

Apuntes Hispánicos

REVISTA ACADÉMICA

VOLUMEN 9 ■ DICIEMBRE 2008

■ UNIVERSIDAD DE TORONTO, CANADÁ ■

ApuntesHispánicos

VOLUMEN 9 ■ DICIEMBRE 2008

Editoras

YADIRA ALVAREZ
VIOLETA LORENZO
INGRID WAISGLUSS

Co-Editora

GINA BELTRÁN

Comité Editorial Adjunto

MARTHA BÁTIZ-ZUK
AGNIESZKA BIJOS
NELSON GONZÁLEZ
ANNA LIMANNI
DIANA RODRÍGUEZ QUEVEDO
STEPHEN RUPP, PhD
ROSA SARABIA, PhD
RICARDO STERNBERG, PhD
RAMÓN A. VICTORIANO

Ilustración de portada

Diseño gráfico:

XAVIER JIMÉNEZ BERNAL
DANIA PÉREZ DÍAZ
«Resurrección»

ISSN 1492-4145

Oficina editorial:

DEPARTMENT OF SPANISH AND
PORTUGUESE
University of Toronto, Canada

Diseño:

ALINA FUENTE HERNÁNDEZ
DANIA PÉREZ DÍAZ

Versión electrónica a cargo de:
MIKE FIELD

La revista publica el trabajo crítico de estudiantes de postgrado sobre la lengua, literatura y cultura del mundo luso e hispano- parlante. Para más información sobre fechas límites de nuestras convocatorias, lineamientos o números anteriores, escribanos a:

Apuntes Hispánicos

Department of Spanish and Portuguese
University of Toronto/Victoria College
91 Charles St. W. room 208
Toronto, ON, M5S 1K7
Canada

Correo electrónico: apunteshispanicos@yahoo.ca

Dirección electrónica: <http://www.spanport.utoronto.ca/apuntes/>

Todos los textos publicados en *Apuntes Hispánicos* son propiedad exclusiva de sus autores. Las ideas y opiniones que en ellos se expresan no necesariamente reflejan aquellas de los editores o de la Asociación de Estudiantes de Postgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto.

NOTA EDITORIAL

A *puntes Hispánicos* es la publicación oficial de la Asociación de Estudiantes de Postgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto. Desde su creación bajo el nombre de *Tinta y Sombra* en 1981, nuestra revista aspira a proveer un espacio que permita a los estudiantes de postgrado compartir sus ideas y los resultados de su investigación académica.

Además de los artículos académicos, tenemos el honor de incluir en esta edición una sección para ensayos culturales y textos de creación literaria entre los cuales cabe destacar un texto de la escritora Luisa Futoransky.

Finalmente, queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento a los profesores Stephen Rupp, Ricardo Sternberg y Rosa Sarabia por sus consejos en la edición de los textos seleccionados. Queremos agradecerles a nuestros colegas que formaron parte del comité editorial su desinteresada colaboración pero en especial a Ingrid Waisgluss quien hizo posible la contribución de Luisa Futoransky, a Gina Beltrán por su incondicional apoyo durante las etapas finales de este proyecto, a Laura de la Fuente por su ayuda en la redacción de la convocatoria, al poeta Néstor E. Rodríguez por su colaboración en la selección de textos poéticos y a Mike Field por preparar la versión electrónica de la revista. Sin la ayuda de todos ellos nuestra publicación no hubiera sido posible.

YADIRA ALVAREZ
Editora

VIOLETA LORENZO
Editora

INGRID WAISGLUSS
Editora

GINA BELTRÁN
Co-Editora

ÍNDICE

CATALINA DONOSO **7** Televisión y Represión: Una mirada desde el teatro a las huellas de la dictadura en Chile
Boston University

CAROLINA RUEDA **17** Mise en abyme, parodia y violencia en *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea
University of Pittsburgh

RAMIRO ARMAS AUSTRIA **27** Cantiga d'escarnho
University of Toronto

TRINIDAD BARUF **28** Té negro
Universidad de Buenos Aires

29 Barreras morales

FRANCISCO BRANDAO **30** Não era do rio Amazonas
Queens University

MARCELO RIOSECO **31** Recuerda al magnífico César emperador
University of Cincinnati

32 Tributo a Mario Aristodemos en su nuevo cumpleaños

33 Perdura lo que el fuego alimenta

JORGE ZA VALETA BALAREZO **34** Butter
University of Pittsburgh

LUISA FUTORANSKY **39** Primeras páginas del ensayo inédito
Crónica de supersticiones urbanas

VIOLETA LORENZO **42** Sobre la colección de obras españolas en la
University of Toronto biblioteca Thomas Fisher

ENSAYOS ACADÉMICOS

Televisión y Represión: Una mirada desde el teatro a las huellas de la dictadura en Chile

CATALINA DONOSO
Boston University

En *Un espejo trizado*, José Joaquín Brunner plantea que el modelo cultural de la dictadura chilena estuvo basado en una institucionalidad que suplantó la tríada tradicional Estado-Ley-Escuela por la de Mercado-Represión-Televisión (70). El presente trabajo pretende estudiar la relación de estos dos últimos conceptos en el período de la dictadura militar, especialmente en la década de los ochenta, pero no desde la perspectiva de Brunner, cuya postura desde los acuerdos pre-transición y una vez instalada la democracia en Chile, asume que la televisión es un provechoso aliado, si no desde la de Beatriz Sarlo, quien en su libro *Escenas de la Vida Posmoderna*, con una óptica de análisis mucho más crítica, desenmascara las prácticas que intentan hacer aparecer a la televisión como reflejo de la verdad y como herramienta útil de educación y participación ciudadanas.

La conexión entre represión y televisión en ese período es un enlace que se nutre en dos sentidos. Por una parte, el ambiente represivo —toques de queda, apagón cultural, reducción del espacio público— es un escenario óptimo para hacer de la televisión el espacio de la cultura por excelencia: una instancia para el ocio, la entretención, la evasión e, incluso, la educación. Por otro lado, la televisión, cuya

imitación verosímil de la realidad la constituye una suerte de ventana abierta al mundo, es precisamente el lugar que calla, que niega la represión y que, a causa de ese silencio, potencia su violencia. Hay una serie de hechos horrorosos que no son dichos por el discurso televisivo, pero que sin embargo se saben y de esa manera se convierten en una suerte de bodega clausurada detrás de cuya puerta se oyen gritos.

La revisión teórica planteada se asentará en dos montajes teatrales, *Kinder* y *El Ataúd*, escritos y dirigidos por jóvenes dramaturgos chilenos nacidos durante la dictadura, y reconocidos como parte del movimiento de “Nueva Dramaturgia” de principios del siglo XXI.¹ *Kinder*, de las dramaturgas Francisca Bernardi y Ana María Harcha, y *El Ataúd* de Alexis Moreno —llevada a escena por la Compañía La María, que él mismo dirigiera— son visiones de la infancia de egresados de las dos escuelas de teatro más importantes del país: la Universidad Católica y la Universidad de Chile. En ambas obras se puede leer la huella imborrable dejada por la televisión en una generación educada bajo su

¹ Ninguna de las obras aquí analizadas ha sido publicada aún.

precario alero, y los alcances que su presencia tuvo en las estructuras familiares y en la lectura subliminal de la situación sociopolítica en los hogares.²

Propongo entonces que la relación recíproca entre televisión y represión en la época de la dictadura militar —represión que es terreno fértil para el desarrollo de la televisión como principal espacio cultural y televisión en cuanto discurso que niega la represión—, constituye un referente fundamental en las producciones simbólicas de la generación educada bajo la dictadura. Lo que pretendo en este estudio es explorar la relación bivalente entre televisión y represión en la década de los ochenta durante la dictadura militar en Chile, utilizando estas dos obras de teatro como soportes para interpretar dicha relación, tanto desde el punto de vista formal como del contenido de las mismas.

El trabajo se divide en tres ángulos de análisis. El primero intenta desarrollar algunos aspectos de la relación entre represión y televisión durante la dictadura militar que marcaron y educaron a una generación nacida tras el golpe militar, a través de tres espacios televisivos considerados paradigmáticos. El segundo se propone reconocer en *Kinder* y *El Ataúd* ciertos elementos de dicha relación que atañen a la precariedad escolar versus los íconos televisivos y la vulnerabilidad infantil frente a este discurso mediático. El tercero busca comparar la estructura fragmentaria del discurso televisivo con la de *Kinder*, pero desde su diferencia: *Kinder* como una heredera de la televisión, pero que la traiciona para hablar desde la subversión.

Como ha sido señalado, el análisis se hará desde la perspectiva de Beatriz Sarlo, quien cuestiona las pretensiones de “escenario de la

verdad” de la televisión, oponiéndose a visiones más conciliatorias como podrían ser las de Brunner o García Canclini. Este último en su libro *Culturas Híbridas* denomina “circularidad de lo comunicacional y lo urbano” al “juego de ecos” que se produce entre la realidad política constatable en las calles y la que muestran los medios de comunicación. Desde este punto de vista, esta oposición se plantea como menos problemática y más integradora: “La publicidad comercial y las consignas políticas que vemos en la televisión son las que reencontramos en las calles, y a la inversa: unas resuenan en las otras” (270). En oposición a las propuestas de integración y celebración de los nuevos medios, Sarlo propone un proyecto de sospecha que se asienta mucho mejor en el período de temor permanente vivido durante las décadas de la dictadura, y que la televisión no pudo maquillar.

“RÍE CUANDO TODOS ESTÉN TRISTES”

La canción de créditos del *Japening con Ja*— programa televisivo humorístico de gran éxito durante la década de los ochenta en Chile—, melodía digerible que decoraba las largas tardes de domingo, puede muy bien interpretarse como un himno a la ceguera y falta de solidaridad que algunos quisieron imponer durante el período más duro de la represión. “Ríe cuando todos estén tristes” parece coherente con el país sin memoria que se ha empeñado en construir la transición.³

Atiborrados de series norteamericanas, tales como *La Mujer Biónica*, *El Hombre Nuclear*, *El Hombre Increíble*, *Chip's*, *Los Dukes de Hazard* y de películas de similar origen: *Cine en su Casa*, *Tardes de Cine*, las opciones nacionales eran programas en estudio, donde el debate y la disidencia estaban

² Recordemos que además se trata de un medio en etapa embrionaria, sin las opciones de televisión por cable o satelital.

³ En *Negación y Persistencia de la memoria en el Chile Actual*, Grínor Rojo plantea una tesis diagnóstica sobre el tema de la memoria y la transición democrática.

definitivamente erradicados.⁴ Entre estos programas *Vamos a Ver*, *Sabor Latino*, *El Festival de la Una* entre otros he escogido tres que me parecen paradigmáticos para entender el escenario audiovisual local de esa época: *Japening con Ja*, *Sábados Gigantes* y el *Festival de Viña del Mar*. Si bien es cierto que este tipo de programas también fue popular en otros países que no sufrieron de regímenes dictatoriales, lo que me interesa explorar en este trabajo es precisamente la tensión que se generó entre estos espacios de evasión en un contexto de censura y violencia política como el que vivió Chile.

El primero —*Japening con Ja*— era un programa humorístico grabado en estudio, sin público, transmitido por Televisión Nacional, la señal del gobierno. El segundo —*Sábados Gigantes*—, un espacio grabado pero con público, transmitido por Canal 13, el canal “opositor”, sólo en contraste a Televisión Nacional, y conducido por un ambiguo personaje, estratégicamente no comprometido en política. El *Festival de Viña del Mar*, por su parte, era una plataforma de exhibición de la escena “artística” nacional e internacional. A la vez, por la magnitud de su audiencia, la que se transformaba en un personaje más, era también “el lugar del pueblo”, el público como protagonista en un programa totalmente en vivo y en directo. Los dos primeros se definen entonces como programas de fin de semana, espacios para la recreación por excelencia, fuera de los marcos de la cotidianeidad laboral; mientras el tercero constituía una instancia anual, en vivo, donde, por los intersticios del control, se colaban señales de descontento.

El *Japening con Ja* era un espacio humorístico impregnado de ese aire espeso de día domingo,

era el último reducto antes de entrar otra vez a la máquina de producción. Un reducto no muy apasionante, pero que constituía el único aire a mano en una sociedad vaciada de productos culturales. En *Kinder* encontramos el siguiente parlamento:

Domingo a las siete de la tarde. Del abismo de un sillón de cuero, aparecían arrastrándose, mis oídos bien abiertos para escuchar cómo la tironea, mi padre a mi madre, como la arrastra mi padre a mi madre, como la tira en todas direcciones, la da vuelta, la aprieta, la empuja, mi padre a mi madre, creo que mi padre trató a mi madre como a un objeto, luchaban sin descanso... Era un miedo animal... Y yo ahí sin perder memoria de todo lo visto, con los brazos apretados y la melodía del *Japening con Ja* en mi cabeza.

Esta imagen que alude a la relación familiar delata una violencia de la que los mecanismos represivos no son inocentes, y cuya vinculación queda clara en la parte final de la obra: “Una familia se determina por arquitectura, es gente que vive bajo la misma autoridad... este país es una familia, hipócrita y familiar”.

Sábados Gigantes, programa de día sábado, de la fiesta, de un lunes todavía lejano, simbolizaba el lugar de la promesa, donde un premio podía cambiar la vida, y de la verdad, donde abogados, médicos, consejeros, no necesariamente profesionales, y la figura de Don Francisco, indefinido políticamente, otorgaban caminos de salida a los problemas de los telespectadores. Un programa grabado pero al que el público —indispensable en el estudio de grabación para que el programa funcionara— le otorgaba el carácter de “televisión relacional” del que habla Beatriz Sarlo:

Está en primer lugar, el registro directo; luego, la presentación de una franja de vida, de manera más nítida de lo que hubiera soñado un escritor naturalista del siglo XIX o un escritor *non fiction* de este siglo; en tercer lugar,

⁴ Se trata de un eufemismo. Muchas de estas películas jamás se asomaron a una sala de cine pues se trataba de “películas hechas especialmente para la televisión”.

el hecho de que un estudio de televisión parece más seguro, más accesible y a la medida del protagonista de las instituciones; finalmente, la permanente ampliación igualadora de la referencia, que produce en los espectadores la creencia de que todos somos, potencialmente, objetos y sujetos que pueden entrar en cámara. (*Escenas* 75).

En *El Ataúd*, Alexis Moreno escenifica un concurso de conocimientos muy similar al espacio que integraba *Sábados Gigantes*. Niños expertos en distintos temas se disputan la posibilidad de responder apretando una alarma de sonido. En la obra, queda en evidencia el doble discurso, lo que se ve en cámara no es lo que ocurre realmente, la televisión siempre oculta algo: “No digas esas cosas niña, estamos al aire”, reclama el profesor-animador a una rebelde Mercedes Norambuena. Las rencillas internas, la violencia intrafamiliar, la precariedad de la escuela pública son temas que deben guardarse del ojo espía de la cámara. El universo cerrado del estudio de grabación se convierte en una suerte de capilla donde la realidad no debe penetrar: “A mí me da miedo irme para afuera, está lleno de milicos siempre”, señala la niña Benítez.

Muertes, detenciones, brutales allanamientos, clandestinidad y tortura son hechos que fueron callados, sistemáticamente silenciados en el escenario del show televisivo. Y es precisamente esta negación la que estableció a la televisión como el lugar de la verdad-mentira, ya que su formato audiovisual, con posibilidad de grabar y transmitir simultáneamente, le otorgaba un carácter de verosimilitud mayor, que sin embargo usaba para ocultar. Tanto *Sábados Gigantes* como el *Japanning con Ja* se exhibían en el horario previo al noticiero central de sus respectivos canales. El contexto de esparcimiento y evasión de ambos programas se ajustaba muy bien a la omisión de unos espacios de noticias que no podían hablar de los hechos de violencia que vivía soterradamente el país. Es claro que no se espera

de un programa de entretención la exposición de temas de índole noticioso —aunque tampoco es una contradicción que aparezcan en ellos, pero el estado de catástrofe permanente en el que vivía el país se vuelve más grave al confrontarlo a un escenario televisivo en el que ninguno de sus espacios da cabida a estos hechos.⁵

El *Festival de la Canción de Viña del Mar* fue uno de los pocos espacios en vivo y en directo, donde los asistentes, nominalizados como “el monstruo”, tenían anualmente su circo. Sin embargo, más allá de lo planeado, el hecho de que en este programa no mediaran ediciones lo convertía en una instancia peligrosa para el polo controlador —aunque, como bien señala Sarlo, el lente de la cámara no es nunca neutro, encuadres y múltiples cámaras cuentan la historia que elige el director. Sospecho que el atractivo de los programas en vivo radica también en su siempre latente posibilidad de error, en el traspie que derrumbe el edificio y muestre sus puntos débiles. Así fue como las pifias y abucheos convencieron al “Presidente y su Primera dama” de dejar de asistir al evento viñamarino a pocos años de iniciado su mandato, y fueron reemplazados por una alcaldesa igualmente humillada por un auditorio cándidamente sublevado. En 1985, un episodio mostró el poder de aguar la fiesta que tenía escondido ese circo romano. Ante un repertorio que incluía chistes escasamente políticos —se burlaba de funcionarios de investigaciones y carabineros, un humorista fue

⁵ En el artículo “Treinta años del golpe militar: algunas reflexiones sobre el ejercicio de la memoria en televisión” (*Armas y Letras Revista de Literatura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, México Julio/Septiembre 2007, Número 60. 78-87) hago referencia a la contradicción que representó el espacio televisivo como lugar del silencio cómplice durante la dictadura, y cómo esa contradicción aparece aún más dramática cuando en el aniversario de los 30 años del golpe militar, los canales se ven obligados a usar imágenes de medios alternativos y en esa época clandestinos, para ilustrar sus reportajes especiales conmemorativos.

abruptamente expulsado del escenario. El público siguió gritando su nombre hasta el último día del Festival. Ese año el certamen celebraba su cumpleaños número veinticinco, y todos los festejos tuvieron como música de fondo el nombre del comediante. Una rebelión menor, hasta ingenua, pero que mostró por dónde podía fallar la máquina de control. Una situación que en otras circunstancias no habría salido de la sección de espectáculos, esta vez cobraba ribetes sociopolíticos: habíamos visto al show ejerciendo la censura bajo nuestras propias narices. “No digas esas cosas niña, estamos al aire”, había salido al aire.

ESCUELA Y FAMILIA: ESPACIOS DE DESINTEGRACIÓN

Tanto *Kinder* como *El Ataúd* retratan la infancia de una generación nacida en dictadura, y en ese trasunto hay situaciones o esferas que se intersectan. Una de ellas, ámbito que estructura el presente trabajo, es la televisión, pero hay otras, que se cruzan con ésta y que adquieren una significación mayor al ponerse en relación; se trata de la escuela y la familia. Ambos espacios, desgastados y precarios en la puesta en escena de los dos montajes, en lugar de erigirse como lugares de poder o de defensa frente al discurso televisivo, son penetrados por él y reconstruidos.

El liceo A-73 es en *El Ataúd* la opción innovadora para la transmisión del programa. La escuela se transforma en set de televisión y el profesor Gómez en una versión fiscal del animador estrella. Las preguntas, supuestas representantes de la alta cultura, mezclan complejas nociones de botánica, música o historia con conocimientos acerca de la cultura popular difundida por la televisión.

GÓMEZ. Animales en pantalla. Señale el nombre de aquel primate... que tenía la especial cualidad de prestar servicios a la ley y el orden en contra del crimen organizado... También señale el nombre de su novia.

DAVID BUSTAMANTE. Lancelot Link, del programa Lancelot Link, el chimpancé secreto. Su novia era Mata Hari.

GÓMEZ. ¿Quién popularizó la canción Cazador Cazado?

MERCEDES NORAMBUENA. Roberto Viking Valdés.

GÓMEZ. Nombre de la hermosa mujer que decidió venir al sur... para hacer bien el amor...Tienen diez segundos

MANUEL ALFREDO HUENCHULEO. Rafaela... la Rafaela Carrá.

En este escenario, la escuela va perdiendo su posición de “constructora de identidad” para desdibujarse y ceder terreno a los medios masivos como educadores en la nueva cultura de masas (García Canclini, *Consumidores* 123). Es incluso la televisión la que le dará reconocimiento a la calidad académica del liceo A-73: “La tele nos va a venir a filmar, todo Chile se va a enterar de la educación que entrega este humilde liceo...”, sentencia Gómez, el profesor-animador. Según su declaración, habrá que pasar por el ojo escrutador de la cámara para obtener validez. Sarlo comenta al respecto que “en una cultura sostenida en la visión, la imagen tiene más fuerza probatoria porque no se limita a ser simplemente verosímil o coherente, como puede ser un discurso, sino que convence como verdadera” (*Escenas* 79).

Una de las escenas de *Kinder* evoca un “acto cívico” en una escuela rural, con motivo de la celebración del 18 de septiembre. Un ejemplo tragicómico de la debilidad de la escuela como ente estructurador y aglutinante de los valores nacionales, y de la presencia latente de los mecanismos de represión. Una muestra de cómo la escuela adopta los métodos estos mecanismos represivos y pierde los suyos propios:

Desfile de pueblo, entre bomberos de pueblo, entre huasos de pueblo, un 18 de septiembre

de pueblo, entre damas voluntarias de la cruz roja de pueblo, entre putas de pueblo, entre educadores de pueblo, entre señoras de Cema Chile de pueblo, entre scouts de pueblo, entre reinas de belleza de pueblo... La escuela fiscal, obvio. La interrupción de clases por un evento oficial. El desfile del verdugo en caravana oficial. Un militar lleno de sueños de poder, ejecutándolos. 200 niños parados al borde de una carretera listos a presenciar el paseo dominical del dueño del negocio de los golpes, hachas y metralas. 1985. Sur. Niños de pueblo uniformados, obedeciendo a la teacherprofesora que no sabe hablar, que confunde aguja con abuja, que no distingue entre toalla y toballa, que come fideos en vez de fideos, pero que te lleva, te toma de la mano o de una oreja y te lleva y te planta como primer espectador. A ver si mirando aprendes a matar y no te sigues cayendo niña enclenque... Paso de autos. De varios autos. Grises. Blindados. Con vidrios Ahumados. Ni una sola luz, ni un solo rostro, ni una sola enseñanza.

“Ni una sola enseñanza”. En su lugar, la descripción de una escuela pobre, arruinada en todos sus aspectos, que no tiene fuerzas ni ganas para oponerse a los nuevos educadores: la televisión y la represión.

En *Kinder* el tema de la familia es central en la construcción del relato. Aquí la institución familiar aparece como una entidad desgastada que se ahoga en su mera formalidad. Como ya vimos —“Este país es una familia hipócrita y familiar”, existe un paralelo entre familia y nación que denuncia la falsedad creciente de la unión en esta última; una construcción que no tiene soporte real y que está en crisis, a punto de derrumbarse. En la obra:

La familia se basa en un contrato estable en donde los intereses económicos de las partes no deben verse perjudicados/ una familia es un intrincado complejo de pasiones animales/ la familia siempre elige a uno de sus miem-

bros para convertirlo en el punto de fuga de todas las represiones de los demás/oveja negra/chivo expiatorio.

La familia aparece aquí como autoridad cuya cualidad intrínseca es la de expulsar lo que no cumple con la norma familiar. En *El Ataúd* la familia tampoco representa un refugio en el cual estar a salvo de la amenaza represiva ni del bombardeo de imágenes televisadas. La familia es, por el contrario, un espacio para la violencia y la marginación, tal como vemos en la obra de Moreno:

Yo lo pondría todo en el banco porque si no mis papás, como son de aprovechadores, se quedarían con todo y a mí me comprarían un juguete plástico en la feria y listo... ¿Qué me miran así? Si es verdad, poh. Ustedes son tontos, yo si no gano me voy a arrancar de la casa porque me van a sacar la cresta a correazos.

Con la institucionalidad escolar y familiar debilitadas, la televisión encontró poca resistencia para instalarse con su discurso monocorde.⁶ Los espacios para la crítica y la reflexión se minimizaron bajo su alero, no porque estas instancias tengan que estar necesariamente ausentes del discurso televisivo, sino porque se trataba de una

⁶ En su artículo “17 años de cadena nacional”, Christian Fuenzalida describe muy bien el escenario de miedo e ignorancia que el discurso televisivo ayudó a consolidar durante los años de dictadura. En este texto, vemos cómo “la televisión era uno más de los campos de batalla contra la subversión”. Para ello (la DINA) organizó purgas al interior de las estaciones, infiltró agentes y orquestó campañas de desinformación sobre las violaciones de los derechos Humanos. Mientras, la institucionalidad televisiva, consagrada en la Ley Hamilton de 1970, era adecuada a los nuevos tiempos en virtud de un nuevo Consejo Nacional de Televisión que se convertía en niñera de todos los chilenos al decidir cómo se debían informar y entretener. Fue tal la importancia que el régimen de Pinochet le atribuyó a este organismo, que le dio rango constitucional a su existencia, en una decisión que el investigador Lucas Sierra no duda en calificar como “una locura”.

televisión estrictamente controlada por los organismos del poder. Como ha expresado Sarlo: “La televisión es parte de un mundo laico donde no existen autoridades cuyo poder se origine sólo en las tradiciones, en la revelación, en el origen. Si funda otros mitos y otras autoridades no lo hace a través de una restitución del pasado sino por una configuración del presente” (*Escenas* 81).

Este estado de cosas aparece como óptimo para un gobierno que pretendía despolitizar la opinión pública, “descontaminarla” de la acción política, haciéndosela ver como una práctica corrupta y malintencionada. La televisión con su aura de neutralidad, su apariencia transparente, era la alternativa ideal para superponerse a la participación en la vida pública. Haciendo un paralelo con la ratificación que García Canclini hace del consumidor como el nuevo ciudadano, el control remoto reemplazaría aquí a la maquinaria de votación que la dictadura niega. Pero por cierto, tal como el consumir nos concede un espacio de participación que no puede contener todas las dimensiones de la participación ciudadana, el control remoto como arma de votación es un sucedáneo que no compensa la ausencia de elecciones libres.

Manuel Alfredo Huenchuleo, representante mapuche que participa del concurso de conocimientos en *El Ataúd*, no pude dejar de recordarnos la figura de Emilio Antilef, el niño prodigio mapuche que sirvió de ícono multicultural para el gobierno militar. Su figura de indígena integrado y valorado por el orden social y, por supuesto, televisado en su logro, despolitiza también el contenido de la lucha racial y le quita su potencia amenazante para hacerlo su aliado. Tener un mapuche en pantalla envía una señal al público televidente sobre la política integradora y no marginadora que el gobierno imperante intentaba promover. Sólo algunos deben estar proscritos, no porque el polo de control sea autoritario, sino porque las “ovejas negras” se merecen el castigo; aunque ese castigo sea ejercido

siempre fuera de pantalla, tal como ocurre en la obra de Moreno:

GÓMEZ. Montón de mal agradecidos... Comunistas, hijos de comunistas... Pero ya van a desaparecer, todos se van a desaparecer para que el país se limpie de ustedes... carne de perro van a terminar tragando.

KINDER: LA FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO

El texto escrito de *Kinder* sorprende a primera vista. No hay personajes, ni diálogos establecidos, ni indicaciones del autor, ni apartes, ni ninguno de los elementos tradicionalmente reconocibles en una obra teatral. Son voces en general monologantes, divididas por secciones numeradas (algunas divididas en subsecciones), donde cada una contiene las escenas que reconstruyen los variados ámbitos de la infancia de una generación que no superaba los diez años hacia 1983. Sus personajes son niños nacidos en la dictadura, con un televisor siempre encendido en la mesa del comedor.

La estructura de la obra no puede dejar de remitir a la fragmentación discursiva del *zapping* que, tal como señala Sarlo, está presente en el entramado fundamental de la televisión: “Comencé por el *zapping* porque allí hay una verdad del discurso televisivo. Es un modelo de sintaxis (es decir, de una operación decisiva: la relación de una imagen con otra imagen) que la televisión manejó antes de que sus espectadores inventaran ese uso «interactivo» del control remoto” (*Escenas* 69). Las imágenes se suceden sin jerarquía y es el espectador, quien debe componerlas en algún orden a fin de comprender el sentido del relato. Para Sarlo, el lenguaje de la televisión no obedece a búsquedas experimentales de narración, sino que se rige por razones más bien prácticas de tipo comercial. La televisión está obligada a un número de horas anuales de transmisión en el que este sistema seriado de producción facilita las cosas. “El azar del encuentro de imágenes no es, entonces, una

elección estética que acerque la televisión al arte aleatorio, sino un último recurso adonde la televisión retrocede porque tiene que poner centenares de miles de imágenes por semana en pantalla" (Sarlo, *Escenas* 69). En este modelo sintáctico, añade Sarlo, desaparece el silencio y el vacío, para impedir que el receptor baje la mirada.

Pero, en el caso de *Kinder*, que hace suyos estos mecanismos, la opción no obedece a los mismos criterios prácticos de la televisión. Más bien en este caso se trata de un proceso de denuncia en su sentido más amplio: de poner en la plaza pública los componentes de una infancia marcada y señalada. El texto tiene espacios en blanco que serán llenados por los propios recuerdos de los actores y también del público. En su estructura no se determina si los personajes son masculinos o femeninos, asignación que estará dada por el proceso creativo emprendido en conjunto. Aquí sí hay trabajo con el azar, pero no como ahorro de energía, sino como apertura, como posibilidad. En este caso, a diferencia de lo que ocurre en la televisión, lo que se impone no es una estructura repetitiva, hipnotizante, sino que una construcción que atrapa en su inestabilidad creadora.

Lo que hace *Kinder* es cuestionar y proponer una versión crítica del discurso televisivo, usando sus mismas armas sintácticas, y, a la vez, lo reconoce como marca identitaria, pero aprovecha su oportunidad de rebelión. Sucede algo parecido a lo que Sarlo interpreta en *La máquina cultural* acerca de una peculiar exhibición de cortometrajes en Santa Fe, Argentina, en 1970:

Los cortos se resistían a encuadrarse en una totalidad "falsa", que hiciera pensar que la representación no fragmentaria expresaba mejor la totalidad social. Por el contrario, los films trabajan con pedazos, los tratan irónicamente, los rearticulan separándolos de sus lugares de origen, y los componen en una sintaxis conceptual-poética. (290)

En este episodio se trata de una rebelión vanguardista que traspone el discurso ideológico tradicional para hablar desde el compromiso político poniendo el aspecto formal al mismo nivel que el contenido semántico-proselitista. En el caso de *Kinder*, la revuelta es entre dos medios de representación, la televisión y el teatro, en el que el segundo toma prestados los aparatos de construcción de discurso del primero para traicionar su sentido y elaborar una propuesta nueva, coherente con la reconstrucción del pasado que la obra se propone hacer. Esta propuesta, en términos de lenguaje y también de temática, se desmarca del teatro que se había estado haciendo en Chile en los últimos años y por eso se le ha considerado parte del movimiento de *Nueva Dramaturgia*. En este sentido, la literatura como revuelta, según lo plantea Julia Kristeva, es un análisis que se acomoda al boicot estético que la obra emprende contra la norma televisiva.⁷ Es importante señalar que uno de los componentes fundamentales de esta elaboración corresponde al tono irónico de las referencias, una mezcla de humor, nostalgia y rabia, que complejiza y da poder al discurso.

A REMENDAR LA MEMORIA

Del doble juego en que la represión le otorga a la televisión un terreno pavimentado para su regencia, a cambio de que ésta calle acerca de los métodos puestos en práctica por aquella, quedan marcas y señales que el aparato controlador no tenía en sus registros. Lo negado por la televisión se colaba en cada parpadeo y fue construyendo una historia paralela, vigorosa aunque subordinada, distinta a la que el discurso oficial intentó hacer prevalecer. Con una escuela y un entorno familiar deteriorados por los hechos de violencia, la televisión creyó reconstruir a su manera

⁷ En *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, Kristeva analiza el fenómeno estético no desde su dimensión sublimadora, sino como la de una energía de tipo liberador, rebelde, revolucionario.

la historia de nuestro país. Sin embargo, y así lo muestran los dos montajes analizados en este ensayo, el discurso televisivo fue penetrado por otros relatos y deconstruido a su vez.

Ambos textos reconocen los contenidos y métodos televisivos como parte de su identidad; no los rechazan sino que los acogen. Pero en la edad adulta pueden mirarse con distancia y resemantizarse atendiendo a un período de dolor y confusión sobre el que el discurso oficial quiere superponer hoy letreos luminosos y carnavales funcionales. El teatro no es un medio masivo y, probablemente, un sector mayoritario de la población no tendrá acceso a estos argumentos estéticos, sin embargo, estos productos simbólicos son señales que debemos leer como marcas en una generación que habla por otros que no tienen las herramientas para producirlos o para hacerlos públicos.

El televisor, “premio de consuelo” para David Bustamante en *El Ataúd*, hace las veces de su ataúd ayudándolo con su peso a hundirse en el río. Pero esta mirada pesimista tiene su contraparte en Manuel Alfredo Huenchuleo, ganador del concurso, que convertido en veterinario ha construido su futuro lejos de los alcances del medio que lo hizo famoso (hasta el dinero del premio le fue robado). *Kinder*, cuya visión de la infancia constata una permanente amargura que acompaña a la nostalgia, tiene en el humor, en la ironía como instrumento subversivo, el poder de renovar las imágenes sin negarles un pasado.

La memoria persiste y la historia, por suerte, no la escriben sólo los manuales de historia. Dice Grínor Rojo: “A una mayor solidez de la identidad, *la individual tanto como la colectiva*, corresponderá un conocimiento mayor del pasado. Soy más yo mismo cuanto más sé de mí mismo, cuando me he preocupado de averiguarla y de reconstruirla”. Estos jóvenes dramaturgos están preocupados por hacer ese trabajo de reconstrucción, no porque alguien se los haya pedido, sino por-

que es inevitable. “En el momento en que algo es oficial se llena de hoyos, se perfora, la instalación de una historia oficial implica de manera inmediata una multitud de historias parásitas, eso nos parecía orgánico y hermoso” (Teatro de Chile).⁸

Y en ese cometido voluntario retornan los tigres que se enjaularon.⁹ O por lo menos se escuchan los rugidos.

⁸ En 2002 la Compañía Teatro de Chile presentó la obra *Prat*, versión crítica e innovadora de la vida de uno de los más importantes héroes nacionales. A raíz de este montaje sobrevino una dura polémica, que le costó el puesto a la entonces Coordinadora del Fondo Nacional de la Artes (FONDART), organismo estatal que había financiado la obra.

⁹ En el artículo antes citado, Grínor Rojo recurre a la metáfora antes utilizada por Martí, para referirse al retorno de lo reprimido, dando a entender que la memoria (“el tigre”) volverá a pesar de los intentos por callarla. “Conviene advertirle a estos hijos y a estos nietos de los olvidadizos caballeros decimonónicos que el reprimido retorna, que el tigre vuelve, que todo eso que hoy se nos censura, que todo ese pasado al que ellos no quieren prestarle oídos, persiste y va a volver, que está volviendo ya, como lo anunciaba Martí, en la mitad de la noche y “al lugar de la presa”.

Obras citadas

- El Ataúd*. De Alexis Moreno. Dir. Alexis Moreno. Sala Agustín Siré, Santiago 2001.
- Brunner, José Joaquín. *Un Espejo Trizado*. Santiago: Flacso, 1988.
- Fuenzalida, Christian. "17 años de cadena nacional." *La Nación* 31 diciembre 2006.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo, 1995.
- . *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Kinder*. De Francisca Bernardi y Ana María Harcha. Dir. Francisca Bernardi y Ana María Harcha. Sala Galpón 7, Santiago Mayo 2002.
- Kristeva, Julia. *Sentido y Sinsentido de la Rebeldía*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Rojo, Grínor. "Negación y persistencia de la memoria en el Chile actual." *Cyber Humanitatis* 2000. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile Verano 2000. Disponible en: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx14.html>>.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la Vida Posmoderna*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1994.
- . *La Máquina Cultural*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1998.
- Teatro de Chile. "Es hora de detenerse para percibir y evaluar." *El Mercurio* 29 Diciembre 2002.

Mise en abyme, parodia y violencia en *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea

CAROLINA RUEDA
University of Pittsburgh

La inserción de una segunda puesta en escena dentro de la puesta general de un filme es una técnica estructural que ha sido utilizada desde los inicios del cine como un recurso de transmisión de puntos-de-vista diferentes y contradictorios.¹ Por un lado está la puesta en escena del personaje/actor que crea una situación ficticia o teatral dentro de la historia, y por otro, la del director/autor del filme, que generalmente contiene el mensaje global que se quiere transmitir al espectador. Consciente de esta dicotomía, este ensayo presenta un análisis de forma y contenido de una secuencia fílmica —la celebración eucarística— presente en la película *La última cena* del cubano Tomás Gutiérrez Alea. Se observará la manera cómo significantes y códigos visuales adquieren doble sentido dependiendo desde donde consideremos que se acentúa la emisión del discurso fílmico. Se analizará también el punto de giro del filme en

el cual el discurso del opresor es reemplazado por un discurso proveniente de la ideología del subalterno africano. Por último, se presentará una referencia al sentido de violencia por parte del sujeto subalterno a partir de la crítica postcolonial de Frantz Fanon.

En *La última cena*, Tomás Gutiérrez Alea se comunica —a manera de ventrílocuo— a través del actor llamado a representar al conde de Casa Bayona. Este tipo de discurso corresponde a “técnicas de evaluar, ironizar, confirmar o contradecir los pensamientos, percepciones y comportamiento del personaje” (Stam 85). De esta manera se entreteje una dialéctica —ficción sobre ficción— afín al “mirror effect” del mise en abyme², en el sentido de que el autor problematiza el hecho histórico al crear diferentes niveles de comunicación reflexiva en la estructura narrativa. La existencia de un personaje ficticio que crea su propia puesta en escena —la cual hace parte de la puesta general del filme—, establece una dinámica persistente de comunicación reflexiva y de refracción entre los dos agentes: autor y personaje.

¹ En este ensayo, puntos-de-vista se refiere a “the optical perspective of a character whose gaze or look dominates a sequence, or, in its broader meaning, the overall perspective of the narrator toward the characters and the agent, inscribed in the text, who relates or recounts the events of the fictional world” (Stam 83).

² “The definition of fiction as essentially self-reflexive, a mirror turned inward on itself, is of course the concept of mise en abyme” (Carol 172).

En *La última cena* lo dicho se establece a través del personaje del conde, seguido de las variadas reflexiones personales expuestas por algunos esclavos y finalmente a través del monólogo del esclavo Sebastián, el cual sugiere la postura ideológica del director en torno al colonialismo. Cada uno de los actores que hacen parte de esta dinámica ocupa una posición lógica y ontológica diferente a la cual se refleja y choca continuamente, tal como se repite una imagen reflejada en un espejo. La postura ideológica ambicionada se cristaliza durante este ir y venir de enunciados. Este efecto instala a la película en un parámetro de conflicto con ella misma e induce al espectador a asumir una mirada crítica.³

La última cena presenta un comentario en torno a la situación de esclavitud que fue parte de los ingenios azucareros en Cuba, tema que Gutiérrez Alea considera ha sido ignorado o distorsionado en los estudios de carácter histórico escritos por la clase burguesa del período histórico de la República cubana. Para su investigación, se apoya en el notable libro *El Ingenio* del autor cubano Manuel Moreno Fraginals (La Habana, 1964), del cual extrae un suceso puntual que aconteció en un ingenio azucarero en los últimos años del siglo dieciocho. Cabe señalar que en esta época se multiplicaba de manera notable la importación de esclavos para trabajar en los cultivos de caña de azúcar. La siguiente reflexión de Moreno Fraginals ilustra el ambiente que se vivía en el ingenio, en esencia, la atmósfera de sumisión de los esclavos, lograda por medio del adoctrinamiento religioso:

Es la época en que los ingenios tienen santos patronos y los productores creen en Dios.

³ Con respecto al efecto *Mise en Abyme* en la literatura, Jean-Joseph Goux en su ensayo "The Pure Novel and the *Mise en Abyme*", sobre Gide's *The Counterfeiters* dirá: "Writing within writing ... is the fundamental stratagem making it possible to resolve the eternal conflict between the facts presented by reality and the ideal reality, by exposing this conflict" (70-71).

Como hay tiempo sobrante, las horas dedicadas a la misa, al catecismo o al rosario no son robadas a la producción ni afectan los costos. Y a la larga se obtiene la mayor tranquilidad de conciencia y una no despreciable seguridad de que los esclavos estén más sumisos. (116)

Para el propósito que nos ocupa en este ensayo, se adjudicará el nombre de *puesta en escena del conde* a la representación de la cena del Jueves Santo diseñada por él. Esta puesta contiene su discurso y las herramientas que él utiliza con el propósito de "lavarse las manos" en cuanto a la opresión en que viven los esclavos del ingenio. Se conferirá el nombre de *puesta en escena del director* al escenario estético que éste propone y que transmite al espectador una perspectiva global, anticolonialista.⁴ El encuentro de estas dos puestas en escena y los discursos contenidos en ellas son ideológicamente opuestos. Esta oposición genera una continua resignificación paródica.

En *la puesta del director*, en primer lugar, es importante observar la colocación de los significantes visuales que componen el plano principal del encuadre. En él se encuentra una gran mesa colocada intencionalmente en el centro del espacio a la manera Brechtiana de *tableau*.⁵ El conde ocupa la posición central y los esclavos lo rodean. Todos los elementos

⁴ Cabe recalcar que en esta película "the mise en scene is modelled after Leonardo da Vinci's *The Last Supper*, thus underscoring the count's identification with Christ" (Schroeder 81).

⁵ Según Barthes, el *tableau* brechtiano "is a pure cut-out segment with clearly defined edges, irreversible and incorruptible; everything that surrounds it is banished into nothingness, remains unnamed, while everything that it admits within its field is promoted into essence, into light, into view. ... the tableau is intellectual, it has something to say (something moral, social)...[and] offered to the spectator for criticism" (71, 75). Para más información sobre este término ver *Image-Music-Text* de Barthes.

de utilería están situados estratégicamente en una perspectiva dirigida hacia el centro.

Por otro lado, se distingue en el contenido narrativo una suerte de ambigüedad o doble significación interpretable a la luz de la teoría del discurso novelístico bakhtiniano, específicamente con relación a la noción de *construcción híbrida*: “an utterance that belongs to a single speaker, but that actually contains mixed within it, two utterances, two languages, two semantic and axiological belief systems” (304).

En el siguiente parlamento el conde se presenta solidario y generoso:

CONDE: Todo esto es para ustedes. Hoy Cristo se reunió con sus amigos, con los santos, sus discípulos, para despedirse de ellos.

Seguidamente su discurso refleja un sutil cambio de tono e intención:

CONDE: Alguien tiene que sacrificarse por toda la humanidad que sufre, alguien cargará con el castigo de Dios sin protestar, en silencio por todo lo malo que el hombre hace.

Resulta revelador comparar la noción bakhtiniana de *construcción híbrida* con la noción de *hibridez* de críticos culturales como Homi Bhabha.⁶ Para Bhabha, la ambigüedad implícita en la hibridez en el discurso colonialista, sugiere un debilitamiento del mismo y puede proveer al sujeto subalterno de un espacio de resistencia y subversión; es decir, la hibridez se convierte en una manera de resistir y subvertir estructuras de poder.

⁶ Con hibridez me refiero a “originally naming something or someone of mixed ancestry or derived from heterogeneous sources...The term has been employed in postcolonialism particularly in the work of Homi Bhabha, to signify a reading of identities which foregrounds the work of difference in identity resistant to the imposition of fixed, unitary identification which is, in turn, a hierarchical location of the colonial or subaltern subject” (Wolfreys, Robbins & Womack 42-43).

En *La última cena* la transición entre uno y otro discurso no está claramente delimitada. Por ejemplo, una mezcla de discursos está presente en un simple enunciado en el momento de la película en que el conde imita a Jesucristo repitiendo textualmente las palabras dichas por éste en la última cena, de acuerdo a las escrituras que narran el acontecimiento histórico-religioso.

Se pueden identificar instancias de construcción híbrida en el cine de varios cineastas como Fellini, Woody Allen, e incluso en películas anteriores de Gutiérrez Alea como *Memorias del subdesarrollo*.⁷ Sin embargo, Gutiérrez Alea incorpora en su cine la noción brechtiana de distanciamiento que según Stephen Hart: “is used in order to allow the audience to think critically about what they are witnessing rather than being immersed in it” (86). Se podría sugerir que en *La última cena* el director hace uso de este efecto para incitar en el espectador una reflexión con base en el acontecimiento histórico. Este guiño al espectador es típico de una estética posmoderna presentada aquí para darle cabida al discurso del subalterno.

Establecida la diferencia entre la puesta en escena del director y la puesta en escena del conde, vale destacar la presencia de casos de doble significación específicamente contenidos en los discursos presentes en la puesta del conde los cuales presentan una serie de contradicciones que terminan por invalidarlos. El resultado de esta invalidación deriva en la apertura hacia una posibilidad

⁷ *8 1/2* de Federico Fellini es una película dentro de una película donde el director tiene un bloqueo creativo. Es una película cuya trama describe, entre otras cosas, la frivolidad de hacer películas. En *La rosa púrpura del Cairo* su director Woody Allen crea un juego meta-cinémático en el cual se pierden los límites entre ficción y realidad. En *Memorias del subdesarrollo* Gutiérrez Alea aparece personificándose a él mismo mientras filma la película. Esta inclusión de sí mismo en el filme hace que el espectador esté más conciente del propósito del filme y por ende se extiende la posibilidad de análisis crítico.

de denuncia y salvación para el sujeto oprimido.

En primera instancia, la puesta del conde describe un *rito de inversión* en el cual los códigos del mundo colonial están al revés. En segundo lugar, el conde personificando a Cristo transmite su mensaje de opresión. Por último, esta secuencia del filme presenta la dicotomía existente entre la verdad y la mentira desde el punto de vista del sujeto oprimido.

En el rito de inversión, los límites y las jerarquías sociales se desfazan temporalmente de la siguiente manera: el conde lava los pies de sus esclavos. Si se considera el contexto de la situación que se vive en la colonia, el paradójico acto crea sobresalto en los esclavos los cuales reaccionan con gestos de desconcierto y risa. Es una exhibición que sugiere servilismo por parte del sujeto opresor, antes nunca visto (por supuesto una pantomima). Más adelante el conde invita a los esclavos a sentarse a su mesa “a la diestra de Dios Padre” para compartir y celebrar los acontecimientos del Jueves Santo, lo cual presupone un acto de generosidad, el cual más adelante se contrapondrá a sí mismo. Finalmente los esclavos comen y beben en la gran fiesta. Es ese momento, mediante una latente sensación de encantamiento e igualdad los personajes abandonan su rango social pasando a ser representaciones. Octavio Paz describe lo anterior como instancias en las cuales “desaparece la noción misma de Orden, el caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos...” (55). Este espacio festivo da cabida a la presencia de oralidad, cantos y mitos de origen africano a través de los cuales se genera la impresión de una suerte de recuperación identitaria. Stuart Hall sostiene que éstas son formas de expresión cultural que permiten a hombres y mujeres sobrevivir el trauma de la esclavitud:

...maintaining some kind of subterranean link with what was often called “The Other Caribbean”, the Caribbean that was not recognized, that could not speak, that had no official records, no official account of its own transportation, no official historians, but nevertheless, that oral life which maintained an umbilical connection with the African homeland and culture. (285)

El mundo colonial recreado por Gutiérrez Alea continúa al revés: en medio de la dinámica festiva el esclavo Sebastián escupe en la cara al conde. Sin embargo éste no lo recrimina sino que por el contrario, asume el provocador gesto con humildad:

CONDE: Un día como hoy Cristo se humilló ante los hombres. No tiene nada de grandioso que un amo se humille ante sus esclavos.

Acto seguido, el conde cambia el tono de su intervención, en primer lugar, al hacer alarde de su superioridad, y en segundo lugar, al subrayar la inferioridad racial del esclavo y, en general, la inferioridad de su cultura:

CONDE: ¿Ves Sebastián, hasta donde te ha llevado la soberbia? El negro no aprende, tiene la cabeza dura. Mayoral mande lo que mande el negro debe obedecer. Al negro le pasa esto porque es bruto y por eso el mayoral lo castiga.

Frantz Fanon comentará: “Every effort is made to bring the colonized person to admit the inferiority of his culture, ...and in the last extreme, the confused and imperfect character of his own biological structure” (236).

Al día siguiente, siendo Viernes Santo, el mundo retorna a la normalidad. Sin embargo, la contradictoria ceremonia del día anterior ha instalado en el imaginario del esclavo la posibilidad de una mejor vida, lo que deviene en un acto colectivo de trasgresión que se manifiesta en el intento de quemar y destruir

el ingenio. Pero en el mundo colonial siempre gana el opresor: los esclavos serán perseguidos, decapitados y sus cabezas serán colocadas en palos estratégicamente situados alrededor de una gran cruz, símbolo de la inminente imposición del cristianismo.

Con el fin de entender claramente la razón de los devastadores acontecimientos del día Viernes Santo es importante establecer el puente de enlace que existe entre la situación histórica del ingenio Casa Bayona y la necesidad que tiene el conde de congraciarse con sus esclavos. En Cuba, a finales del siglo dieciocho, la concentración de gran cantidad de esclavos era indispensable para el funcionamiento de la economía de los ingenios azucareros. El proceso de producción de caña de azúcar es muy delicado y demanda de mano de obra extensa y productiva para que el resultado de la cosecha sea óptimo. No se pueden permitir interrupciones en el proceso pues la caña se fermenta y se pudre en cuestión de días.⁸

Dada esta situación, el miedo es latente en los dueños de los ingenios pues en cualquier momento se puede producir un levantamiento de esclavos. Cabría destacar el hecho histórico de la sublevación de los esclavos en la revolución de Haití en 1791 que constituyó el núcleo del proceso haitiano de independencia.⁹ Esta revolución fue impulsada por la pasión y deseo de venganza de hombres y mujeres que habían sido sometidos a una situación de esclavitud durante gran parte de su vida o su vida entera. Durante tres semanas, los esclavos haitianos quemaron todas las plantaciones y ejecutaron a todos los franceses que encon-

traron en su camino. Este acontecimiento histórico se menciona en repetidas instancias en *La última cena*.

El conde de Casa Bayona no es ajeno al miedo colectivo de un posible levantamiento de esclavos razón por la cual le es indispensable mantener el yugo de opresión y reforzar las jerarquías establecidas adjudicándole a Dios la responsabilidad ante la situación que viven los esclavos. Para esto se vale de afirmaciones del cristianismo que se centran en el concepto de sacrificio.

CONDE: De todas las cosas buenas del Espíritu Santo que Cristo concede a sus amigos, la mejor es saber vencerse a uno mismo y soportar penas, injurias y oprobios por amor a Cristo. El dolor es lo único verdaderamente nuestro y eso es lo único que nosotros podemos ofrecer a Dios, con alegría.

ESCLAVO: Cuando mayoral da golpes, ¿los negros tenemos que estar contentos?

CONDE: Sí, eso es. Sin eso no podrían ser verdaderamente felices. Y deberían ser hasta más felices que los blancos. El negro está más preparado por naturaleza para recibir el dolor con resignación.

El crítico de cine José Antonio Evora arguye que “el verdadero problema es la instrumentalización que se hace del espíritu religioso (bajo cualquier forma en que éste se presente) para someter a una clase y en todo caso para frenar el desarrollo de la sociedad” (41). Mediante este proceso, los esclavos poco a poco van perdiendo su identidad, lo cual produce una debilitación de su condición de seres humanos. Fernando Ortiz describe la condición del esclavo de la siguiente manera: “all of them snatched from their original social groups, their own cultures destroyed and crushed under the weight of the cultures in

⁸ Fernando Ortiz explica que debido a que “there was no sufficient labor available in Cuba, for centuries it was necessary to go outside the country to find it in the amount, cheapness, ignorance, and permanence necessary” (42).

⁹ Schroder comenta al respecto que “in the film, the action is moved forward to the 1790’s, after the slave uprising in the neighbouring French colony of Saint Dominique. The French were forced out of Saint Dominique (as they called Haiti before the independence)” (79).

existence here. Like sugar cane ground in the rollers of the mill" (54).

Todas las condiciones mencionadas sin olvidar torturas y castigos, facilitan el terreno de transmisión del irónico discurso de mensajes opuestos pronunciado por el conde en la cena del Jueves Santo: La voz de Dios, generosa y buena, en directa contraposición con la voz del conde, manipuladora y opresora. Mediante el juego de estas dos voces la palabra de Dios se transmite de diferentes maneras: En primera instancia el conde actúa como vocero de Dios: "Ustedes deben aceptar los golpes del mayoral con amor y resignación pues esa es la voluntad de Dios". En segunda instancia, el conde personifica a Cristo/Dios. "¿No quieres sentarte a la diestra de Dios Padre?" o "Nos hemos reunido aquí en esta mesa... (Rito de la eucaristía)". En todo momento se percibe una sutil extrañeza en el tono de la voz del conde que hace arbitrario el enunciado. Es decir, el tono de su voz, suave y amistoso connota camaradería y cierta intimidad, mientras que el enunciado evidentemente paternalista, está encaminado a dejar en claro la imposibilidad de quebrantar las jerarquías:

The division of voices and languages takes place within the limits of a single syntactic whole, often within the limits of a simple sentence. It frequently happens that even one and the same word will belong simultaneously to two languages, two belief systems that intersect in a hybrid construction –and, consequently, the word has two contradictory meanings, two accents. (Bakhtin 30)

Levantar la copa de vino y emitir las mismas palabras pronunciadas por Cristo durante la eucaristía, es un acto de *mimesis* que enfatiza el resultado que se pretende con la farsa. El teórico Homi Bhabha ha planteado en su crítica postcolonial que el sujeto colonizador asegura su poder de autoridad valiéndose de la figura de la farsa. Su intención de "civilizar" a quien considera menos humano produce un

discurso que precisamente por su significado irónico se convierte en una de las maneras más efectivas de instaurar el poder colonial puesto que el mismo es en el fondo "a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power" (126).

Ahora bien, la articulación doble del acto mimético connota ambigüedad, y si ésta se torna palpable puede perder sentido y validez. A su vez, quien la utiliza puede también perder autoridad. Es decir, la falencia de la mímica radica precisamente en su naturaleza híbrida. En *La última cena*, el vino conduce al conde poco a poco a la ebriedad. Su discurso se hace implícitamente contradictorio y las suturas de la expiación empiezan a mostrar la farsa. En la secuencia final de la escena el conde se manifiesta explícitamente en contra de sus invitados: "Por mí que todos mueran". Por un lado, este enunciado sirve como ilustración de una dinámica establecida en la colonia contra el esclavo que tiene que ver con su constante sometimiento mediante trucos y engaños. Así lo ve Aime Césaire: "A civilization that uses its principles for trickery and deceit is a dying civilization" (212), agregando a lo anterior la idea de que un grupo social que acostumbra mentir, no encuentra la manera de auto justificarse o de defenderse ni moral ni espiritualmente. No sería extraño, entonces, postular que este tipo de conducta es propia de una estructura social que está condenada a sucumbir. El sujeto colonizado percibe la debilidad que resulta del engaño lo cual constituye una ventaja sobre el opresor.

La caída del opresor está claramente ilustrada en uno de los puntos de giros más importantes de la película en el cual el elemento subalterno, encarnado en el personaje de Sebastián, pasa a ser la figura central de la escena. Sebastián personifica al visionario llamado a observar, cuestionar y finalmente participar activamente en los procesos encaminados a debilitar el poder del sujeto opresor. Encarna además la fuerza ideológica que hará posible la futura

redención de los esclavos. Este esclavo porta un resentimiento *calibanesco* acumulado a causa de las injusticias acometidas en el ingenio, resentimiento que inevitablemente se convertirá en violencia.¹⁰ Sebastián es el iniciador de los actos transgresores que se producen al día siguiente (Sábado Santo).

Hacia el final de la escena analizada en este ensayo, la mencionada estructura doble se hace palpable, esta vez en la representación efectuada por el esclavo Sebastián. En el momento en que el conde, cansado y ebrio, abandona el recinto, Sebastián toma en sus manos la cabeza del cerdo que sirvió de alimento para todos los presentes y la coloca frente a su rostro. Lo que fue inicialmente el alimento escogido para la celebración con los esclavos es ahora una máscara representativa de un ritual religioso africano. Sebastián con la máscara encarna a “un cuerpo híbrido, grotesco, ‘transculturado’” (Hernández 841), por medio del cual se presentará al espectador el punto de vista del sujeto subalterno. La cabeza del cerdo como máscara yuxtapuesta sirve de ejemplo de la presencia de ritos de inversión en el filme: la voz de Sebastián que se escucha a través de la máscara será el elemento de transmisión de los valores de la ideología africana, los cuales han de reemplazar a los debilitados valores de la ideología cristiana.¹¹

En esta parte el filme presenta otro caso de hibridización que en términos bakhtinianos se describe como “the mixture of two symbol systems within a single utterance” o la manera

en que dos sistemas lingüísticos y simbólicos pueden coexistir en una comunidad. Mediante un castellano *rudimentario*, desde el punto de vista del colonizador, Sebastián relata una parábola que describe parte de la historia de la creación del mundo desde un punto de vista africano.¹² Expone cómo Olofi, su Dios, describe la relación entre las nociones de verdad y mentira. Olofi, al igual que Jesús, ha sido considerado el Dios de los hombres. La parábola afirma que el uso de la cristiandad, para justificar la esclavitud, es realmente una deformación de la verdad. Desde el contexto de la cena, la parábola podría bien considerarse como la relación que existe entre el amor por los demás, representado por la verdad, en contraposición con el ansia de poder representado por la mentira (el discurso del conde). La unión de estas dos premisas conlleva a un resultado de deformación y decadencia de la condición humana, condición que físicamente se traduce en este cuerpo híbrido y grotesco que enfoca la cámara.

Es importante anotar que Gutiérrez Alea utiliza la técnica de refracción relacionada con el *mise en abyme*, no sólo como una pirueta cinematográfica sino que a través de ella el director crea una situación de orden reflexivo mediante la cual intensifica su posición ideológica anticolonial. El director pone de manifiesto diferentes razones por las cuales una comunidad que vive en las condiciones que describe el filme está condenada a fracasar, siendo una de las causas primordiales del fracaso, la violencia que el oprimido aprende del opresor. En el prefacio de *The Wretched of the Earth*, Jean Paul Sartre expone la manera en que la constante tensión existente en los ingenios azucareros entre jefes y esclavos es internalizada a tal punto de convertirse en una corriente de terror que está a punto de explotar en cualquier

¹⁰ Con “calibanesco” me refiero al sentido que ha dado Fernández Retamar al ser latinoamericano. Para el ensayista cubano, Calibán es el verdadero símbolo de América Latina. Retamar refuerza sus ideas con los testimonios de José Martí, quien tuvo una visión del futuro que, según Retamar, se materializó en 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana. (Retamar 39).

¹¹ Richard Bauman en su libro *Folklore, Cultural Performances and Popular Culture* dirá: “Masks can be the signs of or means to large-scale inversions in ‘rites of reversal,’ as when masters and slaves change places” (229).

¹² En cuanto a la forma de hablar de los esclavos cabe aclarar que “...there existed almost no information on how slaves in eighteenth century Cuba thought, talked, or acted” (Schroeder 83).

momento: "They are cornered between our guns pointed at them and those terrifying compulsions, those desires for murder which spring from the depth of their spirits and which they not always recognize; for at first it is not their violence, it is ours, which turns back on itself and rends them" (18).

Gutiérrez Alea pone en ridículo al personaje del conde quien ilusamente pretende sentar a la misma mesa a personas que pertenecen a ideologías opuestas como lo es Sebastián, un esclavo que ha sido sometido a recurrentes castigos y que por tanto lleva consigo un ansia de venganza acumulada. Es por esto que la puesta en escena del conde, es el resultado de una perversa ingenuidad; ingenuidad cuya perversidad se hace patente en las represalias que acontecen al día siguiente. Franz Fanon propondrá que la violencia de los esclavos en su sublevación, no es otra cosa que un calco de la violencia del colonialismo. Es decir, la violencia no se genera en el esclavo sino que "the violence which has ruled over the ordering of the colonial world ... that same violence will be taken over by the native at the moment when, deciding to embody history in his own person, he surges into the forbidden quarters" (Fanon 40).

Al día siguiente, siendo Viernes Santo, los esclavos liderados por Sebastián, queman el ingenio y matan al mayoral. Como reacción a este acto violento el conde los manda a degollar. Las cabezas de once de los esclavos, a excepción de la de Sebastián, quien logra escapar, son puestas en palos rodeando una gran cruz, símbolo de la inminente presencia del cristianismo en el ingenio. Estas dos últimas escenas del filme ilustran cómo en un sistema económico en el cual prevalece la injusticia, no puede haber un ganador. Sin embargo lo que queda claro al final del filme es que Sebastián, el esclavo rebelde, ese ser híbrido, es la metáfora de la futura liberación de los esclavos, en un ejemplo dramatizado de la historia de la esclavitud en Cuba. No es raro pensar, entonces, en una doble metáfora.

Por un lado, la liberación de los esclavos en el siglo XIX y, por otro, la liberación de los oprimidos en la isla de Cuba en el siglo XX durante la Revolución. Pasado y presente se dan la mano en la imagen metafórica del esclavo libre. Libertad y rebelión se juntan así en una secreta correspondencia y en una no menos sorprendente continuidad de la historia de Cuba.

La última cena se puede considerar no sólo una película de gran importancia para la historia del cine cubano sino que su aporte en cuanto al mensaje postcolonial es innegable. Tanto el tratamiento de metaficción que se le da al filme, como las diferentes situaciones en donde se encuentran elementos de doble significación, hacen que se abra para el espectador el espacio ideal para una visión crítica. El cine de Gutiérrez Alea se ha caracterizado por ilustrar de manera crítica, situaciones históricas y sociales por las que ha atravesado su país en diferentes momentos de la historia. En *La última cena*, el tratamiento de mise en abyme le sirve como vehículo para ilustrar la fisura del discurso colonial a partir de la creación de situaciones opuestas y contradictorias, tales como la farsa contenida en el discurso del conde, la rebelde voz del esclavo y la yuxtaposición de elementos de las ideologías cristiana y africana. La estructura lineal de los acontecimientos, la recreación teatral de la celebración de la eucaristía, la sublevación de los esclavos, y finalmente la alusión a su futura liberación representada en la huida de Sebastián, instalan al filme a pesar de su carácter teatral y de ficción, dentro del género del cine social latinoamericano que tiene como objeto primordial la representación lúcida de nuestra historia.

La pluralidad semántica de las últimas imágenes de Sebastián corriendo por los bosques insinúan una libertad que no vemos, como espectadores, realizada, sino sugerida. Es quizás éste el primer síntoma de un sistema opresor que comienza a resquebrajarse a pesar de la orgía de asesinatos al cual son sometidos

los esclavos que no pudieron escapar. La muerte ni los libera ni los redime. Gutiérrez Alea no da lugar a una posible interpretación metafísica en este punto, sino más bien histórica. Una proposición de lectura que podríamos llamar “materialista” desde el punto de vista de la historia, si se quiere. Es el comienzo de una nueva historia, ahora híbrida. Los estudios post-coloniales han sugerido al respecto que el fenómeno de “naturaleza híbrida” que deriva de la unión de dos o más culturas, debe ser visto como una fortaleza y no una debilidad a partir de la cual, según Homi Bhabha, surge un “tercer espacio de enunciación”. De este nuevo

espacio se abre la posibilidad hacia una mezcla de culturas “not based on exoticism or multiculturalism of the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity” (Ashcroft 183). En un sistema colonial como el del ingenio azucarero que presenta Gutiérrez Alea en *La última cena*, se percibe sin lugar a dudas la interdependencia entre colonizador y colonizado, pero la película no presenta como resultado una hibridez armoniosa, sino en pugna, en conflicto, como un proceso social en movimiento que se inicia y se encamina a los otros procesos histórico-revolucionarios que han caracterizado la historia de Cuba.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill. Gareth Griffiths & Helen Tiffin. Eds. *The Post-Colonial Reader*. London: Routledge, 1995. 183.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. 121-31.
- Bauman, Richard. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-centered Handbook*. New York, Oxford: Oxford UP, 1992.
- Carol, David. *The Subject of Question*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Cesaire, Aime. "Discourse on Colonialism." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 212.
- Desnoes, Edmundo. *Memories of Underdevelopment: A Novel From Cuba*. Pittsburg: Latin American Literary Review Press, 2004.
- Evora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth: The Handbook for the Black Revolution that is Changing the Shape of the World*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. España: Universidad de Lleida, 1968.
- Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Trans. Jennifer Curtis. Norman: U of Oklahoma P, 1984.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- Hernandez, Juan Antonio. "Multitud devenires y éxodo: La última cena de Tomás Gutiérrez Alea." *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, num. 205, Octubre-Diciembre 2003, 839-48.
- Hall, Stuart. "Myths of Caribbean Identity." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Cultural and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 285.
- Hutcheon, Linda. "The Politics of Parody." *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- La última cena*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Protagonizada por Nelson Villagra y Silvano. Rey. Producción ICAIC, 1977.
- Moreno Fragnals, Manuel. *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- Ortiz, Fernando. "Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 36-59.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo cultural económica, 1981.
- Schroeder, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London and New York: Routledge, 1992.

ENSAYOS CULTURALES Y CREACIÓN LITERARIA

RAMIRO ARMAS AUSTRIA
University of Toronto

Cantiga d'escarnho

Uma *cantiga d'escarnho*
o doutor Blackmore pediu.
Foi o seu *equivocatio*
que a receita esqueceu.

Verei na minha cozinha
si tenho os ingredientes.
Não resta nenhuma coisinha
nem um só d'alho os dentes.

Pedirei a os amigos puros,
si quisessem cooperar,
de me dar os seus furos
e a cantiga preparar.

Violeta, dá me a tua boca.
Agnes, dá me os teus olhos.
Sei que não é coisa pouca,
mas são mais que os Santos Óleos.

E quando "qualquer coisa" diz,
O que peço a Victoriano?
JP deu me a nariz,
Dá me então a tua mano.

Pois não quis (tens grande sorte!)
em espanhol escrever
com a rima de teu nome
cantiga de maldizer.

Neste delicioso mundo,
que fortuna todos temos!
Não lamber de teu fundo,
mas lamber dos teus dedos.

TRINIDAD BARUF
Universidad de Buenos Aires

Té negro

Te hice un té y pensé
Un saquito de té es
una carrera de embolsados
de embolsados en África
Muchos puntitos negros
embolsados es un té
El té es
todos los negros del mundo es un té

Un negro en una bolsita en el agua

Los negros que mueren de hambre
Los negros que se hacen té
Un té es
una salida es un té

Te hice un té negro
cómo te gusta el té
Te hice un té negro y
me lo tiré encima

TRINIDAD BARUF
Universidad de Buenos Aires

Barreras morales

Y se hizo de noche
porque yo repetía
la noche
la noche
A eso de las dos de la tarde
fue de noche
Cerré las ventanas
y puse velas
y lo llamé
y le dije
estás llegando tarde

FRANCISCO BRANDAO
Queens University

Não era do rio Amazonas

I

O PEIXE NADOU NA ÁGUA
O AÇUDE SECOU.
O PEIXE NADOU NA LAMA.
A LAMA SECOU.

II

O PEIXE FOI PESCADO.
PESCADO VIVO, QUASE MORTO,
SECADO, COMIDO, PESADO,
DEU INDISGETÃO.

III

O PEIXE FOI EMBORA,
NÃO ERA CASCUDO,
NÃO ERA CARRO DE BOI.

IV

O PEIXE ERA TAMBAQUI,
LEGITIMO PEIXE CRIADO.
NÃO ERA DO RIO AMAZONAS.

MARCELO RIOSECO
University of Cincinnati

De Espejo de enemigos

RECUERDA AL MAGNÍFICO CÉSAR
EMPERADOR

Recuerda al magnífico César Emperador
y no lamentes tu suerte
piensa que todavía la sangre
está tibia en las escaleras del Senado.

MARCELO RIOSECO
University of Cincinnati

TRIBUTO A MARIO ARISTODEMOS
EN SU NUEVO CUMPLEAÑOS

Porque eres poeta
no puedes hablar por ti mismo
y debes aguardar en silencio sin ser impaciente,
los dioses no te han escogido en vano.
La palabra es un zumbido que pocos escuchan
y en su imán se reúne lo que puede ser
celebrado.
Otros deben trabajar para sostener tu hacienda
y que te envidien los maldicientes y los oscuros
empleados.
Los verdaderos poemas no pueden esperar.

MARCELO RIOSECO
University of Cincinnati

PERDURA LO QUE EL FUEGO
ALIMENTA

*Marco Marcelo vacila ante las magníficas
bibliotecas,
los jardines de los liceos y la elegante erudición.*

¿Qué sabía Máximo Valerio
acerca de las publicaciones autorizadas
y que todo comentario era asunto legal?
Las hermosas ediciones
están llenas de eruditos comentarios.
Tres veces insultó Valerio al Senado
y habló para el escándalo público,
en plena borrachera y sin ninguna prevención.
La gente decente muere en su cama,
los poetas sobreviven con canciones.
Piedad para los que lloran en las bibliotecas
y a esta hora ambicionan el oscuro agujón de la
poesía,
piedad y amor para los que recitan en los
jardines de la Academia
y tienen nostalgia del fervor y deseos de guerra.
Los libros están fríos y el cuerpo se lamenta.

Butter

JORGE ZAVALETA BALAREZO
University of Pittsburgh

El señor Butter llamó a mi puerta un viernes invernal, a esa hora en que las oficinas estatales cierran y la floreciente pero aburrida burocracia inicia su gozoso peregrinaje de retorno al hogar. Butter entró en mi departamento sin que yo estuviese seguro de querer recibirlo. Ya se había acomodado placidamente en el único sofá de mi sala cuando decidí que lo mejor era dejarlo hablar.

Sus afanes de alcanzar popularidad y una honra permanente me sorprendieron desde el primer instante. Sabía de la existencia de tipos así, mas nunca creí que uno de ellos se cruzaría en el camino de mi vida. Fumador incansable, quiso compartir sus largos cigarrillos con alguien que, como yo, repugnaba el vicio del tabaco. El, supongo, sólo quería ser amable.

Planteó su oferta y no alcancé a meditarla. Mi serenidad, mi rostro imperturbable, mis manos quietas contrastaban con su exaltación. El conocía decía conocer "mis virtudes literarias, mi facilidad para la redacción, mi capacidad para la invención y resolución de ficticias aventuras". El había decidido era otra ocurrencia perpetuarse en el mundo de las letras con una presencia trascendental. Su dinero una inmensa fortuna basada en la exportación de

pieles debía estar acompañado del prestigio que supuestamente otorga el firmar obras impresas. Prestigio que le darían algunos premios en concursos bien reconocidos de cuento o novela. Un antojo, o capricho, que únicamente se satisfacía con una pulcra escritura, capaz de convencer a críticos especializados y atraer a exigentes lectores. Con la anuencia de ambos grupos, el camino para conquistar la gloria se allanaba.

Pero nada conocía Butter de aquello. Jamás había intentado plasmar en narraciones sus ideas poco claras. En mí, de quien se había enterado por terceros o por referencias periodísticas (mis habituales columnas de cultura y política), encontró al agente que lo convertiría en omnisciente triunfador. O creyó haberlo encontrado.

Confiaba a ciegas en mí. Sabe, es una necesidad, expresó sobre su plan, mientras dejaba a un lado el extralargo cigarrillo. Confesó que había leído algunas de mis notas. Me gustaron sus reportajes, me dijo. ¿Usted ha concursado en certámenes literarios?, inquirió. Mi silencio nada dejaba entrever, aunque a él, creo, lo convencía más de su decisión.

No es un genio, pero a mí me hará tal, terminó. Se puso de pie (había estado casi echado

sobre el mueble) y, dirigiéndome una mirada que sólo los diabólicos personajes de audaces tramas poseen, me ofreció una suma de dinero que nadie podría rechazar. Más aún si equivalía a un esfuerzo para escribir en nombre de quien grave ilusión buscaba ganarle puntualmente una batalla a la literatura.

“Puede cobrarlo ahora mismo”, dijo al momento de extenderme un atractivo cheque cuyo monto no habíamos llegado a acordar previamente. “No me interesa cuál sea el tema ni cómo solucionará el problema pese a que no lo es para usted, me permito suponer de escribirlo. Asuma su oficio. Volveré en una semana”. Recordó que para el primer concurso teníamos un mes de plazo. “Vale el primer puesto, olvídense del resto”. No alcancé a despedirlo pues, con sus últimas palabras, tan seguras para sí mismo, desapareció del pequeño escenario que era mi sala.

Vivía en el tercer piso de un edificio nada opulento y que rechazaba continuamente, y creo que a propósito, la limpieza. Me acerqué a la ventana y, al agachar la cabeza, comprobé cómo Butter se metía en su automóvil negro. Debió acelerar demasiado rápido, pues el carro se esfumó al instante, como un auto ganador de fórmula uno. Por mi parte, busqué en mi archivo temas policiales diversos y, sobre la mesa, dispuse la máquina de escribir. A la medianoche, varias horas después de la inesperada visita, tenía terminado un borrador abundante en delicadeza y elegancia. Que, por cierto, no son nada útiles cuando se relata un sangriento asesinato. Así que comencé a reflexionar y corregir. A romper papeles y sonreír. Sonreír mucho, porque mi trabajo, aunque en verdad me pertenecía, más iba a ser de otro. Y recordé el cheque que, también a mí, y en forma imprevista, me conducía a una bonanza siquiera temporal.

Butter regresó a la semana. Buena muestra de puntualidad. En la brillantez de su rostro podía comprobar la complacencia que sentía ante mis inocentes pinceladas con dudosos propósi-

tos artísticos. Es usted una divinidad, dijo, mientras me miraba con atención, simulando sorpresa. “Bueno, digamos una pequeña divinidad”. Abandonaba sus conceptos de la anterior ocasión. “Me pregunto si ya habrá cobrado el cheque. Qué importa, aquí tiene otro”. No supe qué decir. El “gracias” de siempre, como respuesta cortés, o amable, era demasiado ambiguo. Tomó el original y la copia del relato acerca de una muerte violenta con ciertos retoques innecesarios que no advertí. O fingió no advertir.

Supongo que no alcanzaba a distinguir la delgada pero irreductible frontera entre la calidad y lo puramente vano. Al salir (ahora despacio, educado, menos emotivo), me obsequió una sonrisa mercantil, y una arenga en la cual me invitaba, “si ganábamos”, a formar “una gigantesca, increíble, lícita asociación”. Otra vez, quedé pensativo.

La labor iba en serio. Butter no esperó los resultados del concurso. Cuando faltaban dos semanas para el fallo me telefoneó pidiéndome que escribiera al menos otros dos cuentos. “Soy un hombre precavido”, lo oí decir. Al terminar la conversación, miré las carillas de mi redacción seudoliteraria, evoqué el encantador y creciente pago y fui en busca de otros materiales para continuar surtiendo mi imaginación. Fabulé situaciones y comencé una nueva tarea, con un sentimiento que es difícil de explicar.

El jurado reveló que, entre cuatrocientos tres participantes, el señor Butter había obtenido el primer premio “con un cuento renovador, digno de tomarse en cuenta como piedra angular en el proceso de nuestro auge literario”. Casualidades de la vida. Sentí satisfacción, fugaz, extraña. Había ganado, pero Butter estrechaba manos consagradas, recibía una medalla y un trofeo, y agradecía leyendo unas cuantas líneas que, lógicamente, se cuidó en solicitarme.

Butter creyó haber encontrado, producto de su ingenua fe en la alquimia, a su “salva-

dor". La siguiente vez estuvo irascible porque alcanzó una mención honrosa. Le aseguraron, en cambio, que su composición figuraría en un libro a manera de antología, junto con el resto de cuentos galardonados. Eso lo consoló un poco. Yo, las noches siguientes al resultado, paseándome en la soledad de mi habitación, enjuiciaba el verdadero sentido de esta empresa. La excentricidad y el oportunismo de Butter martillaban mi cerebro, obligándome a una decisiva toma de posición. En tanto, ya tenía listos otros tres relatos, a la espera de verlo nuevamente ganador y disfrutar de mis respectivos honorarios.

En tres meses, envié seis cuentos a distintos certámenes literarios. En el extranjero le concedieron un segundo puesto. Más casualidades. En el país no obtuvo nada e hizo lo imposible por impedir que alguien se enterase que había participado sin siquiera aproximarse a una mínima victoria.

Una noche, mientras entraba a mi propiedad, ubiqué su mirada entre mis paredes. Quise anticiparme, ser el primero en aprovechar los trucos que nos permiten hacer las palabras (milenaria riqueza bienheredada). Por el contrario, escuché sus reclamos: "...no es posible, ni aceptable, la derrota".

"Estas lides son semejantes a competencias deportivas y, por lo mismo, el único camino es alcanzar la victoria, que nos llena de orgullo y mantiene nuestro encanto de ser diferentes", sentenció con esa habitual grandilocuencia que ya había aprendido a distinguir en él. Le interrogué si consideraba insuficientes los esfuerzos realizados (tenía que acomodarme a su oratoria), y le aclaré que nada aseguraba una total efectividad. Ni yo mismo me entendía y se me ocurrió un argumento extra. "Tomemos mis cuentos, perdón los suyos me corregí, sin acudir a mi inconsciente como obras maduras y logradas. Sin embargo, medite usted acerca de la

cantidad de autores que se encuentran en las mismas condiciones".

Mi elemental y hasta burda explicación lo hizo reaccionar y, sin pedir disculpas, Butter me invitó a seguir en lo que él llamaba "la dulce brega" y ofreció doblarme la paga. Me habló de un concurso nacional de novela, cuya existencia yo ya conocía, e insistió en que nuestro norte era conquistar "ese importante torneo". Mi silencio y el humo de su extralargo cigarro se entrecruzaron en el silencio de mi sala evidenciando nuestras irreconciliables contradicciones. Y me dijo que la novela podía versar, por ejemplo, sobre su persona. ¿No tengo, acaso, un carácter atractivo?, inquirió. Giré a tiempo para que no advirtiera mi sonrisa llena de ironía o de simple burla. Cuando me volví, lo escuché invitarme a cenar a su casa. "Mi esposa vuelve al país después de dos años de exilio voluntario y quiero que la conozca. Quizá ella sea otra buena fuente de inspiración". Esperaba que así fuera. Ansiaba encontrar la imaginaria belleza.

Al terminar la velada, ella y yo quedamos solos en la sala, mientras Butter iba a recostarse porque lo estaba volviendo loco la fortaleza del vino tinto que acababa de tomar. Ella era joven, y no denotaba ninguno de todos los rasgos patológicos que su esposo mostraba profunda, exageradamente. No le haga caso, me dijo. "Sé para qué lo ha contratado: suele ser insoportable, qué se le va a hacer. Respeto sus actos. Pero no creo que ustedes duren ni se entiendan lo suficiente en este negocio". Llevaba razón, y eso fue lo último que atendí, porque después, al tiempo que ella seguía abriendo y juntando sus labios invadidos de carmín, revelando secretos eternos, yo sólo atinaba a explorar las tersas facciones de su rostro y adivinar qué había hecho este tiempo, largo, fuera de nuestro mundo avasallador.

Días después, Butter me indicó que debía apurar la novela. Yo era habilísimo y él, un

impaciente, recalcó. Pidió leer fragmentos de lo ya avanzado, pero le aclaré que ello era imposible, porque hasta que estuviese completamente terminada, y sólo en ese momento, él podría conocer la obra. Me sentía un artesano que burila su creación y espera al mercader quien, otorgándole un sentido totalmente opuesto, viene a adquirirla.

Su espera se alargaba con el paso de las semanas, y yo casi enloquecía tratando de forjar esta vez algo que satisficiera su explícito gusto. La novela no trató sobre él, pero, sacrificándome, le incluí como personaje secundario, intrascendente, que bien pude obviar. En tanto, obtuvo el primer premio en un concurso convocado por una empresa pesquera y ello lo hizo sentirse demasiado feliz. A los dos meses, con la peor novela o una de las peores que deben haberse escrito en muchos años, se presentó a una nueva prueba y yo más que nadie sabía su destino ni siquiera advirtieron su presencia.

En sus gestos, en sus actos, era impulsivo, tosco, hasta matonesco. Y grosero. Nada lo equiparaba a su hermosa pareja. Era la cruel antítesis de ella. Volví a meditar y, mejor, lo llamé. Me amenazó y dijo que venía de inmediato a verme "para solucionar y concluir el asunto". Sus insultos, sus agresiones verbales, que en otras ocasiones soporté y hasta ignoré, me causaron temor. *Qué quién era yo. Qué quién me había creído.* La señora Butter, igual que una obsesión, que ya había acompañado mis nocturnos sueños recientes, se confundía ahora en mi repentina y urgente desesperación.

Sí, no tenía otro camino que elegir. No tenía por qué huir. Igual que en alguna de las historias por encargo que escribí, llegaba el momento de ubicar mi antigua arma. Me quedaba tiempo. Mi enemigo vendría, apurado y patético como siempre, acelerando su auto con la desesperación que motiva la rabia que ciega y obnubila. Vendría por la ruta corta de la antigua y gris avenida. Yo acepta-

ría mi revólver y prepararía la emboscada inusual, la más prudente.

Usted, señor Butter, con sus artimañas que yo había aprendido a detectar en nuestros meses de fructífera (será correcto afirmarlo, pienso) sociedad, irrumpiría, feroz, en mis aposentos, buscando intimidarme. Contemplaría la habitación tan solitaria, que sospecharía y se pondría, cauto, a explorar cada rincón. Regresaría a la sala y decidiría que lo mejor era esperarme para masacre de una presa acorralada destrozarme sin compasión apenas me viese.

Butter, usted no sabe el daño que me ha causado. Comprado con sus atractivos talonarios de bancos inhumanos ésos que la naturaleza de la gente común es, por lo general, incapaz de rechazar casi me eliminó y me convirtió en una industria de la cual usted usufructuó casi a su antojo, aunque, desgraciadamente (felizmente para mí), sin toda la fortuna que hubiera deseado.

En este instante, Butter, está usted en el centro de mi estudio y sostiene estas hojas. Puedo verlo temblar hay que ser muy perspicaz para notar esto en ¿robustas? personalidades como la suya y mirar alrededor. Puedo verlo antes lo intuí palpar sus armas que no lo dejan solo, previniendo catástrofes o estragos, productos de una tragedia que usted protagoniza. Puedo verlo arrastrarse en el piso, salir del estudio, preparar una trinchera para una guerra que usted no llegará a terminar. La guerra fue la de nuestras conciencias. Al llegar a este punto, ya está usted desahuciado. Yo, vengado a mi manera. Aplicándole, porque yo también tengo algo de ella, su propia ponzoña. Ignoro (finjo ignorar) un detalle, sin embargo: si usted dejará estas líneas por propia voluntad, o porque, cuando una bala le atraviere el cuerpo, no tendrá más fuerza para leerlas. Me inclino por lo segundo: ahora mismo, desde mi estratégica, invisible posición, me regocijo advirtiendo la desesperación y sorpresa que revela su figura y el pánico que

lo embarga. Ese pánico que usted ya no se preocupa en disimular.

Aprieto el gatillo y siento la dulzura de la señora Butter, esa dama fresca, atractiva, a quien, después de llorarlo —y no con mucho sentimiento, estoy seguro— en su funeral, el

suyo, Butter, puede que se le ocurra continuar las farsescas pretensiones del difunto que para entonces será usted, mi estimado señor. Para ella, con inocultable placer, con sincera hipocresía, yo sí escribiré. Su cariño será el mejor pago. Más que cualquier cheque en blanco. Roguemos por ello.

Primeras páginas del ensayo inédito

Crónica de supersticiones urbanas

LUISA FUTORANSKY

Soy una descreída que nunca pasa bajo una escalera, evita los gatos negros y toca madera para preservarse de un desastre que por medio tan económico e infalible evitará que suceda.

Si me espera algo importante por hacer no me gusta darme cuenta de que me bajé de la cama empezando el día con el pie izquierdo.

En mi cartera no me falta una cintita roja.

Evito los tratos y contratos con gente que me tira “mala onda”.

En suma, estoy atestada, como todo el mundo de palabras claves, ritos secretos y públicos, que dentro de mí me hacen de escudo ante un eventual fracaso.

Los más racionales y razonables, los que se dicen más progresistas, no están exentos de estos u otros áncoras de salvación.

Un muestrario, un catálogo de “locuras” de este tipo forma también parte de nuestra vida cotidiana. La nómina es larga, tenaz y persiste pese a todos los avances tecnológicos. Hago mía, pues, la frase de Tristán Bernard (1866-1947): “No soy supersticioso/a, sólo temo que serlo me traiga mala suerte”.

Así, de la ciudad al campo y viceversa fluyen las costumbres y ritos propiciatorios que

en el fondo quieren tan sólo domesticar el azar y la imprevisión.

Esa tela invisible nos cierne y nos contiene. Y aún se enriquece con nuevos puntos, pues a los que heredamos de nuestro entorno familiar se van sumando los que vamos adquiriendo, esa trama de luz y de sombra, de permitidos y prohibidos, de estrellas fulgurantes y otras más sombrías que constituye nuestra vida, todas las vidas.

Hablando de tramas, una de las creencias y sus objetos representativos que fui adoptando en la última década, es la del *dream catcher*, el atrapa-sueños. Ya los griegos creían que el “alto don del sueño” era el mayor de los regalos. Los indios hopi, zuñi y ojiwa de América del Norte materializaron esta afirmación en un delicado círculo donde dentro tejen una tela de araña. Por sus intersticios partirán nuestros buenos sueños para materializarse y las pesadillas quedarán atrapadas hasta que la luz del día las disuelva y jamás vuelvan a perturbarnos.

Qué más puedo augurarles a mis lectores, un arco tendido, de buenos días a buenos sueños, de amanecer a amanecer. Todo un programa.

En general, por darle un nombre, tildamos de ritos y supersticiones irracionales a cuanto suele ser un resto imborrable de cultos y creencias yuxtapuestas que al menos en parte no cedieron a la cultura predominante. Así fue el caso de longobardos, hunos, eslavos y pueblos nórdicos ante el cristianismo. Convicciones que los que se van imponiendo califican en los otros de “creencias bárbaras o primitivas” y prohíben en forma arbitraria, obligando a que se adhiera a ellas a hurtadillas y se magnifiquen con la prohibición.

Un ejemplo: Calvino y Lutero consideraron supersticiones las prácticas de los católicos y para éstos la nómina de quienes hubo o hay que erradicar por brujos, herejes, apóstatas, o apenas “desobedientes” es demasiado larga, tristemente larga, como para enumerarla.

Prefiero emplear, siempre que pueda, la palabra creencias porque no quiero excederme en el empleo del término superstición debido a su contexto de extrarradio, de peyorativo con el que incluso el pensamiento laico desestima las convicciones populares.

Religiones establecidas y pensamiento racional suelen aliarse para condenar la amplia gama de convicciones que entran en el ámbito del imaginario y van de todas las formas de astrología a los métodos adivinatorios más singulares; de la amplitud del conocimiento esotérico, ocultista, a lo puramente fantástico.

Y sin embargo, esas napas culturales, esos ritos sombríos muchas veces persisten y con fuerza en el mundo de alta tecnología y globalización de esta primera década del siglo XXI.

El conjunto de actos, gestos, no del todo claros que funcionan a diario en nuestro comportamiento social a los que púdicamente llamamos buena o mala onda o buenas o malas “vibraciones” vienen de muy lejos. Evocan y provocan con fuerza imágenes sumergidas que ni la historia, la de la hache mayúscula con su rechazo, ni la psicología, la antropología u otras disciplinas, incluso los dogmas de la fe consiguieron desarraigar y realizarles un ostentoso funeral.

A mayor malestar social mayor necesidad de que energías exteriores nos brinden un bálsamo a las dolencias físicas, existenciales y metafísicas. Y, como males sociales y personales casi nunca faltan, es muy común atribuir los pesares a la mala suerte, al mal de ojo, a la yeta, es decir a poderosas fuerzas negativas que, misteriosas, operan fuera de nosotros y nos fragilizan.

Con los años he ido, creo, avanzando y antes de echar la culpa de algo que creo que me han hecho otros al mal de ojo o al destino, suelo detenerme a desmenuzar lo que me ha ocurrido y analizar si más bien no se ha tratado de actos perpetrados por una de las peores plagas que conozco: la envidia, y dentro de ella su peor variante, la zancadilla gratuita, porque con ella, les aseguro, no hay quien pueda.

No obstante, cabe interrogarse por qué algunos animales tienen un sentido augural malféfico que atraviesa las fronteras. Por ejemplo casi toda Europa cree que es malo toparse con un *gato negro*. Por fortuna para el animalito existen honrosas excepciones, como la administración de lotería número 9 de Albacete, España, que eligió el nombre del felino como talismán para sus clientes. Es lo que también creía Winston Churchill que acariciaba con frecuencia un gato negro para atraerse suerte, más bien esquivar para sus fuerzas durante la primera parte de la Segunda Guerra. No sé si obraron finalmente a su favor las caricias al oscuro gatito o las “lágrimas, sudor y sangre” vertidas por los súbditos de Su Majestad. Atravesando el océano, *El gato negro* es también el título de un célebre relato de Edgar Allan Poe, poeta que se lució dedicando un célebre poema a un pájaro sombrío y agorero: *El cuervo*.

Podemos encontrar muchas razones para el tratamiento de excepción del animal negro en general y del gato en particular; su nocturnidad y su estado felino pariente de los tigres a quienes tanto tememos. Hace poco me enteré incluso que se habían realizado estudios médi-

cos por los cuales quedó comprobado que los gatos negros producen mayor alergia que los de otros pelajes, que habría que bañarlos más seguido y que eso de que se trepen a la propia cama de uno, ni hablar... Los estudios pueden multiplicarse, jurar que los gatos negros tienen más grasa en el pelo que el resto de sus congéneres pero el enigma, acendrado de siglos, sigue en pie.

A veces tengo la impresión que ultramodernos, tecnológicos, racionales todos, juntos y revueltos estamos deambulando en una gran estación de trenes. En este andén nos subimos al de alta velocidad que nos acerca en pocos momentos ciudades que

antes tardábamos muchas horas en alcanzar. En el de al lado trepamos como los personajes de *Harry Potter* a un universo de brujos, magos, hechiceros y odios tribales ancestrales.

Hay viajeros que “pierden” u “olvidan” sus bagajes en los andenes, para embarcarse más “ligeros de equipaje”. Otros los pasan de contrabando. A algunos en fin, los acompañan a lo largo de la vida y los transmiten en herencia a sus descendientes. Algo parecido ocurre con la cultura que traemos puesta, la que intercambiamos donde vivimos y la que dejamos detrás fecundando a quienes nos siguen.

Sobre la colección de obras españolas en la biblioteca Thomas Fisher

VIOLETA LORENZO
University of Toronto

La Thomas Fisher es la biblioteca de la Universidad de Toronto donde se guardan reliquias o textos que tienen algo “especial”. No en balde se usa el término “Rare Books” para referirse a la misma. Por ejemplo, en Fisher hay textos de Andreas Vesalius (1514-1564) que fueron impresos en el siglo XVI. Vesalius se interesó en la anatomía humana y en la disección como forma de estudiar ese campo. Junto con el artista Calcar, quien fue alumno del pintor italiano Tiziano Vecelli, preparó *De Humani Corporis Fabrica* (1543), libro que lo lanzó a la fama y revolucionó la enseñanza de la anatomía humana. El mismo es considerado una obra de arte y aumentó el interés por las disecciones y por el estudio de la anatomía en distintas universidades europeas. Muchos de los dibujos anatómicos son exactos y por ende, rectifican los errores de Galeno que supuso que algunas estructuras humanas eran iguales a las de otros organismos que él disecó. Vesalius enmendó varios de estos errores aunque siguió con la creencia galena de la circulación de la sangre, la cual persistió prácticamente hasta que William Harvey describió correctamente el sistema circulatorio en 1628. Aunque el libro de Vesalius se siguió reimprimiendo y hay ejemplares modernos,

algunos de los que están en Fisher fueron publicados en 1543 y en 1552, y son de gran valor puesto que los moldes (“plates”) originales del libro fueron destruidos en uno de los bombardeos en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

Aunque parecería que los tesoros que hay en Fisher no tienen mucho que ver con las letras hispánicas, lo cierto es que hay libros de mucha importancia para los estudiosos de la literatura española e hispanoamericana. A mediados de los setenta, la biblioteca Fisher adquirió una colección de obras teatrales españolas de finales del siglo XIX y principios del XX. Las mismas fueron adquiridas, en su mayoría, de librerías españolas aunque, cabe mencionar, que una parte de la colección perteneció a una compañía de teatro. Estos textos permanecieron años guardados en cajas en el sótano de Fisher. No fue hasta que la biblioteca recibió fondos para proyectos especiales en el verano de 2008 que empezó la clasificación y catalogación de esta colección. He tenido el privilegio de trabajar en dicho proyecto bajo la supervisión de la bibliotecaria Luba Frastacky y si bien mi trabajo puede ser tedioso, nunca dejan de aparecer libros interesantes ya sea por alguna inscripción, firma, sello, dedicatoria o autógrafo dentro del mismo.

Durante los meses que llevo en Fisher, he visto una serie de textos intrigantes dentro y fuera de la colección con la cual estoy trabajando. Sin más, he aquí algunos comentarios sobre obras teatrales que me han llamado la atención, debido a que me interesa dar a conocer a estudiantes, profesores y al público en general algunos de los textos que tenemos en esta biblioteca.

1. MARIPOSAS BLANCAS Y GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

Mariposas blancas es una comedia en dos actos y en prosa de los escritores José López Silva y Julio Pellicer. La misma fue publicada en 1906. Tengo que confesar que no he leído esta comedia y tampoco estoy familiarizada con los autores. A decir verdad, creo que son de esos que “en sus casas los conocen y les guardan la comida”. Es decir, tanto López Silva como Pellicer no son escritores canónicos. Sin embargo, lo interesante del ejemplar de Fisher es que el mismo fue un regalo que Pellicer le hizo a Gregorio Martínez Sierra, quien es un escritor de renombre en las letras españolas.

Gregorio Martínez Sierra “escribió” muchas obras teatrales. Sin embargo, hay varias intrigas en torno a este escritor. Su esposa, María Lejárraga, parece ser la que realmente escribió gran parte de su obra. Él, según dicen, simplemente las firmaba o como explica la escritora Rosa Montero, “la obra de María Lejárraga, [fue] publicada bajo el nombre de Martínez Sierra, el inútil cónyuge, que se hizo pasar durante todo el siglo XX (la superchería se ha descubierto hace muy poco) por un autor teatral de gran éxito” (175).¹ Finalmente llegaron a un acuerdo en el cual las publicaciones que se hicieran fuera de España llevarían el nombre de los dos. Se dice, ade-

más, que fue ella la que escribió la letra de *El amor brujo* del compositor Manuel de Falla y se rumora también que es la autora de la historia *Lady & the Tramp*... la cual Disney de cierto modo plagió y convirtió película.

Lo que quiero enfatizar es que, aunque era su mujer la que le escribía la mayoría de las obras, Gregorio Martínez Sierra fue en su momento un escritor establecido, por lo que no debe ser extraño que otro escritor de menos envergadura como Pellicer, quien posiblemente estaba tratando de abrirse camino en el teatro español, haya querido dedicarle un ejemplar de su obra. A todo esto cabe preguntarse, ¿cómo fue posible que llegara ese ejemplar a Fisher? Es una práctica bastante común que después de cierto tiempo los familiares de un escritor empiecen a donar o a vender los libros del difunto, por lo cual, la hipótesis de una de las bibliotecarias a la cual le comenté el caso es que los familiares donaron o vendieron los libros de Martínez Sierra tras su muerte en 1947.

2. JOSÉ ECHEGARAY, PREMIO NOBEL 1904

En español, en comparación con otras letras, no hay tantos apellidos con la letra “E”. Por esa razón, me sorprendió la cantidad de cajas rotuladas que había con dicha letra. Más de la mitad de esas cajas estaban repletas de libros escritos por un tal José Echegaray.

Por alguna razón recordé que en Madrid hay una calle que se llama Echegaray. La razón por la cual recuerdo el nombre de la calle es porque la misma no queda lejos de el Prado, el Reina Sofía y el Thyssen, los museos de arte más importantes de la ciudad, y porque además, cerca de ella hay un restaurante cubano bastante bueno al cual he ido, boricua al fin, en pos de mi dosis de arroz con habichuelas y tostones las veces que he estado en Madrid. La Real Academia de la Lengua Española (RAE) tampoco está lejos de allí. Por lo tanto,

¹ Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Echegaray debió haber sido alguien importante para que una calle de esa zona madrileña lleve su nombre. Es decir, si cerca no sólo están esos museos y la RAE, sino que hay calles aledañas con los nombres de Cervantes, Zorrilla y Lope de Vega, este señor debió haber sido alguien distinguido. Decidí buscar información sobre Echegaray y resulta que en 1904 ganó el premio Nobel de literatura. Una vez supe eso, fui a decírselo a mi supervisora ya que algunos de los textos que clasificamos y catalogamos estaban autografiados por este escritor y supongo esto debe aumentar su valor.

Tras averiguar que Echegaray ganó tan importante premio en 1904, surgió la interrogante de por qué no se lee tanto hoy día. Se puede argüir que algo similar le pasó a Jacinto Benavente, otro dramaturgo español, quien también ganó el Nobel a principios del siglo XX y que se estudia muy poco en la academia norteamericana (lo cual no quiere decir que en España u otros países de habla hispana no se estudie). Sin embargo, hay algo curioso en el caso de Echegaray y es que muchos de sus coetáneos entendían que su obra no era tan buena como para merecer el Nobel. Dicen las malas lenguas que a Leopoldo Alás "Clarín", a doña Emilia Pardo Bazán y a algunos escritores de la llamada Generación del 98 no les agradó que su compatriota ganara dicho premio.

3. JOAQUÍN Y SERAFÍN ÁLVAREZ-QUINTERO

La cantidad de obras teatrales escritas por estos dos hermanos es inmensa y en su momento gozaron de mucho éxito en España. Algunos textos que catalogué estaban firmados por ellos así que supongo que los mismos tendrán algún valor. No obstante, hoy en día tampoco se estudian mucho las obras de estos hermanos en parte porque sus obras caen en representaciones un tanto estereotípicas de "lo andalú". ¡Cazi na'!

4. EL CENSOR DE PUERTO RICO EN 1878

Cuando estamos examinando un libro, hay que mirar rápidamente las páginas por si hay anotaciones o correcciones en las mismas. Sin embargo, hay que prestar más atención a las primeras y últimas páginas porque es en éstas donde por lo general se encuentran autógrafos, dedicatorias o comentarios de agentes gubernamentales. Para mi sorpresa, un día encontré un texto de Víctor Balaguer con una nota en la última página firmada por el censor y fechada el 6 de julio de 1878 en la cual se indica que la obra se puede representar en Puerto Rico. Es evidente que el libro, publicado en Barcelona en 1867, estuvo en la Isla puesto que al lado de la nota hay un sello con un escudo que dice "Gobierno Puerto Rico". P.J. uno de los bibliotecarios con más experiencia, me dijo que es posible buscar el nombre del censor de Puerto Rico en ese momento mediante una base de datos que ellos (los bibliotecarios) tienen. Me parece insólito que 130 años más tarde ese libro haya caído precisamente en mis manos dado que mi campo de estudio es Puerto Rico y las otras islas del Caribe hispano. Por lo tanto, tendré que hacer algo de este suceso fortuito y espero tener la oportunidad de darle seguimiento a este asunto.

5. FIN DE AÑO

Los programas de fin de año que dan por Televisión Española (TVE) pueden ser muy divertidos. Siempre hay un programa donde los actores y actrices se burlan de los acontecimientos del año que está por terminar y donde usan el humor para criticar una serie de problemas de la sociedad española. Por ejemplo, el del año 2007 comenzó con alguien gritando el famoso "¿Por qué no te callas?" y prosiguió con una serie de actuaciones paródicas. Cabe destacar la parodia de los desayunos de TVE con figuras importantes del

gobierno español, los debates entre José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE) y Mariano Rajoy (PP) puestos como si se tratara del musical *Jesucristo Superstar* y —una de mis favoritas— la crítica a la prensa rosa española por un actor haciendo el papel de la duquesa Cayetana de Alba.

En Fisher descubrí que este tipo de actuación se viene haciendo desde hace al menos 140 años. He encontrado una comedia teatral titulada *1864 y 1865* donde lo que se hace es parodiar y burlarse del año que está por concluir y hacer especulaciones sobre el año que está por comenzar, lo cual es precisamente lo que hacen hoy día una serie de actores pero por televisión.

6. REFUNDICIONES Y TRADUCCIONES

Trabajando en este proyecto de obras españolas, he encontrado muchísimas “refundiciones” de obras canónicas del Siglo de Oro. Me refiero más bien a lo común que es encontrarse con títulos como *Don Quijote de la Mancha: original de Cervantes, refundido, adaptado y mejorado a la escena española por fulano*. En otros casos, si la obra original de, por ejemplo, Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Lope de Vega tenía tres actos, los “refundidores” le añaden otro acto, la “mejoran” y la llevan a las tablas donde se representa con “gran aplauso” y “extraordinario éxito”. Supongo que los derechos de autor como lo conocemos hoy no existían en ese entonces... aunque pensándolo bien, ¿acaso no es eso lo que hacen algunos productores de Hollywood hoy día con algunas novelas?

Sorprende, además, la cantidad de traducciones que se hacían de obras teatrales de otros países de Europa. Si bien algunas son de dramaturgos muy reconocidos como Henrik Ibsen, William Shakespeare, Molière y Alexandre Dumas, otras son de escritores desconocidos cuyos nombres ni siquiera es-

tán registrados en los archivos electrónicos de distintas bibliotecas de renombre. La mayoría de estos dramas provienen de Francia. Esto no es inusual si se consideran los cambios que el escritor Nicolás Boileau efectuó en la estética teatral y la influencia del neoclasicismo francés en España (además, no se puede pasar por alto ciertos asuntos políticos como el reinado de los Borbones en España en el siglo XVIII y posteriormente—a principios del siglo XIX—la invasión napoleónica). Por lo general, el nombre que salta a la mente cuando se habla del teatro neoclásico español con tendencias francesas es Leandro Fernández de Moratín, pero al parecer, hubo otros que si bien no escribían sus propias obras, se dedicaban a traducir y a refundir las francesas.

7. CENSURAS QUE LUEGO SE ELIMINAN

En otros instantes, me he topado con textos que han sido censurados y tienen una inscripción en la portada o en las primeras páginas con detalles al respecto. Si el texto fue censurado, ¿cómo lograron publicarlo? Una hipótesis que nos parece plausible a los que estamos trabajando con dicha colección y que está basada en las fechas de publicación de los libros pertinentes, es que éstos lograron evadir la censura gracias a los constantes cambios políticos que hubo en España durante el siglo XIX. Este siglo estuvo caracterizado por muchas pugnas políticas en el país. El XIX prácticamente comienza con la guerra entre los españoles y las fuerzas napoleónicas, más adelante surgen las Guerras Carlistas, la Gloriosa, la Regencia y la Primera República entre otras alteraciones políticas. Con tanto tejemeneje no es extraño que un gobierno prohibiera un texto y que más adelante, cuando dicho gobierno ya no estaba en el poder, el mismo llegara a ser publicado.

8. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Aunque se le conoce más bien por su poesía y su narrativa, Gómez de Avellaneda también escribió al menos una veintena de obras dramáticas. En la colección se hallaron cuatro textos dramáticos de la escritora cubana, entre los cuales hay uno con anotaciones de algún director teatral. Cabe mencionar que *La hija de las flores o todos están locos* (2. ed.) y *El donativo del diablo* fueron estrenados en Madrid en octubre de 1852. Según los datos de WorldCat, hay menos de veinte ejemplares en el mundo de las primeras ediciones de cada una de estas obras. Por lo tanto, es una dicha que estos textos estuvieran en la colección que adquirió la biblioteca.

9. LEOPOLDO ALÁS "CLARÍN"

Al igual que en el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, a Leopoldo Alás se le conoce más bien por su narrativa aunque llegó a escribir obras teatrales. De las piezas dramáticas que se le atribuyen, la biblioteca Fisher tiene la segunda edición de *Teresa*. Esta obra teatral fue la única que se publicó y se llevó a escena estando Clarín en vida. Representada en el Teatro Español de Madrid en el 1895, *Teresa* no tuvo éxito en esta ciudad y fue trasladada a Barcelona donde tuvo mejor acogida.

10. PEDRO MUÑOZ SECA

A insistencia de mi supervisora, he incluido a Pedro Muñoz Seca en este "top 10". A Luba le llamó la atención la cantidad de obras que este autor escribió y el hecho de que se hicieran ediciones posteriores de algunas de ellas. A Pedro Muñoz Seca se le atribuye haber "sal-

vado" el teatro español del mal porvenir que se le auguraba y hay quienes sugieren que fue el precursor del teatro del absurdo en España. Si bien comenzó escribiendo obras costumbristas similares a las de los hermanos Álvarez Quintero, luego pasó a parodiar temas populares del Siglo de Oro y del teatro español de corte romántico y costumbrista. Inventó un subgénero del teatro cómico denominado "la atrascanada" o "atrascán" cuya función era ocasionar la risa de los espectadores mediante los juegos de lenguaje. Muñoz Seca escribió más de cien obras teatrales, muchas de ellas junto a los dramaturgos Pedro Pérez Fernández y Emilio García Álvarez. Algunas de estas obras todavía se representan en los teatros españoles y han sido adaptadas tanto a la pantalla grande como a la chica. Hasta el momento, en la biblioteca Fisher se han catalogado poco más de cien obras de este dramaturgo de las cuales hay unas quince con anotaciones al margen, al parecer, de algún director teatral.

Podría comentar más sobre otros textos interesantes que hay en esta colección, eso sin contar los de otras colecciones que he tenido el privilegio de ver de cerca (por eso mi mención de Vesalius al inicio de este escrito), pero se me haría difícil escoger los libros que ameritan ser comentados debido a que se han catalogado casi 3,500 libros y todavía quedan unas 25 cajas por abrir. Esta colección es útil para los estudiosos del teatro español y esperamos que una vez terminada la clasificación y catalogación de la misma, investigadores tanto de la Universidad de Toronto como de otros lugares se interesen en ella y la usen para sus proyectos.

Noviembre 2008



ESPAÑA
ACCIÓN
CULTURAL
EXTERIOR

