?read-now=1&seq=1> Último acceso el 10-mar-2020.

- (2015) *Yo quisiera ser Paul Auster: ensayos selectos*, Madrid, Editorial Verbum.
  - (2019) *Agua por todas partes*, Barcelona, Tusquets Editores.
- PIGLIA, Ricardo (2001), *Crítica y Ficción*, Barcelona, Anagrama.
- PONCE, Néstor (2010), «Leonardo Padura. Les territoires de la fiction dans la révolution cubaine», en *Amerika*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/568> Último acceso el 10-mar-2020.
- QUESADA, Uriel (2016), «Saldar cuentas con la historia: las cuatro estaciones, de Leonardo Padura», en *Diálogos*, Vol. 20, No. 1, pp. 2-7. En línea: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305546699002.pdf> Último acceso el 7-mar-2020.
- REDRUELLO, Laura (2010), «“El lobo, el bosque y el hombre nuevo”: un final para tres décadas de dogmatismo soviético», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 39, No. 1, pp. 120-129. En línea: <https://search.proquest.com/openview/8f1780f59f9308e602d56ac4863edfac/1?pq-origsite=gscholar&cbl=27737> Último acceso el 8-mar-2019.
- ROSELL, Sara (2000), «La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes», en *Hispanic Journal*, Vol. 21, No. 2, pp. 447-458. En línea: [https://www.jstor.org/stable/44284644?read-now=1&seq=5#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/44284644?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents) Último acceso el 10-mar-2020.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2014), «Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, No. 40, pp. 171-189. En línea: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2663/2486> Último acceso el 4-jun-2020.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (2013), «Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba a través de la lente de género», en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, No. 18, pp. 81-103. En línea: [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/1206](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1206) Último acceso el 10-mar-2020.
- (2012) «Reinventando la rueda: El Período Especial en el imaginario cubano», en *Itinerarios*, Vol. 16, pp. 221-235. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5996170> Último acceso el 10-mar-2020.



WILKINSON, Stephen (2006), «Critiques of sexual and political intolerance in Leonardo Padura's novel *Máscaras* and the film *Fresa y chocolate*», en *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, ed. Carlos Uxó, Manchester Metropolitan University, pp. 132-159. En línea: [https://www.academia.edu/4257839/The\\_Detective\\_Fiction\\_of\\_Leonardo\\_Padura\\_Fuentes\\_edited\\_book](https://www.academia.edu/4257839/The_Detective_Fiction_of_Leonardo_Padura_Fuentes_edited_book) Último acceso el 4-jun-2020.





# El amor interracial como arma de resistencia política en el relato breve «Hora de partir», de César A. Mba Abogo

FRANCISCO FUENTES ANTRÁS  
*Universidad Autónoma de Madrid*

*fra.fuentes@predoc.uam.es*

**Resumen:** El siguiente artículo se centra en el modo en el que Ariadna y Ka, los dos personajes en el relato breve «Hora de Partir» (2007), del escritor ecuatoguineano César A. Mba Abogo, resisten una categorización racial y social dominante mediante la relación de amor que mantienen en España. Para dicho propósito, me sirvo de la ideología del colorblindness, la cual defiende que la igualdad entre categorías grupales se consigue mediante el tratamiento de las personas como seres individuales con características únicas (Rosenthal et al. 2010: 150). La aplicación de esta teoría al análisis de la narración permite resaltar el proceso de individuación que ambos personajes experimentan, basado en el ensalzamiento de su individualidad. De este modo, este artículo defiende que la relación de amor que ambos mantienen funciona como un espacio literario de resistencia a nivel narrativo desde donde los personajes enfrentan los estereotipos sociales, raciales y políticos sobre los que la categorización grupal está conformada.

**Palabras clave:** literatura de resistencia, categorización grupal, literatura hispano-africana, conflicto intergrupal

## The interracial love as a political resistance weapon in the short story «Hora de partir» from César A. Mba Abogo

**Summary:** The following article explores the ways in which Ariadna and Ka, the main characters in the short story «Hora de Partir» from César A. Mba Abogo, resist a hegemonic racial and social categorization through the love relationship they have in Spain. For this purpose, I employ the colorblindness ideology, which argues that treating people as individual beings with unique features fosters the equality among group categories (Rosenthal et al. 2010: 150). By applying this theory to the analysis of the narration, I highlight that the individuation process that both characters undergo is based on the enhancement of their individuality. In this light, the article intends to demonstrate that their love relationship works as a resistance literary space at a narrative level, where both characters find the social, racial, and political stereotypes upon which group categorization is formed.

**Key words:** resistance literature, group categorization, Afro-Hispanic literature, intergroup conflict

## Introducción

La teoría de identidad social se basa en la premisa de que los individuos construyen sus identidades atendiendo a categorizaciones sociales y de pertenencia al grupo (Tajfel & Turner, 1986). Dicha categorización ha implicado a menudo la percepción de un individuo como una entidad estrechamente ligada al grupo social, racial, étnico, religioso o sexual al que pertenece, por lo que sus características individuales se ven ignoradas y silenciadas (Dovidio et al., 2009). Por consiguiente, la percepción de una persona como miembro de un grupo tiene un profundo impacto en cómo los seres humanos procesan información sobre otros y actúan hacia los demás (Dovidio et al., 2009). En contraste, en las últimas décadas, se han venido desarrollando diferentes teorías dentro del campo de la psicología social con ánimo de combatir los prejuicios y estereotipos que dividen a miembros pertenecientes a grupos categóricos distintos, y que sostienen que la igualdad y libertad entre personas solo pueden alcanzarse minimizando las distinciones entre miembros de grupos diferentes para así reconocer sus características propias (Rosenthal et al., 2010; Rattan & Ambady, 2013).

Del mismo modo, estos estudios hacen hincapié en cómo esta supeditación del ser humano al grupo puede llevar a constricciones potenciales en miembros del grupo minoritario, ya que es suficiente para «producir prejuicios tanto a favor de los miembros del grupo propio como de los miembros de grupos ajenos» (Dovidio et al., 2009: 4). Cuando las personas son categorizadas grupalmente, no solo tienden a reducirse las diferencias entre miembros del mismo grupo, sino que también dichos individuos dejan de ser agentes libres. Por el contrario, cuando el individuo se rebela contra su grupo categórico experimenta un proceso denominado *individuación*, el cual le lleva a la demolición de imposiciones sociales y a la libertad de agencia (Ross, 1920: 469).

Este artículo se centra en el relato breve «Hora de Partir», de César A. Mba Abogo, incluido en su libro de relatos y poemas *El Porteador de Marlow: canción negra sin color* (2007), con el objetivo de analizar cómo los protagonistas luchan por su libertad de agencia al combatirla categorización grupal y retar estereotipos y distinciones grupales emprendiendo una relación amorosa interracial. En efecto, defiende que es por medio de establecer una relación íntima con un miembro de otro grupo que Ka, un negro de origen africano,



y Ariadna, una blanca europea, deslegitiman el conflicto intergrupar, fomentan su individualidad, y promueven un diálogo transcultural. Como consecuencia, la relación amorosa que ambos emprenden en la narración funciona como espacio literario de resistencia, concepto inspirado por la noción de «espacios activos» de Doreen Massey, y que se define como un espacio en el cual un individuo adquiere libertad de agencia y desde el que puede operar (Massey, 1995: 54). El espacio intersticial que la relación amorosa representa a nivel narrativo permite a los protagonistas adquirir una voz crítica y encontrar un modo efectivo de resistir las constricciones sociales y raciales impuestas por la categorización grupal.

Asimismo, numerosas investigaciones dentro de la psicología social han abordado los efectos negativos de la categorización en grupos (Tajfel and Turner, 1986; Dovidio et al., 2009; Pehrson & Green, 2010) al señalar dicha categorización como la causa principal del conflicto y el prejuicio intergrupar. En este sentido, dado que la categorización grupal ejerce de base en la construcción de un pensamiento sesgado y actitudes discriminatorias entre miembros de grupos ajenos (Tajfel & Turner, 1986), expertos en el campo de la psicología social han tratado este proceso como un punto de partida en lo que respecta a la mejora de las relaciones entre grupos.

Más específicamente, académicos como Aneeta Rattan y Nalini Ambady han profundizado en el estudio de las ideologías intergrupales (con mayor enfoque en el multiculturalismo y en el *color blindness*) con el fin de subrayar la importancia de la diversidad ideológica en lo que respecta a la investigación psicológica de las relaciones intergrupales y a combatir el pensamiento intergrupar sesgado. Mientras la ideología del multiculturalismo aboga por la pertenencia al grupo y la necesidad de valorar dicha pertenencia y las diferencias entre grupos para alcanzar la igualdad y la diversidad entre personas (Rattan & Ambady, 2013: 12), la ideología del *color blindness* defiende, por el contrario, que la igualdad entre grupos se logra minando las distinciones entre los mismos y reconociendo a las personas como individuos únicos y no como entidades apegadas a una comunidad (Rattan & Ambady, 2013: 12; Rosenthal et al., 2010: 150).

Debido a que, a mi juicio, la libertad de agencia de los protagonistas se produce como resultado de desafiar las distinciones existentes entre sus categorías grupales, en este análisis de «Hora de Partir», me sirvo de la ideología



del *color blindness* para resaltar el proceso de *individuación* que ambos personajes experimentan con el objetivo de enfrentar los prejuicios generados por el pensamiento sesgado del *endogrupo* hacia miembros de grupos ajenos. Ya que por *individuación* entiendo el proceso que pulveriza las ataduras sociales de un individuo en favor de su libertad de agencia (Ross, 1920: 469), tanto Ka como Ariadna deben liberarse de las constricciones ideológicas que sus grupos categóricos les imponen para deslegitimar los conflictos intergrupales generados por prejuicios y disparidades que impiden su autonomía e independencia.

### 1. Fuentes de conflicto intergrupales en «Hora de partir»

Las causas que generan los conflictos intergrupales han sido ampliamente investigadas en una variedad de disciplinas. Mientras que algunos académicos apuntan a las diferencias religiosas y étnicas como una excusa para crear conflicto donde el objetivo real es la obtención de recursos tangibles y poder, otros achacan la motivación del conflicto intergrupales a las diferencias ideológicas y de valores entre grupos (Neuberg et al., 2013). De manera importante, este tipo de conflicto entre miembros de grupos distintos se ha representado a través de violencia individual, grupal, o actos simbólicos de agresión (Neuberg et al., 2013).

A mi juicio, los conflictos que sendos personajes deben enfrentar son el resultado de prejuicios y estereotipos principalmente entorno a las dos fuentes centrales de distinción social en la narración: la nacionalidad y la raza. Para empezar, cabe resaltar el nacionalismo como causa de conflicto intergrupales ya que, desde el inicio de la narración, Ka es representado como un ciudadano de segunda en Europa debido en parte a su condición de inmigrante africano. Tal y como afirman Pehrson y Green, la hostilidad hacia el inmigrante es alentada por la sospecha hacia grupos étnicos o religiosos, que son vistos como una amenaza para la cohesión nacional y la seguridad que el espacio nacional dice proporcionar (2010: 696). En efecto, las actitudes negativas hacia el inmigrante han sido extensamente investigadas, enfocándose en la forma en que los grupos nacionales construyen límites y aplicando con éxito teorías relativas a la psicología social sobre el prejuicio y el conflicto intergrupales al fenómeno de la inmigración (Pehrson & T. Green, 2010; Rodríguez



et al., 2013; Sabucedo y Fernández, 1998). Durante todo el relato Ka es presentado como un ser externo que ha de realizar un esfuerzo por adentrarse en el nuevo mundo en el que desea estar. Dicho espacio está representado por la figura de Ariadna, la protagonista nativa, por lo que la relación amorosa entre ambos podría analizarse como un intento de convergencia entre el espacio nativo y el extranjero, donde ambos personajes, en representación de sus espacios, cruzan las barreras categóricas entre el «nosotros» y el «ellos» que el *endogrupo* impone tanto a sus propios miembros como a individuos externos (Rodríguez et al., 2013).

De esta manera, en el primer párrafo de «Hora de Partir», la voz narrativa revela que, una vez en Europa, Ka debe acortar su nombre africano, Karaevini Ekan, «como una fórmula ritual para acortar la historia (tan indecisa, con tantas ansias, sin límites) de su vida» (Abogo, 2007:63). En otras palabras, puede afirmarse que, con motivo de ser más comprendido por los nativos de su nueva tierra y encajar en los parámetros nacionales europeos, Ka se ve obligado a modificar su historia, lo que le sitúa desde un primer momento en una posición desaventajada como ciudadano al verse en la obligación de renunciar a parte de su identidad si quiere adaptarse más fácilmente a la nueva tierra.

Esta condición de ciudadano de segunda es igualmente acentuada cuando el narrador menciona cómo las patrullas policiales preguntan a menudo a Ka por sus papeles en plena calle, o su miedo justificado de «no conseguir nunca un trabajo que se ajustara a sus capacidades» (2007: 74). De hecho, las actitudes intolerantes y de desconfianza hacia el inmigrante se basan en un miedo a la contaminación cultural que suele acompañar a la evaluación positiva de la nación y su reforzamiento (Rodríguez et al., 2013: 39). Como consecuencia, Ka tiene la sensación de ser tratado como un «agente patógeno» (Abogo, 2007: 170) que se ve, tal y como lo expresa la voz narrativa, «arrastrándose por las calles de Europa como una cosa desvalida sin órganos, envejeciendo delante de histerectomizadas expresiones...» (2007: 170). La negatividad del epíteto «patógeno» (definiéndole como algo que causa enfermedad) y la comparación del protagonista con «una cosa sin órganos» (170) evidencia la deshumanización que Ka experimenta en Europa y la actitud de desconfianza e indiferencia que los nativos le muestran debido a su condición de inmigrante africano.



En segundo lugar, la raza constituye la otra fuente de conflicto intergrupal que promueve la categorización en grupo e impide la libertad de agencia de los protagonistas. La diferencia racial y los prejuicios derivados de esta categorización suponen obstáculos decisivos que van adquiriendo fuerza a medida que avanza la narración hasta finalmente demoler la relación entre los personajes, tal y como se puede deducir del siguiente extracto:

Pero, finalmente, el timbre del mundo cruel y cruento había encontrado un hueco por el que penetrar y apagar la utopía de los cronopios. Y el timbre trajo a las patrullas policiales que le preguntaban, en plena calle, por los papeles de Ka, el miedo justificado de Ka de no conseguir nunca un trabajo que se ajustara a sus capacidades, el miedo y la vergüenza de Ka de tener que demostrar siempre de buenas a primeras que él era «un negro diferente», la rabia de Ariadna de tener que enumerar los méritos intelectuales de Ka de buenas a primeras para que su relación con “el chico negro” no fuera vista como una aberración (Abogo,2007: 74).

La voz narrativa no solo resalta la condición de inmigrante, sino también la raza, como la fuente principal de conflicto que dificulta la relación amorosa de los personajes. Mediante el empleo de las palabras «negro diferente» por parte del entorno de Ariadna para aludir a Ka, o el hecho de que se pongan en duda los méritos intelectuales del mismo, este extracto evidencia la categoría de ciudadano de segunda que el personaje adquiere, no solo debido a su condición de extranjero, sino también a su color de piel. De hecho, la alusión al color es constante a lo largo del relato, a través del apodo que Ariadna recibe de Ka, «la Nefertiti Blanca», o la referencia a la película «gato Negro, gato Blanco» (67). Otros ejemplos en los que el color adquiere protagonismo son esos momentos en los que el narrador se refiere explícitamente al mismo como causa de conflicto intergrupal y obstáculo en la relación de amor que mantienen los personajes. Cuando los protagonistas se disponen a romper su vínculo, el narrador menciona a Ka de nuevo «viajando entre las tinieblas de su memoria negra» (73)<sup>1</sup>, pese a que «durante meses ambos habían jugado a despigmentarse» (74). Asimismo, puede apreciarse el temor de Ka a ser rechazado en su primera cita con Ariadna debido a su color de piel:

---

<sup>1</sup> Parece ser un guiño del autor a la novela homónima de Donato Ndongo-Bidyogo, obra seminal de la literatura ecuatoguineana.



Un árbol cayó sobre Ka, las raíces del rechazo pigmentado se trenzaron en su ánimo diapositivando una y otra vez la misma imagen. Allí estaba otra vez ese miedo. El miedo crudo, cortante, vertical, que ya tanto conocía pero que se presentaba agudo y doloroso, como si jamás se hubiera materializado esa triste realidad que enjarciaba cada rechazo, cada portazo, cada mirada vacía, sorda y punzante que se clavaba en su piel cada vez que se presentaba a un anuncio. [...] Pero su cuerpo le contradecía. Deseaba ir a ver la casa y de paso decapitar la sensación de apestado humano que los rechazos pigmentados habían hecho nacer en él (Abogo, 2007: 66-67).

Este extracto muestra el miedo que siente el protagonista a la posibilidad de recibir un rechazo por parte de Ariadna a causa de su color de piel, y la frase «rechazo pigmentado» evidencia esa relación existente entre el miedo a no ser aceptado y su raza. No obstante, Ka reúne finalmente el valor para enfrentar la sensación de apestado humano que los «rechazos pigmentados» le causan y acudir a su cita con Ariadna.

Por lo tanto, el texto alude a un conflicto intergrupar basado en distinciones y prejuicios sociales y raciales, lo cual provee a la historia de dramatismo y presenta un retrato realista de estos conflictos. La condición de inmigrante y el color negro de Ka constituyen las fuentes de conflicto intergrupar sobre las que se centra la narración, puesto que ambos personajes han de enfrentar los prejuicios basados en dichas fuentes para llevar a cabo su unión. El ser miembros de grupos categóricos distintos (nativa/inmigrante, blanca/negro), y la tendencia de los grupos a deshumanizar a miembros de los exogrupos constituyen obstáculos para poder desarrollarse como agentes libres, y no como individuos apegados a una determinada comunidad.

## 2. Modos de resistencia contra la categorización grupal en «Hora de partir»

Sin embargo, cabe resaltar que las dificultades anteriormente señaladas son contratadas por la relación intergrupar que los personajes establecen y la consecuente interacción de sus mundos, lo cual favorece la minimización de las fronteras categóricas y una coexistencia que ensalza sus características comunes. En primer lugar, postulo que la voz narrativa hace referencia a elementos transculturales que promueven la conexión entre diferentes, y que esta amalgama es lograda a través de la evocación constante de un ambiente

transcultural. En el relato «Hora de Partir», elementos africanos y europeos se enlazan evocando un ambiente intercontinental que enmarca la narración. Por ejemplo, la contundencia de los latidos del corazón de Ka cuando ve a Ariadna por primera vez es comparada con «una batucada» (2007: 64), siendo esta una clara referencia a la música africana. Asimismo, Ka comparte con su amante su conocimiento sobre autores africanos y escuchan juntos «los sanadores espirituales de llaga africana» (69). De esta forma, encontramos más elementos del imaginario africano, como los que surgen de la curiosidad de Ariadna hacia la cultura de Ka: «Ariadna no paró de hacerle preguntas a Ka, con los ojos brillantes como un felino agazapado tras un arbusto en una noche negra de mayombe, sobre África» (68). De igual manera, el narrador hace referencia a elementos europeos, tales como «guitarra española» (65) o «decorado de una película independiente» (65) para describir la visión de Ka sobre su barrio, los versos de Tennyson que Ariadna lee en voz alta cuando está en casa, o el collage de Hundertwaser sobre su cabecero de la cama. En ocasiones, la voz narrativa trasciende la frontera geográfica al referirse explícitamente a una universalidad:

Un argentino, con una voz rasposa y profunda, guitarra española en mano, [...] a ritmo de un tango de Obango, al ilustre Sarava de forma inadvertidamente feliz. Unos camareros fácilmente irritables entraban y salían del local con unas coquetas bandejas. Unos niños magrebíes jugaban al fútbol en la plaza. Un grupo de Muyahidines formaban un círculo en uno de los extremos de la plaza, charlaban amigablemente, y de vez en cuando el suave viento aterciopelado sacudía sus barbas exuberantes. Velos islámicos. Turbantes sijs. Gente paseando abrazada. Balcones adornados con macetas y sabanas que gritaban su repulsa a la guerra de Iraq. [...] Con los ojos puestos en muchas partes del planeta... Todo parecía tener una belleza frágil. Indescriptible (2007: 65).

En este extracto el barrio de Ka se describe en términos transculturales mediante el empleo de elementos que aluden a culturas dispares, como por ejemplo «guitarra española», «turbantes», «velos», «tango» o «niños magrebíes». Asimismo, se asocia este escenario de diversidad a un ambiente de armonía y coexistencia pacífica al mencionar cómo los niños magrebíes juegan al fútbol, al grupo de Muyahidines charlando amigablemente, o a gente abrazada. De manera importante, la representación de un contexto transcultural posible ejerce como marco narrativo e impulsa la relación intergrup



entre los personajes. De hecho, la pareja resiste la categorización grupal a través de su coexistencia pacífica, la cual establece lazos intergrupales y los libera al mismo tiempo de las constricciones categóricas.

Este último punto nos conduce al otro modo en el que los prejuicios intergrupales son combatidos y que se funda en el interés que ambos personajes mantienen por conocer la cultura del contrario y por intimar. La comunión entre Ka y Ariadna está basada en este interés que muestran el uno por el otro pese a las dificultades, y que puede percibirse en sus continuas preguntas sobre el trabajo, los familiares y las experiencias pasadas que se realizan entre sí. Este interés genuino entre miembros de grupos distintos está muy presente en el relato «Hora de Partir». Según Ross, «la diversificación que tiene lugar en cada cultura como consecuencia de la penetración de elementos de otras culturas amplía el abanico de elección individual» (1920: 479). Así, puede afirmarse que las relaciones intergrupales, con su consecuente interculturalidad, afectan de forma positiva al individuo en tanto que este se ve empoderado, contrariamente al efecto que en él causan los grupos categóricos.

En este sentido, puede reconocerse la intención del narrador de crear fuertes lazos emocionales entre los personajes a lo largo del relato, y que fomentan enormemente el refuerzo de la comunión entre ambos. Desde el inicio de la narración, el empleo de lenguaje cargado de emotividad como «el limo amargo de la despedida» (63), ojos «humedecidos y a puntito de llorar» (63) o «espirales de tristeza» (64) contribuye a la evocación de un ambiente íntimo y emocional marcado por los sentimientos de ambos personajes. El que la narración abra con la despedida de la pareja, ya habiendo terminado la relación, y con el llanto de Ka, supone también aportar carga emocional a la historia y resalta el potente vínculo amoroso que la pareja interracial posee. De hecho, en las primeras líneas del relato, el narrador se adentra en las emociones de Ka, quedando su intimidad descubierta al revelar cómo sus ojos se humedecen a causa de la tristeza que la hora de partir, o su separación de Ariadna, le produce. Del mismo modo, aunque la narración haga hincapié en el personaje masculino, el narrador también ofrece en las primeras líneas un retrato de Ariadna en un estado de aflicción, al aludir a sus «pupilas dilatadas»(64) o la forma en la que acaricia a Ka y deja su mano «perdurarse»(64) en la boca de su amado.



Por lo tanto, la relación romántica entre Ka y Ariadna y el esfuerzo que ambos hacen para mantenerla a pesar de los múltiples obstáculos implica un interés real en los pensamientos y el modo de vida del otro ya que, mientras Ka está «deseoso de leer todos los espacios de la vida de Ariadna» (67), las preguntas de ella sobre África son constantes. Este interés que ambos tienen el uno por el otro es evidente desde que se ven por primera vez:

La primera vez que Ka vio a Ariadna fue en la terraza de un café que languidecía a los pies de un horrible edificio que hacía de Museo de Arte Contemporáneo. [...] El aire tenía un aroma fresco y húmedo. La tarde aflojaba, la luz se adormecía bajo los párpados del sol. El sol, sin apenas hojas, languidecía. Los contornos de las cosas se desvanecían. [...] En aquel instante, mientras la descifraba, Ka se preguntó cómo es que aquella chica no estaba maravillada de sí misma (Abogo, 2007: 64-65).

La voz narrativa adopta la perspectiva de Ka para describir el momento en el que se encuentra con Ariadna. La alusión a la protagonista como un ser cautivador contrasta con la descripción del ambiente donde se produce el encuentro, el cual es referido en términos negativos como una terraza que languidece junto a un edificio horrible o un sol apagado. La referencia al aire fresco y húmedo rompe con la sordidez del ambiente y parece ejercer como un recurso poético que anuncia la llegada de Ariadna a la vida de Ka. En ese mismo instante, el narrador menciona como Ka comienza a descifrar a su futura pareja, y es este verbo (descifrar) el que, a mi juicio, porta una gran carga semántica en la narración al funcionar como una doble alusión: por un lado, resalta el interés que el protagonista tiene por conocerla, y por otro, anuncia la predisposición del personaje a adentrarse en lo más hondo de su amada a pesar de los obstáculos.

Por consiguiente, tanto el deseo de Ka de descifrar a Ariadna como la admiración por su belleza evidencian la curiosidad que tiene con respecto a esta chica europea. En este sentido, la frase «los contornos de las cosas se desvanecían» (64) constituye una reveladora metáfora de como ambos personajes cruzan límites de categorización (basados en pensamientos binarios de blanco/negro, nativo/inmigrante) para comenzar una relación. Este acto de resistencia hacia la categorización grupal culmina cuando deciden vivir juntos y «sus formas se [juntan] y se [dispersan] como rayos de sol» (67). Las imágenes construidas en el relato a partir del difuminado de contor-

nos geométricos y la comparación de los personajes con sustancias carentes de forma (como los rayos de sol) hacen referencia a la ruptura de fronteras categóricas por parte de los personajes. Al despojarse figurativamente de sus cuerpos, Ka y Ariadna retan, mediante su unión, las demarcaciones que separan al *endogrupo* de miembros de otros grupos o, más específicamente, las barreras que los nacionales edifican entre ellos mismos y los inmigrantes (Pehrson & Green, 2010: 696).

De hecho, cabe resaltar que esta unión física y espiritual entre los personajes constituye una manera de rebelarse contra la *homogamia*, la práctica que consiste en la unión sexual y romántica de personas basada en similitudes raciales, étnicas, ideológicas y socioeconómicas (Killian, 2013: 125). Killian defiende que elegir casarse con una pareja de una raza o etnia distinta puede acarrear conflictos sociales y psicológicos serios con amigos y familiares, y que es mediante la violación de las expectativas sociales de la *homogamia*, la conformidad social y la segregación, cuando las parejas interraciales representan una resistencia hacia instituciones e ideologías sociales (2013: 190).

Por tanto, el sexo y el romance interracial pueden ser entendido como un comportamiento desviado y una forma de resistencia al pensamiento supremacista *homógamo*. De hecho, las escenas sexuales entre Ka y Ariadna descritas en el relato juegan igualmente un papel muy importante en la consumación de su unión y evocan la rotura de las limitaciones raciales y sociales: «ambos querían morir el uno dentro del otro, convertirse en sustancias inanimadas, recorrer toda la gama de la existencia pre-orgánica y post-orgánica, y renacer una y otra vez, un millón de veces, ad infinitum, para volver a amarse» (Abogo, 2007: 67).

Su conversión en «sustancias inanimadas» alude también a su liberación de las rígidas líneas divisorias que encarcelan a ambos personajes en parámetros de categorización racial y social evocados a través de «nomenclaturas segregacionistas» y «los temores geométricos». Ka y Ariadna viajan hacia «la gama de la existencia», es decir, la amalgama de colores. Así, su fusión les transporta a «un espacio nuevo» (68) donde las distinciones grupales se minimizan en nombre de su amor mediante la construcción de una «burbuja particular» en el interior de «la gran Burbuja en la que los fanatismos de unos [...] abren las puertas del infierno de otros» (74). Esta metáfora hace referencia a los prejuicios que tienen que enfrentar como resultado de ca-



tegorizaciones grupales, y a la necesidad de construir un espacio privado donde ejercer su amor libremente.

De este modo, las relaciones sexuales que mantienen también ejercen como un comportamiento de resistencia frente al pensamiento *homógeno*, y es mediante la práctica sexual que ambos personajes logran su comunión total:

A pesar del ensueño su cuerpo había recibido el mensaje y respondía con temblores de deseo, intensos, envolventes. Su cuerpo se sublevó. Se ofrecía latente a la espera de un dedo que lo incitara. Empezaron a besarse y a susurrarse frases cardíacas. Sin prisa fueron perdiendo la noción de todo cuanto les rodeaba, tensando sus cuerpos para encadenarse hasta el infinito (Abogo, 2007: 69-70).

Términos como «envolvente», «besarse» o «susurrarse» aluden al acto de acercarse física y espiritualmente. En este extracto, la interconexión es representada como infinita, más allá de los límites del tiempo y la existencia, evidenciando así sus encuentros sexuales como el acto de máxima intimidad entre miembros de grupos categóricos distintos.

### 3. «Hora de partir» como narrativa de resistencia política

No obstante, habiendo reconocido el acto de resistencia que ambos personajes llevan a cabo y la consecuente erosión de las fronteras categóricas, es necesario destacar que el relato aporta un retrato realista al describir la comunión completa entre miembros de grupos diferentes como un proceso arduo que, en este caso, permanece inacabado al final de la historia. En «Hora de Partir», el triunfo de los personajes en lo que concierne a su unión no es total, ya que a pesar de que tanto Ka como Ariadna llevan a cabo una relación intergrupal y logran encarnar individuos resistentes al fomentar la coexistencia entre diferentes, su deseo de prolongar su relación se ve interrumpido finalmente debido a los obstáculos. Como afirma Julia Borst en su análisis de «Hora de Partir», «la pareja mixta como tema recurrente de la coexistencia transcultural [...] es lentamente deconstruido a lo largo del relato» (Borst, 2017: 43). Borst señala un racismo firmemente enraizado en la sociedad como causa de los obstáculos con los que Ka y Ariadna tienen que lidiar para derrotar las diferencias, y entiende el legado del colonialismo y



los prejuicios como las principales consecuencias de este racismo (2017: 44), tal y como muestra el siguiente extracto:

Su voz, amarga y salvaje, era como un grito triste y frío, aunque hablaba en un tono bajo.

-No podemos seguir así, eso no puede seguir así. Te niegas a enterrar a tus muertos, quieres vivir bajo su sombra, quieres destruirte.

Las palabras de Ariadna rebotaron contra las paredes, pintadas de azul cielo (Abogo, 2007: 71).

En efecto, Ariadna culpa a Ka por no ser capaz de distanciarse del grupo categórico marcado por su raza. Al mismo tiempo, Ka culpa a Ariadna de tratarlo como uno de esos objetos africanos de curiosidad y deseo de los que ella pretende absorber todo el conocimiento (Borst, 2017:44), así como el narrador deja entrever en frases del estilo «Ariadna no paró de hacerle preguntas a Ka [...] sobre África» (Abogo,2007: 68). Como resultado, tal y como concluye Borst en su análisis del relato, al final de la historia ambos protagonistas se dan cuenta de que «los estigmas de la historia son más poderosos que su amor, y sus esfuerzos por despigmentarse son en vano» (2007: 44).

Sin embargo, pese a ser consciente del fracaso de la relación que los personajes mantienen, he querido enfocar mi análisis en la representación de la heroicidad que, a mi juicio, Ka y Ariadna encarnan en la narración. La proeza de los personajes viene marcada por su osadía a la hora de cruzar límites categóricos basados en conflictos intergrupales en torno a la categorización racial y nacional, así como por la lucha que ambos emprenden a favor de su libertad de agencia. De este modo, postulo la importancia de entender la relación de amor que construyen como un espacio literario de resistencia donde los personajes logran encontrar cobijo y resistir contra las imposiciones de grupos categóricos. Basándome en la idea de Ian Chambers de que escribir es viajar, entrar a un espacio, una zona, un territorio, y que abre un espacio que invita al movimiento (Chambers, 1994: 10), entiendo que la relación íntima entre Ka y Ariadna les aporta movimiento, en tanto que les permite cruzar líneas categóricas y esquivar la fijeza que la categorización grupal impone a las personas. Ellos «viajan hacia la gama de su existencia» (Abogo,2007: 67), es decir, la coexistencia de diferentes,

lo que los transporta a ese «espacio nuevo» (2007: 68) que el narrador menciona y que viene marcado por la ausencia de fanatismos de índole racial y nacional.

Para concluir, a pesar de la imposibilidad de alcanzar una comunión real y completa (escenificada en la narración mediante la ruptura de Ka y Ariadna a causa de los continuos obstáculos), el relato «Hora de Partir» retrata dos individuos que resisten la categorización grupal al lograr un acercamiento entre ambos. Si bien pertenecen a una raza e identidad nacional distinta, la amalgama intercultural como marco narrativo, el interés que muestran el uno por el otro, y su deseo de crear lazos entre ellos constituyen herramientas efectivas para combatir estereotipos y un modo exitoso de erosionar el conflicto intergrupal a nivel narrativo. Estas armas de resistencia política surgen a raíz de la relación de amor interracial que mantienen, y que funciona como un espacio literario de resistencia donde ambos, mediante un proceso de *individuación*, adquieren una voz propia desligada del pensamiento sesgado que el grupo categórico impone en los miembros del *endogrupo*. En este sentido, el relato deslegitima la categorización grupal al mostrar como la penetración en grupos teóricamente contrarios amplía la libertad de agencia de los protagonistas y los empodera como individuos, ya que su interés mutuo, basado en una atracción cultural y sexual, de amor, y amistad, debilita las barreras categóricas a favor de una posible coexistencia entre diferentes.

### Referencias bibliográficas

- ABOGO, C. M. A (2007). «Hora de Partir». *El porteador de Marlow. Canción negra sin color*. Madrid: Sial / Casa de África, pp. 63-74.
- BORST, J (2017). «To Be Black in a White Country- On the Ambivalence of the Diasporic Experience in César A. MbaAbogo's *El porteador de Marlow. Canción negra sin color* (2007)». *Research in African Literatures*, vol. 48, no. 3, pp. 33-54. JSTOR, DOI: 10.2979/reseafritelite.48.3.06 [9/11/2019].
- CHAMBERS, I (1994). *Migrancy, culture, identity*. Londres y Nueva York: Routledge.



- DOVIDIO, John F., Samuel L. Gaertner y Tamar Saguy (2009). «Commonality and the complexity of 'we': Social attitudes and social change». *Personality and Social Psychology Review*, vol. 13, pp. 3-20. Sage Journals, doi.org/10.1177/1088868308326751 [10/11/2019].
- KILLIAN, Kylie D. (2013). *Interracial Couples, Intimacy & Therapy. Crossing Racial Borders*. Nueva York: Columbia University Press.
- MASSEY, D (1995). «The conceptualization of place». En Doreen Massey y Pat Jess (Eds.) *A Place in the World?*. Oxford: Oxford University Press, pp. 45-58.
- NEUBERG, S. L., Caroline M. Warner, Stephen A. Mistler, Eric D. Hill, Anna Berlin, Jordan D. Johnson, Gabrielle Filip-Crawford, Roger E. Mill-sap, George Thomas, Michael Winkelman, Benjamin J. Broome, Thomas J. Taylor, Juliane Schober (2013). «Religious Infusion and Intergroup Conflict: Results from the Global Group Relations Project». *Psychological Science*, vol. 25, no.1, pp. 198-206. ResearchGate, https://doi.org/10.1177/0956797613504303 [15/11/2019].
- PEHRSON, S. y Eva G.T. Green (2010). «Who We Are and Who Can Join Us: National Identity Content and Entry Criteria for New Immigrants». *Journal of Social Issues*, vol. 66, no. 4, 2010, pp. 695-716. SPSSI, https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.2010.01671.x [11/11/2019].
- RATTAN, A., y Nalini Ambady. (2013). «Diversity ideologies and intergroup relations: An examination of colorblindness and multiculturalism». *European Journal of Social Psychology*, vol 43, no.1, pp. 12-21. Wiley Online Library, doi.org/10.1002/ejsp.1892 [10/11/2019].
- RODRÍGUEZ, A. Verónica Betancor y Eva Ariño (2013). «Identidad nacional y prejuicio. ¿Está el nacionalismo asociado a la xenofobia? / National identity and prejudice: Is nationalism associated with xenophobia?». *Estudios de Psicología*, vol. 34, no. 1, pp. 37-47. Research Gate, DOI: 10.1174/021093913805403138 [11/11/2019].
- ROSENTHAL, L., S.R. Levy, y Ian Moss (2010). «The colorblind, multicultural, and policultural ideological approaches to improving intergroup attitudes and relations». *Social Issues and Policy Review*, vol. 4, pp. 215-246. SPSSI, doi.org/10.1111/j.1751-2409.2010.01022.x [10/11/2019].



ROSS, Edward A (1920). «Individuation». *American Journal of Sociology*, vol. 25, no. 4, pp. 469-479. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/213055> [02/11/2019].

SABUCEDO, J.M. y C. Fernández (1998).«Nacionalismos e Ideología». *Psicología Política*, no.17, pp. 7-19. <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N17-1.pdf>[12/11/2019].

TAJFEL, H. & TURNER, J.C (1986).«The Social Identity Theory of Intergroup Behavior». En S. Worchel and W.G. Austin (Eds.) *Psychology of Intergroup Relations*, Chicago: Nelson-Hall, pp. 7-24.



## Los recovecos de la traducción: análisis de las diferentes versiones de una selección de poemas de Octavio Paz en *Sendas de Oku*

LUIS MANUEL LÓPEZ GÓMEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*

*luismanuel.lopez@predoc.uam.es*

**Resumen:** El presente estudio compara las versiones de una selección de poemas de la primera y de la segunda edición de *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya del diario poético de Matsuo Bashō *Oku no hosomichi*. Tiene como objetivo, además, demostrar la utilización de traducciones francesas e inglesas para la transformación que sucede entre los poemas de la primera versión y los de la segunda.

**Palabras clave:** Octavio Paz, *Sendas de Oku*, traducción, poesía.

### The artifices of translation: analysis of the different versions of a selection of poems in Octavio Paz's *Sendas de Oku*

**Summary:** This paper compares the different versions of a selection of poems from the first and the second edition of *Sendas de Oku*, a translation by Octavio Paz and Eikichi Hayashiya on Matsuo Bashō's poetic diary *Oku no hosomichi*. It also aims to demonstrate that Paz used several translations of the work in English and French to rewrite the poems of the first version into those of the second one.

**Keywords:** Octavio Paz, *Sendas de Oku*, translation, poetry.



## 1. Introducción

**E**n 1957, Octavio Paz y su amigo Eikichi Hayashiya publican por primera vez en español la traducción del clásico japonés *Oku no hosomichi*, un diario poético de viaje escrito por el maestro renovador del haiku en el Japón premoderno: Matsuo Bashō. Trece años después, Octavio Paz convencerá a Eikichi Hayashiya de publicar una segunda versión del texto, más depurada: de los 65 poemas iniciales, 40 son reformados, ya sea parcial o totalmente. Esta reformulación textual parte de las lecturas de las distintas versiones inglesas y francesas del clásico que caen en manos de Paz y que el poeta mexicano utiliza para acceder por sí mismo al texto, ya que no hablaba japonés.

El número de publicaciones sobre la labor como traductor de haikus de Octavio Paz, si bien no es abundante, no es, ni mucho menos, escaso. Trabajos como los de Isnardi (1979) o Armand (1979) intuyeron acertadamente la capacidad de Paz para encontrar soluciones poéticas formidables a pesar de su desconocimiento de los idiomas originales de algunas obras literarias que tradujo del sánscrito, chino o japonés; otros, como Min (1979), explican inteligentemente la capacidad productiva del haiku que sobrevino precisamente por sus quehaceres de traducción. Y, sin embargo, a pesar de haber pasado cuarenta años de estas publicaciones, hoy día se sigue echando de menos trabajos que comparen los originales con sus traducciones, así como las fuentes que Paz utilizó para componer sus versiones. En el ámbito de la poesía japonesa, al menos, no parece que haya, todavía, ningún trabajo de este tipo –en lo que respecta a la poesía china, al menos, se atisba algunos trabajos que van más allá de la valoración general, como por ejemplo se puede ver en Botton (2011). Creo, por tanto, necesario abrir camino para un análisis crítico y filológico de las traducciones de Paz.

Con este trabajo, intentaré demostrar que dichas traducciones sirvieron a Paz para construir una versión de múltiples fuentes que le ayudaron a superar la restricción que suponía su falta de nociones del japonés. Para ello, me centraré en varios poemas que lo ejemplifican y prescindiré de la parte prosaica, ya que la prosa entre las dos versiones solamente sufre cambios para adquirir una mayor limpieza textual y es, en la práctica, el mismo texto que Hayashiya le dejó preparado: la labor de Octavio Paz con respecto a la



prosa fue solamente la fijación del texto en un español más fluido y que la autoría de las notas al pie y del haibun pertenecen, en su mayoría, a Eikichi Hayashiya.

Así pues, este artículo está formado por tres partes: la descripción de las tres ediciones de *Sendas de Oku* y el contexto en que se produjeron, la relación de las traducciones que Paz utilizó como base y el análisis de una selección significativa de poemas. Cada uno de estos apartados arroja aspectos interesantes para reconsiderar el proceso de traducción de Octavio Paz como una vía entre la versión y la creación: en el primero, se explica la profunda revisión que el poeta mexicano emprende para las sucesivas ediciones de la traducción original; en el segundo, se da cuenta de las traducciones en otras lenguas que Paz utilizó para acceder por sí mismo al sentido de un texto cuyo idioma original no entendía; y, en el último, se analizan rigurosamente las traducciones de varios poemas teniendo en cuenta tanto su evolución con respecto a las versiones de la primera edición como sus semejanzas y diferencias con las fuentes en otros idiomas utilizadas por Paz. De esta manera, las dos primeras partes sirven como prolegómeno necesario para el análisis filológico aquí propuesto.

## 2. Tres ediciones de *Sendas de Oku*

La primera versión de *Sendas de Oku* vio la luz el 9 de abril de 1957, tres años después de que Octavio Paz y Eikichi Hayashiya se conocieran en el encargo de organizar una exposición de grabados japoneses: Octavio Paz era por entonces director general de organismos internacionales en la cancillería mexicana y Hayashiya acompañaba a la recién inaugurada embajada de Japón en México como agregado (Hayashiya, 2005: 85). Se produjeron 1000 ejemplares de la misma en la Imprenta universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a cargo de Francisco González Guerrero, y no se realizó ninguna reimpresión, por lo que las posibilidades de acceso a su contenido son verdaderamente reducidas: solamente tengo constancia de dos ejemplares custodiados en la Biblioteca Central de la misma universidad.

La disposición del libro es simple y ordenada: una advertencia que sirve a modo de reclamo, dos páginas que hablan de la vida de Matsuo Bashō como



presentación al público, un apartado sobre su poesía, la traducción en sí y el índice. Salvo algunos detalles que la deslucen, seguramente debidos a la dificultad en su revisión y a las prisas por la impresión, la traducción cumple efectivamente con su cometido: la prosa sigue fielmente al texto y los poemas son, más o menos, un reflejo fidedigno, más en el contenido que en la forma, de lo que son los haikus de Oku no hosomichi. Algunos topónimos y nombres propios, así como algunos vocablos mantenidos en japonés, aparecen mal escritos, cuestión que quizás se deba a un error de transcripción por parte de Paz. A todo el texto le acompaña un profuso cuerpo de notas al pie, que ayudan a entender detalles que el lector no podría reconocer leyendo solamente la crónica.

Diez años después de la primera publicación (1968) Hayashiya, que había desempeñado otros trabajos en Japón, regresó a México como consejero en la embajada. Al comienzo de la estancia, preguntó por Paz, que acababa de renunciar a su puesto como embajador en la India en protesta por la matanza de Tlatelolco, una masacre en la que centenares de personas pertenecientes al colectivo estudiantil fueron asesinadas por manos del ejército mexicano durante unas protestas en la Plaza de las Tres Culturas. No fue hasta un año y medio después (1970) cuando Paz envió una carta a Hayashiya desde Cambridge para comunicarle a su amigo el deseo de reformar la traducción iniciada quince años atrás e incluir las ilustraciones en tinta que Buson había hecho sobre *Oku no hosomichi*. Hayashiya mostró su beneplácito y le pidió que enviara la nueva versión para poder apreciarla. Esta no cambiaba nada del texto en prosa, pero casi la totalidad de los poemas sufrió una reformulación, además de que Paz introdujo una profusa introducción al haiku y cambiaba en buena medida el contenido de las notas a pie de página. Esa versión de 1970 es, al menos en lo que se refiere estrictamente al texto, la versión que leemos hoy día.

El libro soñado por Paz que había emprendido con Hayashiya no se materializó, sin embargo, hasta el año 1992: faltaban los dibujos de Buson sobre *Oku no hosomichi*. En 1985, Hayashiya visita el Museo Itsuo, situado en la ciudad de Ikeda, prefectura de Osaka, para solicitar el permiso para la utilización de los dibujos, que allí se encontraba. Fue, como me dijo en una reunión que pudimos mantener en noviembre de 2015, una operación muy delicada, ya que el proceso de escaneo, para el que se usaron las técnicas más avanzadas en aquellos años, necesitaba la delicadeza suficiente para tratar



unas pinturas con más de doscientos años de antigüedad sin que esto supusiese una alteración traumática de la tinta. Después de la medición de la Fundación Japón, el Fondo Ohira, la Fundación Bancomer y el mismo Museo Itsuo, el texto de la segunda edición, al que acompañaban ahora los dibujos de Buson y el texto original en japonés en sus caligrafías, se editó en Shinto-Tsushinsha, una importante casa editorial japonesa con sede en Nagoya y Tokio. Como expresa Hayashiya, cuando se realizó la presentación en 1993 en el auditorio de la Fundación Bancomer, se había realizado así «el sueño y la promesa de treinta y cinco años atrás» (2005: 88).

### 3. Fuentes de traducción

Si la primera versión de *Sendas de Oku* fue, tal y como asegura Paz, la primera traducción completa del clásico *Oku no hosomichi* a una lengua occidental, en 1970, año en que Paz y Hayashiya prepararon su nueva versión, esta realidad había cambiado: si bien en español *Sendas de Oku* mantenía su hegemonía solitaria como única traducción del clásico, en otras lenguas se podía encontrar, por aquella época, hasta un total de cuatro versiones impresas, a las que Paz tuvo acceso:

Entre 1957 y 1970 han aparecido muchas traducciones de la obrita de Basho. Cuatro han llegado a mis ojos, tres en inglés y una en francés. Por cierto, cada una de ellas, ofrece una versión diferente del título: *The Narrow Road to the Deep North*; *Back Roads to Far Towns*; *La sente étroite du bout-du-monde*; y *The Narrow Road through the Provinces* (Bashō, 2005: 9-10).

Gracias a la nota que Paz adjunta, por petición de Hayashiya, al poema que empieza con «Tregua de vidrio» y las cartas intercambiadas con Donald Keene, sabemos, además, que Paz utilizó también la versión inédita del japonólogo estadounidense («Incluyo la copia de tu maravillosa traducción de Bashō [...] Me deprime compararla con texto español. Gracias otras vez -me ayudó mucho», Asiain, 2014: 270), por lo que podemos atestiguar que el poeta mexicano se valió de, por lo menos, seis fuentes diferentes, resumidas a continuación:

*The narrow road to the deep north and other travel sketches*: En 1966, Yuasa Nobuyuki consiguió lo que Paz y Hayashiya se habían propuesto diez años antes: una versión directa del clásico *Oku no hosomichi* adornado con los dibujos



de Buson. La versión del profesor Yuasa es excelente por sus explicaciones minuciosas sobre el texto japonés y muchas de las conclusiones intelectuales de Paz sobre *Oku no hosomichi* se deben en su mayor parte a la formidable introducción de Yuasa a su texto.

*The narrow road through the provinces*: En 1969, Earl Miner, destacado estadounidense de la poesía japonesa, publica en The Regents of the University of California el libro *Japanese Poetics Diaries*, una selección de crónicas literarias traducidas al inglés que incluye el *Tosa Nikki*, el *Izumi Shikibu Nikki*, *Gyoga Manroku* y *Oku no hosomichi*, apareciendo este último bajo el título señalado en este epígrafe.

*Back roads to far towns*: Traducción de Cid Cormand y Kamaike Susumu en 1968. La versión es extremadamente literal y prefiere un estilo nominal que dificulta su lectura, por lo que es quizás uno de los textos más herméticos de este listado, si bien los traductores aportan un buen número de notas paratextuales.

*The Penguin book of Japanese verse*: Aunque estrictamente no se trata de una traducción de *Oku no hosomichi*, sino de una antología de poesía japonesa, este libro de Geoffrey Brownas y Anthony Thwaite, de 1966, recoge varios poemas del clásico japonés que Octavio Paz utiliza para sus recreaciones.

*Le sente étroite du Bout-du-Monde*: En la japonología francesa, René Sieffert sentó cátedra por sus traducciones directas de gran calidad: a él le debemos muchas de las traducciones españolas que, partiendo de sus textos en francés, presentaron en nuestro país las obras de, por ejemplo, Tanizaki. Aunque no sería hasta 1988 cuando Sieffert recogió los diarios poéticos completos de Bashō en *Journaux de voyage*, el traductor francés ya había publicado su versión de *Oku no hosomichi* en el número 6 de la revista *L'éphémère* en el año 1968. Sin lugar a duda, a Paz, al tanto de las publicaciones más importantes en literatura durante su época<sup>1</sup>, le debió de llamar la atención la traducción de Sieffert.

*The narrow road to Oku*: Este es, posiblemente, la fuente más complicada de valorar. Octavio Paz y Donald Keene habían trabado amistad en Nueva York

---

<sup>1</sup> La revista *L'éphémère* estaba dirigida por el renombrado escritor francés Yves Bonnefoy y acogió textos de Bataille, Pasternak y Beckett, entre muchos otros.



en 1955 gracias a Faubion Bowers. En diciembre de ese mismo año, los dos intelectuales se reunieron nuevamente en Nueva York, reunión que el poeta mexicano aprovechó para recibir consejo de su amigo («El invierno pasado, en Nueva York, Donald Keene leyó nuestra traducción y me hizo algunas sugerencias que mejoraron nuestro texto. Doy aquí las más cumplidas gracias a tan generoso amigo», Bashō 2005: 34). Encontramos la misma información en los recuerdos de Keene:

Octavio Paz, que había terminado la traducción de *Sendas de Oku* con un amigo japonés y la comparaba con la mía, comentó que le gustaría traducir al español *Sotoba Komachi*, una pieza de Yukio Mishima que yo había traducido al inglés, para presentarla en México [...]

Paz me enviaba siempre sus libros (Mi español no es perfecto: lo estudié dos años en el bachillerato y llegué a hablarlo bastante bien, pero no lo he practicado durante mucho tiempo y no me expreso con confianza. Puedo leer sin problemas, sin embargo, siempre que no se trate de un diario, porque entonces necesito tener un diccionario al lado.) Yo también le enviaba los míos, y no solo los leyó todos, como era de esperarse, sino que llegó a citarme más de una vez, lo que desde luego fue un gran honor para mí (Asiain, 2014: 292).

La traducción completa de Keene no vería la luz hasta 1996, aunque una versión parcial fue publicada en 1955 en su *Anthology of Japanese Poetry*. Por motivos materiales, desconozco hasta qué punto se asemejan la versión inédita que manejó Paz con la publicación de ese mismo año. En cualquier caso, es evidente que sirvió para la comprensión del texto original y como base de la primera edición de *Sendas de oku* y que, además, siguió sirviendo como fuente fidedigna para las versiones posteriores de Paz.

#### 4. Análisis de los poemas

De los cuarenta poemas reformados con respecto a la primera edición, se han escogido cinco de distintos pasajes de *Sendas de Oku*. La selección no es arbitraria: se trata de poemas con una reformulación significativa en los que se puede apreciar la indudable influencia de las traducciones en otros idiomas de las que se valió Octavio Paz. La muestra, por tanto, se configura

como el máximo exponente del modo de proceder paciano en la traducción del clásico japonés y servir, además, como caso paradigmático del mismo. Todos los poemas originales en japonés están sacados de Bashō (2012), por lo que solo señalaré la página. Procedo de la misma manera con las traducciones de Paz: a la izquierda transcribo el poema de la primera versión (Bashō, 1957) y, a la derecha, los de la segunda (Bashō, 2005).

#### 4.1. Primer poema

草の戸も 住替る代ぞ ひなの家 (12)	<i>Kusa no to mo</i> <i>Sumikawaru yo zo</i> <i>Hina no ie</i>
También esta cabaña de paja en este mundo tornadizo ha de transformarse en casa de muñecas (25)	Otros ahora En mi choza – mañana: casa de muñecas. (67)

Este poema se inserta dentro del prólogo de *Oku no hosomichi*, justo en el momento en que Bashō abandona su choza para iniciar su viaje, de tal manera que preludia los caminos que va a transitar desde la visión opuesta de la morada abandonada por el poeta: en lugar del vacío, se presenta a una familia que mora en un futuro imaginario la vivienda. *Hina no ie*, «casa de muñecas», es una referencia a la festividad del día de las niñas, que las familias japonesas celebran adornando la entrada de sus casas con muñecas que representan la corte imperial del Japón medieval.

La primera versión de Paz es mucho más explicativa que la segunda, la cual es, por otra parte, mucho más sugerente. La expresión *sumikawaru yo zo* («en este mundo tornadizo» según Paz; literalmente, «las generaciones que se suceden y cambian»<sup>2</sup>) se refiere a las nuevas generaciones que habitarán la casa, pero alude también al tiempo que pasa, expresado en forma de cambio. «En este mundo tornadizo» se desvía ligeramente de esa idea del tiempo cambiante cristalizada en unos nuevos moradores: Paz pone el foco en la totalidad del mundo, mientras que Bashō había elegido la concreción de la casa y su interior. La elección, sin embargo, parece ser hereda-

<sup>2</sup> Cuando no se señala, la traducción es mía.



da, ya que, como se puede apreciar, el poema es una traducción literal de la versión de Donald Keene:

*Even a thatched hut  
in this changing world may turn  
into a doll's house. (1955: 363)*

La segunda versión tiene un sabor más cercano al haiku, lo que se percibe, inicialmente, en su nueva forma: mantiene una versificación 5-7-6 que, si bien no es el esquema 5-7-5 del original, al menos es una escisión métrica muy utilizada en la composición de haiku (si el de Paz fuera un poema escrito en japonés, diríamos que el último verso es resultado de un caso de *jiamari* 字あまり, es decir, exceso de una mora). Por otra parte, mantiene la separación en dos partes del original e, incluso, hace una partición en términos bimembres (ahora-choza / mañana-casa de muñecas). Se sacrifica el motivo de la puerta de hierba para conseguir unicidad, aunque no es una pérdida relevante. La suplantación de *sumikawaru yo zo* por el término «otros» es una solución al exceso de sílabas formidable que parece haber sido tomada de la versión de Sieffert:

*Ma chaumière même  
d'autres a cette heure l'habitent  
maison de poupées (2016: 73)*

## 4.2. Segundo poema

行く春や 鳥啼き魚の 目ハ泪 (13)	<i>Yuku haru ya Tori naki uo no Me wa namida</i>
Pronto se va la primavera, lloran los pájaros y hay lágrimas en los ojos de los peces. (26)	Se va la primavera, quejas de pájaros, lágrimas en los ojos de los peces. (69)

El poema expresa la pena por la despedida de Bashō de su hogar para iniciar el viaje alterando dos imágenes simbólicas que han sido utilizadas recurrentemente en la poesía clásica china y japonesa para conseguir tal efecto: el lamento del pájaro (del ánsar, concretamente) y del pez (Ebara, 1979: 42).



El poema en sí no tiene una especial dificultad en la traducción de su contenido: cualquier lector de poesía es capaz de reconocer con asombro la elegancia y la tristeza contenida en las lágrimas de los peces disimuladas en el agua del río, incluso aunque no distinga el uso innovador que el poeta hace del imaginario clásico. No sucede lo mismo con la traducción de la forma: es una composición que mantiene con una armonía especial del esquema 5-7-5 del haiku, pero resulta complejo mantener el encadenamiento de elementos respetando el cómputo silábico en una lengua que se apoya en la explicación verbal como es el español. A esto se le añade otra dificultad: los versos están perfectamente ligados en más de dos niveles. Así, el verso primero (*yuku haru ya* «la primavera que se va») es el *kigo*, la palabra que indica la estación en que se escribe el haiku, y la síntesis del poema, pero el paisaje que describe se une, a su vez, a la emoción del verso final (*me wa namida* «los ojos [de los peces] son lágrimas»); *tori naki* («los pájaros cantan») y *uo no* («de los peces») forman un solo verso, pero están separados en dos planos por una cesura sintáctica, como si fueran dos realidades complementarias que ejemplifican la tristeza de la partida. Finalmente, el último verso se extiende a todo el poema, pero es un atributo directo de la segunda parte del verso ([...] *uo no / me wa namida*). Para expresar todo esto, el traductor debe optar, por tanto, por una versificación distinta a la métrica japonesa, es decir, más extensa.

En la primera versión, Paz parece ser consciente de esto. Al igual que en numerosos poemas de la primera edición, prefiere la extensión a la concreción. La influencia de la lectura de los clásicos japoneses en inglés fue, en mi opinión, determinante, ya que, en aquellos años, muchos traductores angloparlantes deciden extender los poemas explicativamente para un público poco acostumbrado a la forma densa del haiku e irremediamente desconocedor de muchos aspectos que a un público japonés le puede resultar obvio. Al investigar un poco las fuentes de Paz, encontramos que su primera versión, de hecho, toma algunas de las aclaraciones como el pronto que acompaña a la primavera en el primer verso o el verbo haber para unir las lágrimas con los peces de la traducción que le envió Keene desde Nueva York:

*Spring soon ends –  
birds will weep while in  
the eyes of fish are tears. (1955: 364)*



La segunda versión es más pulida y destierra los verbos en beneficio de un nominalismo más cercano al original. La separación por comas resta la excesiva unidad de los tres elementos, equiparados antes en un mismo plano al tratarse de una mera enumeración, y se consigue, por medio de la cesura, que se intensifica tanto por la repetición del esquema morfológico (nombre-nombre, quejas-lágrimas) como por la distancia acentual que se consigue con la reiteración de las esdrújulas (pájaros-lágrimas). El esquema métrico es un 7-8-8, aunque los versos están escanciados de tal manera que una lectura de 7-5-11 también sea posible e, incluso, más atractiva. Si bien el esquema no responde al del haiku, es una escansión totalmente lícita en cuanto a las posibilidades de la tradición poética hispánica.

### 4.3. Tercer poema

あらたふと 青葉若葉の 日の光 (16)	Ara tōto Aoba wakaba no Hi no hikari
¡Qué gloria! Las hojas verdes, las hojas jóvenes, bajo la luz del sol (29)	Mirar, admirar Hojas verdes, hojas nacientes entre la luz solar (77)

El poema comporta la primera composición de verano de Bashō en el diario y supone una demarcación tajante que expresa la inmersión completa en el viaje preludiado de los capítulos anteriores.

Las dos versiones de Paz no son diametralmente opuestas entre sí, pero las diferencias, aunque sutiles, las separan. *Ara tōto* es una expresión de difícil traducción que alude a la sorpresa por la majestuosidad o la nobleza de algo. «¡Qué gloria!» es una buena forma de traducirlo, aunque el verso, además de ser algo corto, peca de ser algo banal, ya que se puede interpretar no en el sentido de glorioso, sino de sensación agradable o comodidad. El primer verso de la segunda versión es más cercano a la poesía de Paz: se intuye un sujeto que recomienda con su acción la capacidad liberadora de la contemplación y que ejemplifica, en su gesto, esa habilidad humana. Mirar es admirar, es decir, del gesto mundano y terrenal de la mirada nace la profundidad metafísica de la contemplación y, con ello, la integración y desintegración

del sujeto en sí mismo y en el paisaje observado. En la mirada somos silencio y en la admiración gritamos silenciosamente. A diferencia de Wittgenstein, Paz cree en la capacidad expresiva del silencio y en la facultad del ser humano de sublimarse en dicho silencio.

El segundo verso de la versión primera es más fiel al original: *wakaba* son hojas jóvenes o, a lo sumo, hojas tiernas o frescas. «Hojas verdes, hojas nacientes» no acaba de expresar el verdor de la hoja ya tierna y plena, pero tiene su razón de ser: Paz se detiene no en la plenitud de la aparición del verano, sino en su condición de epifanía, de nacimiento admirado por el poeta que mira. Por ello, decide seguir a Sieffert en ese segundo verso (aunque, en el caso del traductor francés, el término *naissant*, que no se corresponde con la contemplación silenciosa sino con la exclamación, cambia el sentido):

*Ah pure merveille  
feuille verte feuille naissante  
au soleil que brille (2016: 75)*

El cambio en el tercer verso es, al mismo tiempo, un acierto y un desacierto. El acierto viene de la proposición: entre unifica mejor las hojas y el sol que bajo, que impone una jerarquía<sup>3</sup>. La luz solar, sin embargo, pierde un poco de fuerza frente a la luz del sol: el carácter 日 (sol) y el carácter 光 (luz) son separados en el original por la preposición de (no の), y digo son separados porque, juntos, aluden al topónimo en el que se escribe el poema: Nikkō 日光. Es deseable, por tanto, mantener la confrontación de los dos sustantivos a acercarlos por medio de la adjetivación.

---

<sup>3</sup> Personalmente, prefiero traducir el poema con la preposición *en*. Al leer el poema, la impresión que deja es la de una luz que atraviesa el cuerpo de las hojas, cuyas hebras se traslucen sin perder su forma. La luz verdosa y la hoja iluminada son las dos caras de la misma realidad y, de hecho, así lo expresa la preposición *de* del poema, que dice, literalmente, «la luz del sol de las hojas verdes y jóvenes»; son las hojas y el sol las que se funden en una sola luz.



#### 4.4. Cuarto poema

松嶋や 鶴に身をかれ ほととぎす 曾良 (34)	<i>Matsushima ya</i> <i>Tsuru ni mi wo kare</i> <i>Hototogisu</i> Sora
En Matsushima ¡pídele su plumaje a la grulla oh ruiseñor! (54)	En Matsushima ¡sus alas plata pídele, tordo, a la grulla! (121)

El poema está compuesto por Sora, el discípulo que acompaña a Bashō en su viaje por Japón. El mismo poema se encuentra en *Sarumino*, una antología publicada por Bashō y sus discípulos Mukai Kyorai y Nozawa Bonchō en 1691, precedido por una frase que explica su sentido poético final: «Cuando fuimos a ver Matsushima, leí [unos versos que decían]: “toma prestado el chorlito el plumaje de la grulla”» (Ebara, 1941). En cuanto a su sentido estricto, Sora debió de oír el canto del cuclillo, pero pensó que, por muy hermoso que este fuera, su fragilidad no armonizaba con el paisaje poderoso y majestuoso de Matsushima, uno de los más célebres de Japón; la grulla, un ave más fuerte y celebrada por su longevidad, es más apropiada para la belleza eterna de Matsushima. No es un poema muy inspirado, aunque la hermosura de Matsushima es difícil de atrapar por la palabra; Bashō, consciente de esa dificultad, calla, al igual que en otras ocasiones, cuando el paisaje lo abruma y deja que sea su discípulo el que resuma la experiencia con sus versos.

Paz, en la segunda versión, parece haberse dado cuenta de la necesidad de enfatizar la fragilidad del cuco (pues ese es el ave llamada *hototogisu*, y no *tordo* ni *ruiseñor*) y la majestuosidad de la grulla. Para ello, cambia dos elementos troncales del poema: el ruiseñor pasa a ser un tordo y el plumaje de la grulla unas alas de plata. Nótese que, aunque es cuestionable la decisión de cambiar el nombre del pájaro, el motivo de la misma no es arbitrario: el ruiseñor, que ha sido muy bien tratado por la tradición literaria europea, podría haber *competido* con la grulla; el tordo, aunque tiene uno de los cantos más bellos de América, es relativamente un competidor menos contundente. La elección de Paz es, además, consciente, ya que, aunque todas las versiones

incluyen como traducción al cuco, Paz elige la única que apuesta por un ave distinta, la de Earl Miner:

*Here at Matsushima  
O Wood thrush, the plumage of cranes  
Would add to your song. (1969: 174)*

Lo mismo ocurre con «las alas de plata» de las que Paz se apropia: el atributo, fabulación de Yuasa, no se encuentra en ninguna otra traducción y, sin embargo, la imagen ayuda a imaginar el vuelo de la grulla cortando con el poderío de sus alas blancas, plateadas, el sonido lastimero del cuco:

*Clear voice cuckoo,  
Even you will need  
The silver wings of a crane  
To span the islands of Matsushima (Bashō, 1966:116)*

#### 4.5. Quinto poema

笈も太刀も 五月にかざれ 昏幟 (26)	<i>Oi mo tachi mo Satsuki ni kazare Kaminobori</i>
Mochila y espada: sacadlas en mayo con los estandartes. (43)	Espada y morral: fiesta de muchachos, banderas de papel...

El poema se refiere a las banderas con forma de carpa que se utilizan para celebrar el día del niño. La segunda versión está basada inequívocamente en la de Sieffert, de la que toma parte del tercer verso:

*Hotte et sabre  
exposé pour la cinquième lune  
étendard de papier. (Bashō, 2016: 81)*

Aunque la primera versión es más fiel a la presentación del original, ya que es una traducción casi literal, la segunda consigue transmitir con mayor eficacia la prisa de Bashō en el momento de escribir el poema. La espada y el

morral hacen referencia al sable de Yoshitsune y al cofre de Benkei<sup>4</sup>, guardados como tesoros en el templo de Iōji. La idea de Bashō de mandar que adornen con esos objetos el festival de los niños no es más que una excusa para traer a colación esa celebración típica de mayo; el poema es, desde luego, un apunte rápido que no acaba de convencer como haiku en sí. La segunda versión de Paz, en el que se asocia vagamente la espada y el morral con las banderas de papel, casi como si fuera un pensamiento fugaz del poeta que esboza su poema, responden mejor al aire de improvisación que desprende la composición endeble de Bashō. Por otra parte, la relación traída por los pelos no es lo único que hacen pensar que Bashō no dedicó mucho tiempo a la revisión del haiku: aunque no se puede considerar un error, pues es algo común, el primer verso cuenta con una sílaba de más.

#### 4.6. Sexto poema

五月雨を あつめて早し 最上川 (42)	<i>Samidare wo Atsumete hayashi Mogamigawa</i>
Junta todas las lluvias de mayo y se lanza, rápido, el río Mogami. (65)	Junta las lluvias del Quinto Mes el río – y al mar las lanza.

Junto con muchos de los otros poemas de Oku no hosomichi, este es uno de los más conocidos y memorizados por los japoneses de toda la obra de Bashō. Compuesto el día 23 del quinto mes del calendario lunar, el haiku encabezó una sesión poética en la casa de Takano Ichiei, en Ōishida. Bashō, cuando incorporó el poema a Oku no hosomichi, apenas introdujo un cambio de un adjetivo (*suzushi* 涼し, «fresco» por *hayashi* 早し, «rápido»). Durante el quinto mes del calendario lunar, entre junio y julio, al archipiélago japonés llega un frente de lluvias conocido como *tsuyu* 梅雨, «la lluvia del ciruelo». Es uno de los períodos con más humedad del año en Japón, y la lluvia, aunque no suele caer en ráfagas, no cesa en ningún momento. Bashō, impresionado por la rapidez de las aguas del río Mo-

<sup>4</sup> Minamoto no Yoshitsune, famoso general japonés del siglo XII, y su vasallo. Juntos ocupan un lugar destacado en la historia y en el de Japón.

gamigawa (es uno de los tres ríos con la corriente más rápida del país), compara su velocidad con su capacidad de devorar las lluvias que caen por el tsuyu: «Recoge las aguas de Samidare, [la lluvia de mayo], veloz, el río Mogamigawa».

La versión primera de Paz es correcta y viene a expresar casi exactamente lo mismo que el original. La segunda versión, sin embargo, es más problemática. Quizás consciente de la fama de los versos, Paz parece desear hacer del poema un haiku también métricamente. Esto, a nivel de traducción, pasa a ser, sin embargo, un empobrecimiento del poema por los siguientes dos motivos.

El primero de ellos es la supresión del topónimo. Aunque se hable del río Mogamigawa en la parte prosaica del diario, el haiku necesita mantener siempre una independencia estético-semántica: el haibun, la creación de un texto que explica un poema y de un poema que embellezca el texto, no puede eliminar, por muy interrelacionados que estén, la autonomía estética de cada una de las partes, es decir: en un haibun sus partes están relacionadas pero no son interdependientes. Al eliminar la alusión al río Mogamigawa, el haiku pierde su capacidad de expresar la realidad del río poéticamente y el lector que quiera entender el texto deberá recurrir al fragmento anterior. El río que nos presenta Octavio Paz puede ser cualquiera y, desgraciadamente, debemos encontrar la respuesta en el párrafo anterior en prosa que le precede. Es más, el Mogamigawa es el elemento de sorpresa que da sentido al poema en la estructura casi de adivinanza de la que gustan una gran mayoría de los haikus: la lluvia cae en el primer verso y el lector, en apenas una décima de segunda, se extraña de que se la recoja con gran velocidad; al extrañamiento le llega, después, la revelación: es el agua velocísima del río Mogamigawa. Por si fuera poco, ninguno de los otros traductores que Paz sigue (Yuasa, Miner, Keene y Sieffert) olvida la importancia del topónimo en el poema<sup>5</sup>:

*Gathering all the rains  
Of May  
The river Mogami rushes down  
In one violent stream (Bashō, 1966: 124)*

---

<sup>5</sup> Nótese, además, que, salvo la versión de Yuasa, todos colocan el topónimo en el verso final para dar el susodicho efecto de sorpresa.



*The summer rains*  
*Collected in a surging current:*  
*The Mogami River* (Miner, 1969: 181)

*Gathering seawards*  
*The summer rains, how swift it is!*  
*Mogami River* (Bashō, 1999:100)

*Grosse de pluies*  
*de saison rapide court*  
*la Mogami-gawa* (Bashō, 2016: 92)

El segundo es un añadido poético que Bashō no había pensado. Si el poema hubiese acabado en un «Mogamigawa»<sup>6</sup>, la traducción sería perfecta. Pero Paz, que conscientemente no quería incluir el topónimo porque sería un sinónimo del «río» del segundo verso, decide, agotados todos los versos del original, rematarlo todo con un «al mar las lanza». La ocurrencia debía de venir, sin duda, como paralelismo del poema 38, en el que el río Mogamigawa hunde al sol en el mar. La idea, aunque pertinente, para Bashō sería impensable, porque diferiría mucho con lo que él veía: desde Ōishida, es imposible ver la desembocadura del Mogamigawa, situada a una distancia de más de 76 km. El poema es, por tanto, una manipulación consciente de Paz para enlazarlo con el poema 38 y crear un nexo de significado nuevo.

## 5. Conclusiones

Octavio Paz no se conformó con las sugerencias de su compañero de traducción y decidió, por su propia cuenta, acceder a un texto para el que le faltaban los medios. Lector voraz antes que poeta, la labor de Paz con respecto a la segunda edición de su traducción demuestra la capacidad de investigación filológica del escritor mexicano. Como si de un puzle se tratara, adelantándose varios años a la ecdótica francesa, Paz recompone el sentido original del texto buceando entre los juegos y las licencias de todos los traductores que se acercaron a Oku no hosomichi entre los años cincuenta y los sesenta. La muestra de poemas confirma la utilización sistemática de las fuentes francesas e inglesas que Paz conocía en el momento

---

<sup>6</sup> -*gawa* significa río. Por lo general, no se suele traducir y se interpreta como un topónimo.



de recomponer su primera versión de Oku no hosomichi. No solamente se vale de estos textos para entender el poema, sino que, además, los combina y reforma a su voluntad para conseguir una versión literaria más potente y atractiva; en ocasiones, incluso, los ignora, sin refutarlos, para poder llegar a una realidad poética distinta, tal y como ya apreció Hayashiya en sus discusiones con su amigo respecto a sus versiones: «[...] sentí una gran emoción, casi un estremecimiento, cuando caí en cuenta de la forma en que Octavio Luchaba para traducir un poema de Bashō, cavilando y buscando una palabra a fin de transmitir el sentido real» (2005:88). Octavio Paz no pudo refrenar su sentir de poeta, e imaginando ser Bashō, escribió las versiones de unos poemas que, paradójicamente, pueden sentirse como los más atrevidos o los más fieles: una profanidad a ojos del traductor o una aceptación del espíritu de la poesía que, al saltar a otra lengua, se convierte en un eco de su sentido.

Por motivos de espacio y de forma, el análisis completo de todos los poemas de Sendas de Oku no tiene cabida en este artículo. Sin embargo, los poemas aquí señalados pueden ser tomados como una prueba irrefutable de la refundición paciana y servir de punto de partida para un análisis mayor que englobe la totalidad de poemas de su traducción del clásico japonés. Asimismo, se abre una línea interesante a tomar en cuenta en futuras investigaciones: la comparación entre las traducciones de Octavio Paz, los originales traducidos y su poesía. Al fin y al cabo, se trata de un campo poco transitado en español, y Octavio Paz tradujo directa o indirectamente de un gran número de literaturas, algunas de lenguas poco habladas en España (húngaro, sánscrito), otras un poco más conocidas (chino, idioma que maneja una generación de hispanistas bilingües desde hace relativamente poco) y un buen grueso de poemas escritos en idiomas con el que se ha tenido contacto a lo largo de toda la historia de la literatura en español (portugués, inglés y francés). Sería interesante, por tanto, descubrir en qué medida asimiló Octavio Paz dichos poemas y sus tradiciones y arrojar un poco más de luz a la obra de un poeta que sin dejar de ser mexicano fue decididamente universal.



## Referencias bibliográficas

- ARMAND, Octavio (1979), «Octavio Paz o el traductor no traiciona», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345. págs. 732-738. En línea: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:343113>. Último acceso el 12 de junio de 2020.
- ASIAIN, Aurelio (2014), *Japón en Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BASHŌ (1957), *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México, Universidad Nacional Autónoma de México
- (1966), *The narrow road to the Deep North and other travel sketches*, traducción de Nobuyuki Yuasa, Bungay, Penguin Books
  - (1970), *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Barcelona, Barral.
  - (1996a) *Back roads to far towns*, traducción de Cid Corman y Kamaike Susumu, Nueva Jersey, The Ecco Press
  - (1996b), *The narrow road to Oku*, traducción de Donald Keene, Tokio, Kodansha International.
  - (2005), *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México, Fondo de Cultura Económica.
  - (2012), *Oku no hosomichi*, edición de Tsutomu Ogata, Tokio, Kadokawa Sophia Bunko.
  - (2016), *Journaux de voyage*, traducción de René Sieffert, Lonrai, Verdier.
- BOWNAS, Geoffrey y THWAITE, Anthony (1968) [1964], *The Penguin Book of Japanese Verse*, Bungay, Penguin Books.
- EBARA, Taizō (1941) *Haikai shichibushū*, Tokio, Meiji Shoin. En línea: <http://www.j-texts.com/kinsei/sarumino.html>. Último acceso el 12 de junio de 2020.
- (1979), *Ebara Taizō Chosakushū VII*, Tokio, Chūō Kōronsha.



ISNARDI, Graciela (1979), «El hacedor de milagros. Octavio Paz, maestro de traductores», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345. págs. 720-731. En línea: <http://bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0230512.pdf>. Último acceso el 12 de junio de 2020.

HAYASHIYA, Eikichi (2005), «Recuerdos de Octavio Paz y sus sendas de Oku», en *Revista de la Universidad de México*, 19. págs. 84-88. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930075>. Último acceso el 12 de junio de 2020.

KEENE, Donald (1955), *Anthology of Japanese Literature*, Nueva York, Grove Press.

MINER, Earl (1969), *Japanese Poetic Diaries*, Los Ángeles, Universidad de California.

MIN, Yong-Tae (1979), «Haiku en la poesía de Octavio Paz», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345. págs. 696-707. En línea: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:343110>. Último acceso el 12 de junio de 2020.



## Hacia la transformación de la poesía en *acontecimiento*: la *performance poética*

NÚRIA LORENTE  
Universitat de València  
[nuria.lorente@uv.es](mailto:nuria.lorente@uv.es)

**Resumen:** El siguiente artículo parte del cruce concreto entre poesía y performance que ha venido desplegándose en los últimos años, y que ha dado lugar a una revolución formal en el campo literario al conformar un registro cultural nuevo y transgresor. Para analizar en qué medida este género experimental está revolucionando los límites del discurso poético y sus espacios de producción nos proponemos, por una parte, abordar el concepto de *performance poética*, en toda su amplitud, y, por otra, analizar hasta qué punto este cruce artístico, que está redefiniendo, en los últimos años, el campo de la estética y la creatividad, supone un nuevo espacio cultural en el que se dirimen cuestiones sociales, culturales y políticas fundamentales.

**Palabras clave:** *performance poética*, teatralidad, realización escénica, acontecimiento, ruptura, propuesta poética

### Turning poetry into an event: *performance poetry*

**Abstract:** This article is part of the concrete cross between poetry and performance that has been born in recent years, and which has led to a formal revolution in the literary field by conforming a new and transgressor cultural register. To analyse the extent to which this experimental genre is revolutionizing the limits of poetic discourse and its production spaces, we propose, on the one hand, to address the concept of poetic performance, in all its breadth, and, on the other, to analyse the extent to which this artistic intersection, which is redefining, in recent years, the field of aesthetics and creativity, is a new cultural space in which fundamental social, cultural and political issues are settled.

**Keywords:** Poetic performance, theatricality, scenic performance, political, social and cultural processes.

## Introducción

Una proliferación de formas de la teatralidad viene invadiendo, en los últimos años, las realizaciones poéticas, a través de una serie de experiencias escénicas que convendremos en llamar *performance poéticas*. Como objeto de estudio, estas prácticas poéticas, centradas en el proceso de ejecución antes que en su registro como obra acabada, ponen de manifiesto la existencia de una nueva poética oral, que erróneamente es precisada en contraposición con las notas definitorias de una poética escrita. Es el carácter procesual de su naturaleza y la zona fronteriza en la que se encuentran estas prácticas híbridas, que vinculan el recital poético con acciones teatrales, artísticas y sonoras, lo que pone de manifiesto la necesidad de encontrar otro tipo de acercamientos, para su estudio, más amplios y flexibles.

Este anclaje en torno a la flexión que experimentan, con este tipo de prácticas, los modos de entender la poesía, ha abierto un campo interesante de trabajo dentro de las Humanidades, puesto que estas acciones artísticas que acompañan la textualidad poética con la presencia del cuerpo, la voz, el sonido, la imagen, etc., en un ámbito que entrecruza la poesía con otras manifestaciones, obligan a repensar los límites de la literatura, como eje fundamental de esta renovación cultural.

Comenzar a pensar la *performance poética* como sustantivo deverbal ligado a una práctica escénica, implica observarla en un doble estadio: por una parte, desde su vínculo declarado con la tradición literaria, y, por otra, dentro de un *régimen de lo efímero*, inaugurado ya por las vanguardias históricas y el arte conceptual, y centrado en la idea de pensar el objeto artístico desde su carácter único y fugaz. En virtud de dicha *objetualidad ausente*, la *performance poética* entiende la obra artística regida por el concepto de *acontecimiento* y no de permanencia. La oscilación que sitúa a estas prácticas en la esfera de lo vivencial, pero que, a su vez, mece su sentido hacia su relación con lo poético, diferenciándolas de lo ritual y ceremonial, genera enconados debates sobre su pertenencia como registro válido de lo literario. Esta idea de entender la poesía como actividad posibilitada por el acto de *mirar* y *escuchar* resulta más compleja y convierte este tipo de prácticas en ejercicios colectivos, experimentales, transitorios y provocadores, cuyo sentido no nace de lo íntimo y reflexivo, sino que construye y se construye en el propio acto intersubjetivo de ejecutarse.



Esta zona indeterminada e inestable en la que se sitúa la *performance poética*, que precisa su naturaleza y le otorga cierta particularidad, es vista, por parte del mundo académico, con cierta reserva, ya que las manifestaciones culturales que comentamos no se pueden entender desde las teorías estéticas tradicionales, no encajan en el sistema de valores canónicos, se desplazan del estatuto poético habitual y, por tanto, escapan del discurso al que la crítica acostumbra. Llegados a este punto, consideramos necesario llevar a cabo un acercamiento crítico a este tipo de prácticas poéticas, que nos permita situarlas en el campo de la historia cultural y la crítica poética, a la vez que generar un espacio de debate en torno a los paradigmas y las nuevas propuestas que plantean. Quizás así podamos empezar a elaborar una panorámica de su funcionamiento, que justifique la necesidad de resaltar su potencial social, político y literario.

### 1. La *performance poética* o la intención de *vestir al acontecimiento de escrituras*

En lo que toca al primero de nuestros intereses, cabe resaltar que es el potencial *proyectivo* de los poemas, en un sentido sonoro, visual y expresivo, que trasciende los formatos poéticos más tradicionales, la esencia de estas identidades poéticas. Podría considerarse entonces que la capacidad de experimentar, en un sentido sensible y sinestésico, se vuelve la particularidad intrínseca de estas presentaciones poéticas. Siendo así, si se asume esta condición de ejercicio fortuito de la *performance poética*, deberemos empezar por emancipar a la práctica poética de teorías que la asocian, por una parte, a categorías logocéntricas y, por otra, al espacio teatral o al mero recital.

Partiendo de esto, una de las claves para comenzar a entender las transformaciones movidas por estos gestos poéticos es la de abandonar la idea de representación poética o puesta en escena de la poesía. Teniendo en cuenta que el término re-presentación etimológicamente remite a una realidad previa que nos permite pensar y preparar aquello que vamos a presentar y que, en ningún caso, es este conocimiento premeditado lo que define al procedimiento de la *performance poética*, es preferible utilizar el concepto de realización y no de representación. La realización poética hace referencia a un proceso escénico, inmediato y concreto, que no puede entenderse como una



realidad pensada previamente al propio *hacer escénico*, sino como un continuo *estar haciéndose*. Es decir, en tanto que realización, (se entiende que única e inmediata), el hecho poético no puede pensarse sino como aquello que está sucediendo y que desaparece tan pronto como sucede. Es, precisamente, su esencia exclusiva e inefable lo que convierte a la *performance poética* en un género distintivo y lo que nos obligará a pensar nuevas relaciones entre sujeto y objeto y entre estatus material y sígnico, como veremos más adelante.

De momento, subrayar, como lo estamos haciendo, la dimensión performativa de la realización escénica del poema nos permite afirmar, aunque parezca una obviedad, que este último no se puede pensar, en ningún caso, como producto total, acabado e independiente de su realización (ni si quiera de su contemplación), sino como *acontecimiento* que, más allá de sus signos y significados, pertenece y depende, únicamente, de la experiencia colectiva e irrepetible. Efectivamente, una aproximación al proyecto filosófico *El ser y el acontecimiento* (1999) de Alain Badiou nos advierte de toda una serie de circunstancias a las que deberíamos dedicar todas nuestras capacidades críticas si lo que buscamos es concluir cómo podemos acercarnos a la naturaleza de la *performance poética*, como *acontecimiento* único, integrado en un espacio plural condicionante, modificado por los múltiples cuerpos y el lenguaje que lo ocupan. Más allá del entramado teórico del texto de Badiou, cuya novedad es la reivindicación de una filosofía del sujeto sin recurso a la fenomenología, lo que verdaderamente nos interesa, para el tema que nos ocupa, es el imperativo subyacente a sus demandas, que no es otro que el de asegurar una filosofía del *acontecimiento* que debe colocarse fuera de todo condicionamiento previo.

En palabras de Badiou: el *acontecimiento* es aquello que ocurre en un tiempo indiscernible, pero no en un espacio cualquiera, sino en un *sitio de acontecimiento*, cuya principal característica es que este está al borde del vacío. O, más sencillo si se quiere, en un lugar donde las formas dominantes de organización y procedimiento no tienen sentido ni significado. De manera que, el *acontecimiento* acaba con el orden establecido de las cosas, irrumpiendo en el estadio de lo cotidiano y lo esperado. Además, según nos revela Badiou, si el *acontecimiento* es reconocido, es decir, si quienes lo presencian se dan cuenta de la ruptura que supone, se inicia la transformación radical de los sujetos que lo perciben. No es complicado trasladar este razonamiento al funciona-



miento de la *performance poética*, según lo que veníamos comentando, puesto que lo que defiende Badiou, siguiendo la estela de su maestro Jacques Lacan, es la necesidad de actualizar las teorías filosóficas para poder dar explicación al *acontecimiento*, o lo que es lo mismo, a estas rupturas que interrumpen lo aceptado, esperado y conocido, y generan otras formas de sentido.

Aun así, pongamos un ejemplo poético para terminar de reconciliar posturas:

Un domingo por la tarde nos disponemos a leer, en un ambiente agradable y tranquilo, *Matar a Platón* (2004), el poemario con el que Chantal Maillard se hizo con el Premio Nacional de Poesía. Bien, ya en la primera página nos encontramos con un accidente de tráfico, un hecho determinante para explicar el aparato conceptual que estamos intentando armar:

Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora. / Un hombre es aplastado. / Hay carne reventada, hay vísceras, / líquidos que rezuman del camión y del cuerpo, / máquinas que combinan sus esencias / sobre el asfalto: extraña conjunción / de metal y tejido, lo duro con su opuesto (Maillard, 2004: 13).

A la vez que tiene lugar este desafortunado suceso, advertimos que la autora abre un texto en prosa, en la parte inferior del poemario que, como comprobaremos, concilia una dialéctica interesante con el proceso de creación de los poemas y con la dimensión conceptual que estos traducen. El texto en prosa hace referencia a un libro *otro* en el que una mujer será aplastada por un sonido, «el sonido que hace una idea cuando vibra». Según se nos comunica, el libro pretende describir un *acontecimiento*, en tanto que los acontecimientos, «al contrario que una idea, nunca puede ser definidos», indica la autora. Partiendo de esto, en vez de intentar delimitar el suceso describiéndolo, lo que se va a buscar es que cada poema, mediante perspectivas múltiples y ángulos textuales distintos, logre una aproximación al *acontecimiento* que se nos señala.

En ningún caso es baladí esta digresión que nos concedemos para el tema que nos ocupa, así que continuemos con la escena: a través de la voz poética se nos comunica hasta qué punto a todas las personas que aparecen en el suceso poemático les es ajena la circunstancia acaecida (no son ellos los damnificados, no reconocen la identidad del cuerpo, etc.) Como también lo

es para el hombre que, en el relato en prosa, en la parte inferior, nos revela de forma paralela: «Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado». Una esquina que no nos resulta complicado pensar que debe ser cercana al accidente y un gesto apresurado que nos recuerda, sin dificultad, al desinterés que definía la actitud apática y despreocupada del resto de los asistentes. Asimismo, se señala, en la parte superior del poemario, que el número de espectadores crece a medida que avanza la línea poética, como si nosotros, por el mero hecho de leer la escena, la presenciásemos, es decir, nos convirtiésemos, (y ahora sí llegamos donde pretendíamos con la apertura de este paréntesis), en espectadores del *acontecimiento*. Entendemos que, con todo este proceso que hemos descrito de forma frenética, el foco de interés recae en la actitud de los espectadores, en la voz que habla en el texto inferior, e incluso en nuestras posiciones y formas de lectura, dado que en todas ellas se manifiesta una incapacidad para sentirse parte de aquello que está aconteciendo. O, lo que es lo mismo: la falta de capacidad para asumir lo que Foucault denominaba, en *El orden del discurso*, la «temible materialidad del *acontecimiento*».

Sintetizando lo dicho hasta aquí, Maillard lo que logra subrayar, mediante la representación de la atmosfera y la descripción de actitudes, es ese distanciamiento que salvaguarda al lector/espectador y lo protege. Una protección que viene posibilitada por la delimitación excluyente del *ser* y el *otro* y, por ende, «del individuo que observa y el individuo que es observado» (Didi-Huberman, 2001). Es precisamente esa acción de observar a *otro* que, evidentemente, implica una posición privilegiada y segura del *yo*, la que permite que, tanto los espectadores, como la voz en prosa, en la parte inferior del poemario, o incluso nosotros como lectores, no sintamos ese impacto que, sin embargo, debería desequilibrarnos y conmovernos. Resumiendo la tesis de Maillard, podríamos afirmar que lo que confirma la autora es el conflicto del individuo contemporáneo al enfrentarse al *acontecimiento* y exponerse a su «pesada y temible materialidad», que nos revelaba líneas más arriba Foucault.

Ahora, vayamos más allá y traslademos la escena poética del accidente de tráfico por una realización performática del poema. En el reparto de papeles el actor es el personaje que sufre el atropello y los espectadores somos quienes presenciamos el suceso que antes leíamos. Esa dificultad que tenían



los sujetos contemporáneos que presenciaban el *acontecimiento*, se traduce en la *performance poética* en el conflicto del espectador afectado por la escena que observa, pero dudoso de si actuar o no, en esa dicotomía de barreras infranqueables que salvaguarda al *yo* de los sucesos que experimenta el *otro*. Sin embargo, la novedad que introduce la escena performática, frente a la lectura del poema, es que aquello que se recita está ocurriendo en el mismo instante en el que se declama. Lo verdaderamente interesante de este cambio es que, siendo así, el vínculo entre la palabra y la experiencia que caracteriza a la *performance poética*, trasgrede los límites del poema y los convierte en una acción consciente que interpela a los asistentes, dándole la oportunidad al público de evitar que ese accidente ocurra, de intervenir a la víctima o, incluso, de evitar más atropellos. La acción performática del poema elimina la oposición que creíamos infranqueable entre el *yo* y el *otro*, entre el actor y el espectador, e inaugura un espacio para el *ser en común*, en el que los roles asignados se intercambian, valiéndose del carácter improvisado e inmediato de la *performance poética*.

En este sentido, no han sido pocos los autores contemporáneos, nos vienen a la cabeza nombres como Antonio Negri, Paolo Virno, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Pelbar o Agamben, entre otros, que han dedicado gran parte de sus trabajos a analizar esta complicada teoría del *ser en común*. Para el tema que nos interesa señalaremos, únicamente, que nos servimos del concepto de *lo común*, concebido en estas poéticas performáticas, como «fundamento virtual de esta vitalidad social pre-individual, como heterogeneidad no totalizable» (Virno, 2003) o, en otras palabras, de «la potencia de sentido constituida por una multiplicidad de singularidades en variación continua que se opone a toda forma de contención» (Hardt y Negri, 2004, 2005).

Es esta última idea la que nos da la clave que nos faltaba para afirmar que el sentido de la realización poética surge del conglomerado polisensorial posibilitado por las configuraciones de los cuerpos y las acciones, tanto de espectadores, como de poetas, y, por supuesto, de la voz poética que se proyecta. Ya que, todo ello interviene, no solo en la decodificación, sino también en la codificación del significado. En este sentido, frente a determinados productos artísticos y culturales que se caracterizan por secuestrar *lo común* bajo formas unitarias, totalizadoras y excluyentes, la *performance poética* procede distintamente. Y es que, como forma de experimentación poética, fun-

damentada en el orden de la experiencia intangible, efímera e irrepitable, la poesía performática construye y se construye como realización intersubjetiva o *acontecimiento común*, que enfatiza la cognición compartida y el consenso como bases necesarias para la formación de sentidos nuevos.

### 1.1. *El arte de interpelar al otro: política y protesta en la primera performance*

Como hemos comprobado, la riqueza de elementos en torno a los que se articula la *performance poética* hace necesario abrir el espectro de estudio del campo de la literatura, puesto que estas manifestaciones culturales concilian géneros diversos, y difícilmente puede entenderse con la ayuda exclusiva de las teorías estéticas tradicionales. No negamos que estas lógicas puedan ser útiles para explicar muchos aspectos que identifican a estas realizaciones poéticas; sin embargo, ponemos de manifiesto que son incapaces de revelar el aspecto crucial que define a este nuevo género: la transformación del poema en *acontecimiento poético*, con todas las implicaciones artísticas, filosóficas, literarias y estéticas que este cambio supone. Características básicas son las renovaciones formales del poema; la mixtura de diversos elementos artísticos; la conjunción en un mismo espacio y tiempo de poeta y público, que intercambiarán sus roles a lo largo de la realización, y, debido a ello, el énfasis en el sentido comunitario y participativo de la poesía.

Ahora bien, el llamado de la *performance poética* a una reformulación de los límites de la poesía no solo supone un debate centrado en el régimen formal y estético de sus manifestaciones, sino también en el potencial expresivo de su mensaje. Desplegar diferentes prácticas artísticas bajo la impronta de lo efímero, ofrece la posibilidad de crear acciones puntuales en las que dirimir cuestiones sociales, culturales y políticas fundamentales. Pensemos que, convertir al propio cuerpo, a la comunidad que mira y al referente poético en objetos artísticos, no solo resalta la redefinición de vínculos intersubjetivos y culturales que supone la *performance poética* o la posibilidad de sacar al poema del ámbito de la privacidad y convertirlo en un fenómeno social. También, a su vez, la oportunidad de llevar a cabo acciones de una politicidad explícita, cuya dimensión crítica y de denuncia se configura en relación a su transitoriedad. Ya que, como decíamos lo que vuelve más apasionante y, a su vez, más compleja a la *performance poética*, es su condición de *acontecimiento* que, desde el punto de vista filosófico, hace que cada representación sea

única e irrepetible. Siendo así, debemos pensar estas manifestaciones culturales, en el horizonte de una articulación entre poesía, política y teatralidad, como irrupciones capaces de visibilizar enunciados indecibles y escenas fugaces en contextos cotidianos. Atendiendo a esta disposición preecedera, estas realizaciones poéticas, que piensan el espacio compartido como soporte de las obras y la realización poética como elemento que reconfigura dicho espacio, tienen la capacidad de iniciar distintos procesos subjetivadores que permiten abrir un espacio de resistencia que adquiere sentido, a la vez que lo pierde, en ese contexto cultural y discursivo específico.

Es precisamente esta esencia transitoria y preecedera, que dota a la *performance poética* de la capacidad de crear situaciones provocativas, escandalizadoras e interactivas, lo que definió las primeras manifestaciones artísticas que cruzaban el arte de performance con el discurso poético, con el objetivo de cuestionar los códigos políticos, sociales y culturales del momento. Fueron los convulsos años 80 los primeros que presenciaron la emergencia de diferentes formas artísticas, ligadas a lo escénico, lo poético y lo performático que, en diversos ámbitos culturales y espacios públicos del contexto hispano, desarrollaron escenas de denuncia social y crítica política. Muchos artistas llevaron a cabo, mediante experiencias sonoras, visuales y plásticas, poéticas alterativas, en las que el límite dejaba de ser la escritura y sus formatos y pasaba a serlo el cuerpo y su exposición, como foco de generación de sentidos nuevos. El cuerpo, desde entonces, se convirtió en soporte de acciones críticas, recordemos, entre otras, la llegada de la nueva década con los cuerpos exacerbados y caracterizados de las míticas Bay Biscuits; los cuerpos reflejados en las fotografías figuradas de Alejandro Kuropatwa; o los emblemáticos Siluetazos de las Madres de Plaza de Mayo, para denunciar a los desaparecidos durante distintos momentos de la apertura democrática argentina. Este último gesto se extendió, tanto en Argentina, como en Uruguay, dando lugar a diferentes manifestaciones artísticas que utilizaron el arte de la performance para denunciar las desapariciones forzadas y para consolidar los vínculos intersubjetivos y sociales en ese momento de transición. Al desafío de representar la ausencia, mediante la incandescencia teatral, se sumó la posibilidad de utilizar la puesta en escena de la poesía, combinando la textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz. Así pues, entrecruzar la literatura con otras manifestaciones artísticas, como podían ser el teatro, la música, la plástica o el video, se convirtió en el objetivo fundamental de una interesante



proliferación de formas artísticas que mostraban contrastivamente los cuerpos presentes y los ausentes, que confrontaban lo trágico con desbordes de alegría y que vinculaban las intervenciones artísticas con la reivindicación de los derechos humanos.

A propósito de todo ello, en el que es posiblemente el único estudio existente sobre *performance poética: Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*, publicado por Beatriz Viterbo, Irina Garbatzky sintetiza a la perfección cómo «la lucha política asumió la visibilidad como poesía escénica, desmaterializando a la persona para ser organicidad pura, manifiesta, transgénica, descontrolada, paracultural, extática» (2013:50). El desafío de Garbatzky en este interesante estudio nos interesa sobremanera, no solo porque lleva a cabo un análisis de este cruce experimental desde el campo de los estudios literarios, artísticos y culturales, sino porque el corpus que estudia recoge a los autores fundacionales de este nuevo género: los uruguayos Marosa di Giorgio (1932-2004) y Roberto Echavarren (1944) y los argentinos Emeterio Cerro (1952-1996) y Batato Barea (1961-1991). Nos limitaremos a apuntar, únicamente, que la presencia de todos ellos, sujetos multifacéticos, que hicieron de narradores, poetas, dramaturgos, titiriteros, actores, clowns, músicos y performers, supuso, en el contexto cultural y artístico de las postdictaduras hispanoamericanas, la emergencia de presentaciones escénicas sin registro, caracterizadas por la multivalencia genérica e improvisada. Y que, más interesante todavía, sus ejercicios inaugurales implicaron, no solo una ruptura con las formas de producción cultural, siguiendo la estela de las vanguardias, sino también, desde un punto de vista epistemológico, la necesidad de comprender la realidad, más que de describirla, sugiriendo que es en el *proceso* y en el *durante*, en el aquí y en el ahora, donde es posible identificar, mediante el arte, los elementos de significación que revelan y construyen aquello que *acontece*. A su vez, y valiéndose de lo anterior, acentuaron el perfil político y social de la poesía, describiendo la esencia de las realizaciones poéticas como un cruce de sensaciones colectivas que ponían de manifiesto experiencias intersubjetivas compartidas por los individuos.

Todo este conglomerado de ideas renovadoras, que venimos comentando, daría lugar al género de la *performance poética* y, con el tiempo, inspiraría una multitud de producciones artísticas que, en el ámbito hispano, se extienden hasta hoy y se presentan como propuestas novedosas de intervención social



y política, en un contexto de redefinición contemporánea de las relaciones entre cultura, creación y acción artística.

### ***1.2. Hallar el poema en el gesto: la presencia de la performance poética en la actualidad***

Es importante advertir, en este punto, que bajo el término de *performance poética* se incluyen, hoy en día, muchos procesos de producción artística, que trascienden la escritura y el objeto libro y que se proponen alcanzar la poesía con la acción. Nuestra intención no es, en ningún caso, desnaturalizar su esencia con falsas etiquetas reduccionistas, ni listados ingenuos de poetas, puesto que se precisa de una descripción casi fenomenológica de las condiciones de cada una de sus obras para llegar a alcanzar su poética. Sin embargo, sí visibilizar este tipo de ejercicios artísticos para comenzar a extraer rasgos comunes y poder situarlos en el campo de la historia cultural y, en el campo de la crítica de la poesía en particular, en los que todavía se mueven de forma resbaladiza.

Cuando hablamos de entender la acción poética como un espacio de ruptura formal y lingüística, pero también como un instrumento de agitación, disturbio y problematización, ligado al compromiso social y político contemporáneo, pensamos en voces que, en la actualidad, reinventan los límites genéricos como forma de protesta, como las voces experimentadas de Claudia Schwartz (1952), Bartolomé Ferrando (1951) y Chantal Maillard (1951); pero también en los más jóvenes poetas que desbaratan la línea del discurso para abrir múltiples desvíos y derivas, como la de Rodolfo Franco (1970), David Trashumante (1978), Gonzalo Escarpa (1977), Gabriela Bejerman (1973), Peru Saizprez (1971), Angélica Liddell (1966), Patricia Esteban (1972) o María Salgado (1984), por nombrar algunas.

Aun así, como decíamos, en este artículo, no nos interesa tanto analizar las particularidades que singularizan la producción de cada autor, sino explorar cuáles son los cruces que concretan y conectan sus obras con la *performance poética*. Ya que, buscamos examinar hasta qué punto la idea incluir un componente realizativo, un *hacer poético*, que implica una actuación o puesta en escena performática ante un público, es fundamental en la poética estos autores jóvenes, en tanto estrategia de renovación de los discursos poéticos que acostumbramos y, en tanto fórmula que garantiza el potencial transforma-

dor de sus intervenciones artísticas. Puesto que, entendemos que el carácter de protesta o reivindicación de sus ejercicios poéticos, no solo supone una subversión de las estructuras literarias, sino un mecanismo de trasgresión que pretende incomodar al receptor al espacio en el que se inserta, y que exige un replanteamiento de sus convicciones.

Pero vayamos más allá y veamos cómo se plasma la transgresión genérica (géneros híbridos, elección de un género como vehículo de subversión, etc.); lingüística (juegos con el lenguaje, empleo de lenguas o códigos marginales o minoritarios, declamación, musicalización, visualización de textos, etc.); artística (desmaterialización de la obra, emergencia de nuevas formas de autoría, usos del cuerpo o soportes técnicos, etc.) y estructural (ruptura de niveles espacio-temporales, reformulación de la voz poética, etc.) que venimos comentando, en una de las propuestas poéticas más recientes: *Hacia un ruido* (2014) de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca. Ya que, ante la inmensa dispersión de ejercicios artísticos que agitan el panorama cultural contemporáneo, consideramos que esta realización poética traza un mapa bastante amplio y claro del horizonte creativo que caracteriza a las propuestas poéticas más sólidas de nuestros días.

En enero del 2014 se estrena *Hacia un ruido*, una instancia artística de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca que observa, analiza, recoge, procesa y combina un montaje audiotextual de voces y experiencias sobre las revueltas populares, tomas de plazas masivas y protestas continuadas en el tiempo contra la falta de democracia, la oligarquía política, la corrupción y la injusticia social agravada por la crisis, que se desencadenaron a partir de diciembre del 2010 en diferentes países. Más allá de los imperativos sociales –y por tanto textuales– que circularon sobre todos estos temas, esta experiencia poética incorpora, en formato collage y a doble página, una lectura horizontal de las tensiones políticas y sociales y de la emergencia de las nuevas subjetividades que germinaron de todo ello.

Si bien es cierto que la matriz de esta voluntad documental de denuncia está presente en muchos de los trabajos anteriores de María Salgado, *Hacia un ruido*, supone el salto hacia la trasgresión formal y la transformación estructural que singularizará su producción. Ya desde el título, se nos indica la dirección de un movimiento, físico e inmaterial, hacia el que la experiencia artística se dirige: el ruido. Entendemos, a medida que se desarrolla el

poemario, que este sonido inarticulado y arrítmico, al que se alude en el título, tiene que ver con la conjunción confusa de fuentes que construyen y se construyen en los poemas. Frente al ritmo poético, que explora la dimensión sonora del lenguaje verbal, conjugando el sonido semántico y el sentido poético, el ruido al que se dirigen Fran MM Cabeza de Vaca y María Salgado brota de la mezcla caótica de estilos, géneros, referencias y voces, y en ella se instala. En esta zona indeterminada, movible e insegura, la descodificación de sentidos se torna, entonces, una tarea imprecisa y dificultosa.

La propia autora da cuenta de todo ello cuando, explicando el proceso de trabajo, alude al caos y a la acumulación como estadios creativos fundamentales en su invención poemática:

Hay lectura de memoria y lectura de papel. Hay lectura procesada por la electrónica de Cabeza de Vaca. Unos cuantos poemas hay. Los poemas proceden de la mirada y de la experiencia lingüística rica y salvaje que cualquiera puede tener en una ciudad a, en una ciudad b, en una ciudad ce... Hay esta poesía sin poetas que se encuentra en el oído del habla de cualquiera, la joyería gramatical de las revistas, la irradiación de frases buenas, la verbosidad: bisutería casual de verborrea de la ciudad. Fotografía verbal. Hay poemas de otros poetas de quien deliberadamente se aprende en los poemas de una. Hay un rap invertido: bases que buscan voz en vez de al revés. Hay esta pieza sonora al final. Que intenta verbalizar. La experiencia de no haber. Ese desborde. El exceso. Hacía un ruido. Como si. Fuera. Un mundo entero.

Ahora sí, el ruido se adivina como mezcla de frecuencias, que escapan de ritmos pautados y cadencias reduccionistas, y se instala en una temporalidad imposible, en un continuo *durante*, que combina el proceso de elaboración de los poemas con los acontecimientos que se nos detallan. Este tiempo, real e histórico, que se contagia y se recicla a lo largo del proyecto responde al objetivo de escenificar poéticamente la mixtura de voces y de tiempos de enunciación que supone simbolizar la problemática social en la que se enmarca la obra. De manera que, explorando los dominios de la transgresión, ese desborde de estímulos y esa acumulación de tiempos, redimensiona la palabra poética, la dessemantiza y la transforma en experiencia pura, en disturbio, tomándola únicamente como signifiante, sin atribuirle ningún significado fijo ni estable. Desde esta perspectiva, en *Hacia un ruido* lo poético pasa a ser una fuente de acciones, voces, imágenes, géneros, cuerpos y roles

que se pueden combinar en un mismo espacio escénico y utilizar, tanto para subvertir las estructuras literarias y legitimar la voluntad rupturista de sus autores, como para plantear contenidos y conflictos trasgresores.

Con todo ello, como explicábamos en puntos anteriores, es el cruce del género poético con el performativo el que le permite a la autora llevar a cabo la transformación corporal del mensaje poético, abriendo espacios de contagio y sutura nuevos, donde el texto poemático se trenza con el espacio escénico, en una red infinita de pliegues y destellos de sentido. De este modo, la lógica de la formación del sentido poético entraña unas asociaciones distintivas y un intercambio entre el patrimonio signico, el espacio, los cuerpos, las acciones, la voz y el texto que no se imponen al sujeto-identidad de forma previa y desde fuera, sino que, como teorizábamos, constituyen el núcleo básico de una red de intercambio de sentidos, de un acuerdo de signos e interpretaciones, en las que los receptores, la instancia artística y los mismos autores no son a veces sino agentes perplejos del sentido que se va construyendo. Así, se reivindica un lenguaje poético que rodea la infinitud expresiva, sin atraparla, que crea tensiones, provoca y asombra, trasfiere significados y traspasa límites y, solo así dota de nuevos sentidos la realidad que simboliza.

### A modo de conclusión

Llegados a este punto podemos sostener que las propuestas poéticas actuales no se agotan ni en la tinta, ni en el papel: el poema, escrito, escuchado, visto, pintado o accionado se convierte en el umbral que nos permite trascender todo límite formal, genérico y lingüístico y acceder a un espacio híbrido, abierto a múltiples contaminaciones e intercambios. Precisamente por ello, muchas de estas producciones emergentes son vistas con reservas por parte del mundo académico y, bien porque no se les concede un estatuto literario, bien porque sigue incomodando su carácter trasgresor, apenas atraen la mirada de los analistas y críticos literarios.

Quizás por ello, en este artículo no nos ha interesado, en ningún caso, analizar los rasgos identificativos de cada una de las poéticas de los autores que hemos ido nombrando, puesto que, el escaparate poético es inmenso y disperso y, al no poder hacerlo en profundidad, corríamos el riesgo de estereotipar prácticas y estrategias creativas. En cambio, nos ha parecido mucho



más interesante señalar y examinar críticamente este gesto, cada vez más demandado por los jóvenes autores, que consiste en cruzar el discurso poético y la técnica de la performance y que propone una conexión que va más allá del discurso poético, situándolo en el *no-lugar* de lo no escrito. Dado que, esta vocación de transportarnos al otro lado de la letra, no es un gesto genuino, en ningún caso, ya que su motivación reside, como hemos visto, en la apropiación del carácter multifacético de la voz poética y la posibilidad trasgresora de combinarla con la acción. Logrando, de este modo, una realización *otra* que, al tiempo, tensiona la dicotomía entre oralidad y escritura y genera un espacio en el que poder violentar la norma lingüística y alcanzar un potencial simbólico y expresivo desconocido.

Hemos hablado, pues de instancias artísticas que se articulan en torno a la poesía y que, desde hace unas décadas, se esmeran por vehicular una escritura trasgresora que, por una parte, explora las zonas críticas y sensibles de nuestro mundo y que, por otra, da cuenta de la constitución de nuevas relaciones sociales, de la creación de nuevas dinámicas culturales y, en definitiva, de la emergencia de una nueva forma del *decir poético*. Y, que para ello, subvierten el formato escrito con la acción y el espacio artístico con el discurso poético, dando lugar a mixturas artísticas que sondan el carácter autodestructivo de una poesía polimorfa, alterada, fragmentada e híbrida, que se descubre perpleja ante su condición indomable.

Así pues, podemos afirmar que, de momento, la trasgresión de los límites del lenguaje, por parte de la acción artística, se ha convertido en una de las fórmulas llamadas a renovar el discurso poético actual. Habrá que ver si, con el paso del tiempo, esta poética accionada y polimórfica, que convenimos en llamar *performance poética*, encuentra una manera de consolidarse como práctica artística y género propio a ojos de la crítica literaria y el campo cultural. Queda mucho por trabajar, pero, por el momento, como estima la célebre cita de Cohen, solo podemos adelantar que: *Hay una grieta en todo, pero solo así podrá entrar la luz.*

## Referencias bibliográficas

- ALEGRE GORRI, Antonio (1996), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- BADIOU, Alain (1999), *El ser y el acontecimiento*, Madrid, Manantial.
- (2009), *Compendio de metapolítica*, Madrid, Prometeo Libros.
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- DÓLAR, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.
- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas*, París, Ediciones Gallimard.
- (1969), *La arqueología del saber*, París, Ediciones Gallimard.
- GARBATZKY, Irina (2013), *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Argentina, Beatriz Viterbo editores.
- (2011) “Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 12, 1, pp. 189-213.
- HARD, Michael y Antonio Negri (2005), *Multitud*, Madrid, Editorial Debate.
- MAILLARD, Chantal (2001), *Filosofía en los días críticos*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2004), *Matar a Platón*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2006), *Husos*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2009), *Contra el arte*, Valencia, Editorial Pre-textos.



- MILONE, Gabriela, "Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética. *Outra Travessia Revista de Pós-Graduação em Literatura*, Vol. 7, 15, (2013), pp. 37-55.
- NANCY, Jean-Luc (2007), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrurtu.
- LAPECKY, Andre (2015), *Agotar la danza: Poética y política del movimiento*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad.
- PORRUA, Ana (2015), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Entropía.
- (2014) "La escucha y sus parpados", *Badebec*, Vol 4, 7, pp. 143-158.
- POZUELO YVANCOS, José Maria (2002). *Desafíos de la Teoría (Literatura y géneros)*. Mérida: El Otro-El Mismo.
- SALGADO, María (2010), *31 poemas*, Málaga, Puerta del Mar.
- (2014), *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Madrid, Ediciones Contrabando.
- (2012), *Ready*, Málaga, Arrebato Libros.
- SALMÓN, Christian (2013), *La ceremónica caníbal: Sobre la performance política*, Barcelona, Península.
- SZENDY, Peter (2003), *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós.
- VIRNO, Paolo (2003), *Palabras con palabras*. Madrid, Arrebato Libros.
- (2004), *Gramática de la multitud*, Madrid, Arrebato Libros.
- ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.



# Philobiblion

RESEÑAS





SEVILLA VALLEJO, Santiago, *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2017, 400 págs.

MARGARITA RIGAL ARAGÓN

Universidad de Castilla-La Mancha

Grupo de Investigación «Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte -LyA-»

---

El hecho literario, aparte de la manifestación de una realidad particular, de las circunstancias de un escritor concreto y de la imaginación de éste, es, muchas veces, la representación de una técnica explorable y taxonomizable. Desde los ejemplos más clásicos de la materia (como pueden ser Cervantes y sus *Novelas ejemplares* o Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias*) hasta los más contemporáneos (con nombres como los de Ernest Hemingway, Katherine Mansfield o Stephen King, entre otros) estos testimonios han fluctuado entre la simple referencia y tratados publicados a tal efecto.

Bien es cierto que este proceso se ha convertido en un motivo recurrente en las letras anglosajonas y latinoamericanas (con Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa como máximos exponentes), habiendo sido relegado a un segundo puesto en las españolas. Sin embargo, es posible encontrar honrosas excepciones, como la que aquí se presenta. Aparte de los autores clásicos ya

mencionados, a los que se podrían añadir otros menos pretéritos, como Emilia Pardo Bazán, cabe destacar a importantes escritores del siglo XX en nuestro país, como Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester o el contemporáneo Javier Marías. El volumen de Santiago Sevilla Vallejo *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*, resultado de una investigación de años, muestra cómo el autor de *La saga/fuga de J.B.* no sólo era un magnífico narrador, sino también un artífice de la técnica literaria. Todo ello se plasmará en las novelas incluidas en el estudio (referidas posteriormente):

El autor va ganando pericia en construir situaciones que transgreden el marco realista y, lo que es más distintivo de su producción, se da cuenta de que la Literatura es un artificio, que juega con las palabras. La Literatura permite al ser humano probar a vivir otras vidas, experimentar aquello que no puede habitualmente, burlarse un poco de las convenciones que se impone a sí mismo (pp. 11-12).



Esta transgresión va a constituir uno de los signos distintivos de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, así como uno de los hilos conductores del libro de Santiago Sevilla Vallejo. Lo que es más, Sevilla Vallejo continúa expandiendo esta relación hasta establecer una sugerente interconexión entre dos facetas del desarrollo espiritual del ser humano: la creación literaria y el juego, que convergerían en la producción del autor ferrolano. De acuerdo con Sevilla Vallejo «El ser humano invariablemente narra, crea una narración sobre sí mismo y su biografía, construye en su mente una narración de la relación que tiene con lo que lo rodea y, con su propia imaginación y las imaginaciones de otras personas, compone una narración sobre su realidad» (p. 23). Así, se otorga a la existencia humana la característica de narración polifónica, estructura muchas veces seguida por Torrente Ballester.

Santiago Sevilla, en su estudio, incluye una sustanciosa selección de novelas de Torrente Ballester: *Don Juan* (1963), *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980), *Dafne y ensueños* (1982), *La Princesa Durmiente va a la escuela* (1983) y *Yo no soy yo, evidentemente* (1987). A lo largo de las tres partes del libro, y de su estructura dispuesta en nueve ca-

pítulos (tres por parte), Sevilla Vallejo va explorando las distintas facetas del saber hacer de Torrente Ballester como demiurgo literario. La primera de las mencionadas partes se corresponde con los apartados teóricos y metodológicos que todo estudio de estas características debe incluir. A partir de ahí, los capítulos en torno a los que se articula la parte central del libro se dividen en las secciones segunda y tercera, que responden a los sugerentes títulos de «Voces» y «Esferas de realidad».

La parte titulada «Voces» va presentando a los diferentes actantes que intervienen en las novelas seleccionadas de Gonzalo Torrente Ballester. No obstante, lo más interesante viene en el último capítulo de los tres que la integran, titulado «Múltiples puntos de vista y narración colectiva». Ahí, Santiago Sevilla Vallejo despliega todo su conocimiento de los posicionamientos metaliterarios de Torrente, y consigue aunar las voces de narrador y personajes (explorados en los capítulos previos) en forma de mosaico, como efectivamente ocurre en las novelas analizadas. A través de los testimonios de autor, podemos apreciar hasta qué punto llegaron las cotas de modernidad de Torrente Ballester; por ejemplo, véase el siguiente pasaje referido a *La saga/fuga de J. B.*: «El

narrador y su personaje comparten experiencias. En principio, el tiro lo recibe Barrantes, pero Bastida, como su narrador, en cierto modo también lo experimenta y es quien tiene la función de escoger las palabras adecuadas para contarlo» (p. 224).

Con esta magistral exploración de los narradores colectivos y las experiencias compartidas se llega a la última parte del estudio, la mencionada «Esferas de realidad». Desde una perspectiva puramente filológica, los capítulos incluidos en esta tercera sección (titulados, respectivamente, «Los realismos y las ficciones», «Lo Histórico como historia» y «La historia como Historia ficticia») revisten una especial relevancia, pues Sevilla Vallejo recorre aspectos de la crítica y la teoría literarias tales como los conceptos de realidad y ficción («Torrente Ballester señala la dificultad de definir realismo. En el campo de la Literatura, se refiere a formas diversas de escribir según la época. La concepción que sostiene Torrente Ballester respecto al realismo se aleja de la defendida por el movimiento realista» -p. 236-), la ficción frente a la historia o la reconstrucción de la historia por medio de la literatura.

Como se ha ido viendo en los párrafos anteriores, una de las principales ideas que Santiago Sevilla ex-

pone en *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester* es la de la literatura como juego entre autor y lector. Esta tesis se refuerza en el capítulo titulado «Los realismos y las ficciones». Las páginas que dedica a *Yo no soy yo, evidentemente* son el mejor muestrario de esta línea argumental, como se demuestra en el siguiente párrafo:

Todo texto literario es fruto de la cooperación entre autor y lector. El autor tiene una intuición, un mensaje que transmitir, a partir del cual despliega un discurso con diversos niveles. El lector a su vez recibe todos los elementos dispuestos por el autor para interpretarlos de acuerdo a un significado unitario. En esta situación comunicativa, el texto literario, como los espejos, multiplica el número de los hombres. Como se ha visto, la persona del autor se divide en autor explícito e implícito; y la del lector en lector explícito e implícito. La Literatura implica el desdoblamiento ficcional de las personas que intervinieron en él (p. 257).

Así, Sevilla explica cómo Torrente juega con las respectivas realidades de autor y lector, implicando al segundo en la tarea de dar plenitud a la tarea del primero. En las novelas de Torrente Ballester, y en *Yo no soy yo, evidentemente* en especial, según Sevilla Vallejo, el concurso entre la labor

del lector y la del autor (y los personajes) es crucial, pues juntos construyen la trama y el desenlace. Todo este complejo proceso se ejemplifica a través de, entre otros casos, la investigación policial sobre Uxío Preto.

El conjunto de capítulos que ocupa el estudio de Santiago Sevilla Vallejo ha mostrado que las relaciones entre literatura (ficción) e historia (realidad) son otro de sus principales argumentos. Leyendo las obras de Gonzalo Torrente Ballester, se puede apreciar que esta elección no está sólo justificada, sino que se torna necesaria. El libro que aquí nos ocupa ofrece un interesante ejemplo concreto de esta interrelación (casi simbiosis en determinados casos): el Napoleón de *La Isla de los Jacintos Cortados*. La profundidad narratológica (e incluso mitológica) que aparece en esta novela se ve explorada en la búsqueda que Sevilla Vallejo ejemplifica:

El narrador busca deliberadamente que el lector dude qué aspectos se pueden asumir como históricos y cuáles fruto de la invención. Esto ocurre tanto respecto del espacio como de los personajes que toman parte en *La Isla*. Acerca de lo primero, la ficción inventa un lugar que no es exactamente ningún lugar real, puede mencionarse a un lugar que existe en el mundo del lector, como puede ser Francia,

pero, desde la narración transforma el lugar en palabras, aparece descrito de acuerdo a la imaginación del que describe. En cualquier caso, las narraciones tienen que contar con referentes comunes entre el texto y el mundo en que vive el lector. Sería complicado seguir un relato en el que todo fuese nuevo. En el caso del *Quijote*, su protagonista tiene un objetivo fantástico, revivir la caballería andante, como si esta hubiese existido de veras. La esfera fantástica se define por transgredir la esfera realista, es decir, entra en contacto con un mundo que sigue unas reglas parecidas a las que el lector vive en su mundo y las cuestiona. De modo que Quijote parte de Alonso Quijano, un hombre que tiene necesidad de mudas y de dineros y que le duelen las heridas, como cualquier hombre; sobre el cual Quijote monta su ficción [...] (p. 292).

De este modo, el autor asimila la acción literaria con la creación demiúrgica, algo que trasciende la propia Filología o el estudio de la producción de un autor concreto. Sevilla Vallejo estaría aproximando al lector, a través de los ejemplos de Torrente, a la esencia misma de la Literatura como expresión de la psique humana.

Sin embargo, sería injusto para con la producción de Torrente Ballester asumir que sólo la historia, como proceso cronológico, ha servido de caldo de cultivo para, al menos, parte de su

obra. Como creemos que ha quedado suficientemente solventado, Literatura e Historia van normalmente de la mano, siendo la Literatura una hija (aventajada) de su tiempo. Por ende, al igual que el Napoleón del ejemplo anterior se basaba en el Quijote cervantino, la historia literaria, a través de la tradición donjuanesca, vuelve a estar presente en *Don Juan*. Mucho y muy dispar se ha escrito sobre este personaje elevado a mito, y muchas y muy diversas han sido las versiones y reescrituras que se han hecho del mismo (Molière, Mozart, Lord Byron, José Zorrilla, Ramón María del Valle-Inclán, Sylvia Townsend Warner, etc., por mencionar sólo unos pocos). Torrente no fue ajeno a la fuerza de don Juan, y quiso aportar su propia interpretación:

Torrente Ballester reescribió su historia, en la que nace en el siglo XVII, tiempo en que se escribe *El burlador de Sevilla*, y vive a lo largo de los siglos. En la obra de Torrente Ballester, un periodista se encuentra con él en el siglo XX y descubre que, a lo largo de su longeva vida, don Juan ha perdido su juventud, sigue siendo un hombre atractivo, aunque su aspecto no es tan fresco como el del don Juan atribuido a Tirso de Molina o el de Zorrilla. En la obra de Torren-

te Ballester, don Juan sufre un proceso de degradación, especialmente en aquello que le hizo un mito. En la tradición literaria, se caracteriza por su capacidad de seducción; en cambio, en la obra de Torrente Ballester, es impotente. Solo tiene la palabra y su encanto para rendir a las mujeres, pero no puede consumir su deseo (p. 353).

Así, se nos ofrece la reevaluación de la leyenda, un proceso costoso, tanto física como espiritualmente, pues supone derribar el mito. No obstante, la pericia de Santiago Sevilla guía al lector muy competentemente por tan arduo proceso.

En suma, el estudio de Santiago Sevilla Vallejo recorre un amplio itinerario, que va desde la influencia literaria más clásica hasta el “deicidio”, producido tras la apoteosis del personaje elevado a la categoría de mito. Es ahí donde, precisamente, radica el principal valor de *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*, una investigación que aproxima a una producción incommensurable, pero consigue domar a la fiera, entrando en recovecos tan profundos e intrincados como los de las calles neblinosas de Castroforte del Baralla.



**SEBBAG, Georges, *Breton y el cine*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, 108 págs.**

IVÁN ESCOBAR FERNÁNDEZ  
*Universidad Carlos III de Madrid*

---

Casualmente o por caprichos del destino, el cinematógrafo y André Breton se llevaban poco más de un año de diferencia, siendo patentado el primero el 13 de febrero de 1895 y habiendo nacido el segundo el 18 de febrero de 1896. Así pues, tanto artilugio como artista compartirían infancia, patria y contexto, bastante convulso por aquel entonces, en el desarrollo y asentamiento de lo que en un inminente futuro sería hartamente considerado como el Séptimo Arte. No fueron pocos aquellos que quedaron fascinados desde un primer momento por las posibilidades que el cinematógrafo traía consigo, pese al escepticismo inicial de, incluso, sus propios inventores, los hermanos Lumière, quienes no encontraban en el aparato más que un simple y fugaz engañabobos y entretenimiento barato para ganarse unos cuantos francos de más. No obstante, los surrealistas, concretamente André Breton, vieron en el cinematógrafo cierto parentesco con la búsqueda de la duración automática, sumado a un incipiente y progresivo embelesamiento por las por-

tentosas capacidades expresivas que el Cine había comenzado a explorar de la mano de cineastas de la talla de Georges Méliès, Louis Feuillade o el mismo Murnau.

Georges Sebbag, ahondando en la ingente cantidad de epístolas y confesiones realizadas por Breton, esboza, a lo largo de su estudio, un perfil del surrealista francés que bien podría tacharse de cinéfilo. Basado en las conversaciones que el propio Breton mantuvo, Sebbag analiza la creciente seducción experimentada por el surrealista a medida que el cinematógrafo se iba implantando en la cultura colectiva, desde su particular asombro por obras como «Les vampires», hasta su ensimismamiento por las actrices y la oscuridad del espacio del cine. También, expone detalladamente la curiosa afición de Breton por irrumpir en la sala durante la proyección, sin importar un ápice la misma, y salirse al más mínimo indicio de aburrimiento, evocando así la futura escritura automática, tan característica del propio André Breton y el surrealismo. De este modo, alejado

de tecnicismos y complejidades, Georges Sebbag nos acompaña en una travesía dividida en nueve capítulos y un preámbulo, por el cual revivimos su continuado enamoramiento por la nueva expresión artística y su inevitable salpicadura en la vanguardia surrealista.

Georges Sebbag inicia su estudio de la figura de Breton durante su labor como enfermero en París durante la Primera Guerra Mundial, centrándose primeramente en sus coqueteos con el Cine, evidenciando así su fascinación y su rápido y prematuro reparo de este como mitología moderna. Allí, el trío Aragon-Breton-Vaché, completamente encandilados por una desenfrenada cinefilia, comenzarán, como bien expone Sebbag, su bien llamado zapping, sentando así las bases de la escritura automática tan propia del surrealismo e influyendo en la definición de la vanguardia realizada por Breton en 1924. Además, Georges Sebbag se sirve sutilmente de esta práctica para trazar un símil entre el zapping y el proceso de abducción, tan importante en el surrealismo. De esta forma, sumado a su interés por ciertos elementos técnicos en la dilatación del tiempo y la imagen, siendo el primordial el ralenti, Sebbag termina por pulir su escultura cinéfila de Breton,

dejando un perfil psicológico completamente translúcido para que el lector menos versado pueda crearse mentalmente una imagen de lo que en su tiempo fue aquel acontecimiento.

Dicha imagen será esencial para comprender no solo su obra «Nadja», considerada por Sebbag como “una película que desfila ante nuestra mirada, un montaje de duraciones automáticas y de imágenes-duraciones, un guion que, como debe ser, baraja con soltura las temporalidades deslabonadas de planos y secuencias” (p. 57), sino para abordar también otros filmes emergidos directamente del surrealismo. Así pues, todo aquel cinéfilo actual que llegue a este ensayo disfrutará, a su vez, de los capítulos venideros donde estudia profundamente la convulsa relación Breton-Buñuel y su clásico cinematográfico inmediato «La edad de oro». Por último, para concluir, Georges Sebbag ahonda brevemente en el fenómeno animado dentro del cine y su capacidad para la dilatación y contracción del tiempo-imagen, momento en el que Breton encontrará el clímax del cine en una fusión armoniosa entre el onirismo y el humor, influenciando notablemente la obra del surrealista francés, como por ejemplo en «Fata Morgana».



Así pues, sin más pretensiones que las necesarias, Georges Sebbag nos regala un cuidado estudio sobre la relación entre Breton y el Cine, transcurriendo cronológicamente y permitiendo al lector una profunda e inmediata comprensión del impacto que tuvo el segundo sobre el primero y viceversa, como bien demuestran inmortales filmes bajo los títulos de «Un Chien Andalou» o «La edad de oro». De esta manera, queda latente para el lector una simbiótica

unión entre André Breton y el cinematógrafo, desarrollada grácilmente a través de la evolución psicológica y la fascinación del mismo André Breton, plasmada en su correspondencia epistolar. Así pues, *Breton y el cine* se alza elegantemente como una obra fundamental para todo aquel que quiera ahondar en las raíces de la vanguardia surrealista y, a su vez, padezca de una incipiente y desenfrenada cinefilia, tal y como la experimentó el propio André Breton.





**LÓPEZ POZA, Sagrario, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (eds.). *Docta y Sabia Atenea, studia in honorem Lía Schwartz*. Universidad de da Coruña, Servizo de Publicacións. A Coruña. 2019. 832 pp.**

JOSÉ LUIS EUGERCIOS ARRIERO

*George Washington University (Madrid Study Center · UAM)*

Bajo el título de *Docta y sabia Atenea* se ofrece este volumen misceláneo en homenaje a la profesora Lía Schwartz. «En vida, hermano, en vida», rezaba el verso bien conocido de Ana María Rabatté, y los editores alcanzaron a presentarle el fruto de sus esfuerzos y respeto a la profesora Schwartz cuando no estaba acabada «su trayectoria investigadora y docente, que sigue plenamente activa» (11). A mitad de esta líneas, sin embargo, por Carmen Valcárcel nos llega la triste noticia de su fallecimiento. Aun cuando encrontrará el lector en el artículo inaugural del presente número el correspondiente *In Memoriam*, que firma Isabel Pérez Cuenca, sirva también esta breve nota de homenaje a aquella que fue docta y sabia maestra de varias generaciones de hispanistas.

No apuraremos la loa, que no procede aquí, y vayamos con la edición, muy cuidada y a cargo de los profesores Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,

Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta. Sus más de ochocientas páginas congregan a un total de casi cuarenta reconocidos especialistas en los ámbitos de la Filología y la Historia, ambas en caja alta y siempre en perfecta comunión; y, según es común en este tipo de homenajes, no existe un hilo conductor monográfico, sino que se trata de un «ramillete polícromo de trabajos» (12). Todos reunidos, sin embargo, componen una notable aportación a los estudios principalmente del Siglo de Oro; más algunas calas en otros períodos, como puedan ser el trabajo de Sánchez Laílla sobre Luzán, el de Alison Maginn sobre Rubén Darío, o el de Pozuelo Yvancos a propósito de las relaciones entre literatura y cine en Javier Cercas. Completan la nómina, en fin, voces tan autorizadas como las de Javier Blasco, Mariano de la Campa, Antonio Carreño, el añorado Trevor J. Dadson, José Martínez Millán o Isabel Pérez Cuenca, entre tantos otros que resultará, concédase, agotador tan solamente listar, cuanto

más reseñar puntualmente cada uno de sus textos. Valgan, pues, estos pocos botones como muestra de lo que nos traemos entre manos.

Y apelamos al criterio de su autoridad porque cierto es que volúmenes de este tipo, animados por la devoción y la deuda, bien pueden correr el riesgo de que su motivo fundante termine por fagocitar lo académico para convertirse en algo así como una compilación de trabajos de circunstancias. No es así, decimos, y para que no parezca loa sobre la loa, traeremos algún ejemplo. Así, el recién traído profesor Blasco, que de un tiempo a esta parte se ha convertido en referencia ineludible en el todavía incipiente campo de la estilometría, aporta un valiosísimo estudio sobre el campo léxico del Siglo de Oro o, mejor, la aplicación del campo léxico musical a la poesía erótica, sobre un corpus documental ciertamente imponente. O Miguel Ángel Candelas, quien acomete el estudio de la poesía española manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de Nápoles, en uno de esos estudios sin los cuales no habría, en rigor, filología: no en vano, no solo etiqueta y describe fuentes primarias, sino que ofrece también unos pocos poemillas hasta la fecha inéditos a los que, sin duda, pronto vendrán a acompañar otros tantos,

ojalá también de su mano. En la misma línea, véanse el trabajo de Juan Montero sobre el testimonio único, conservado en la Houghton Library de Harvard, de un soneto de Pedro de Espinosa a Francisco de Rioja; así como ese otro, magnífico, a cargo de la profesora López Bueno, sobre el manuscrito de *El Ramillete de las Musas Castellanas*, conservado en la Biblioteca Mazarino de París. Nuestra selección, que no es neutra, ha preferido aquellas aportaciones más próximas al campo que conocemos y podemos leer con razonable competencia, pero ilustra el empaque del volumen. Con todo, ya decimos que hay calas más allá de Siglo de Oro, ahí están los trabajos de Maginn sobre Rubén Darío –por cierto que apoyado en una deliciosa selección de láminas de la Hispanic Society– y de Pozuelo Yvancos sobre la narrativa de Cercas; e incluso más allá de la Filología, como las colaboraciones de Manuel Rivero y Martínez Millán sobre, respectivamente, el mecenazgo de Olivares y doña Isabel Clara Eugenia. Avisamos desde el principio de que no había espacio ni motivo para agotar siquiera el índice, de manera que pararemos aquí: los autores y títulos que completan su nómina no desmerecen en absoluto frente a estos que hemos traído como muestra breve pero significativa.



Abren el libro una breve reseña biográfica de la profesora Schwartz, que se leerá ahora sin duda con más emoción que en el momento en que fue escrita; y un necesariamente menos breve repertorio bibliográfico, puesto que es fruto de casi cincuenta años consagrados a la investigación. Tan solo las diecisiete páginas

que ocupa bien merecerían reseña, y de ellas se seguirán nutriendo, qué duda cabe, quienes pretendan acercarse con cierto rigor a cualquiera de los campos que tocó. El volumen es grueso pero manejable, la edición exquisita, el conjunto digno de su memoria.



