

Técnicas y estrategias de cuento histórico hispanoamericano desde 1970

by

Daniel R. Rivera

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in the Hispanic and Luso Brazilian Literatures and Languages Program in partial fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2009

©2009

Daniel R. Rivera

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in The Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages Program in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Prof. Malva E. Filer

Date

Chair of Examining Committee

Prof. Lía Schwartz

Date

Executive Officer

Prof. Isaías Lerner

Prof. Elena Martínez

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

Técnicas y estrategias del cuento histórico hispanoamericano desde 1970

By

Daniel R. Rivera

Adviser: Profesor Malva E. Filer

This dissertation explores the development of the historical short story in Spanish America since 1970. The selection includes short stories from the Colonial period to the dictatorship period in Argentina which began in 1976. The countries of the writers include Argentina (Juan José Saer, Luisa Valenzuela), Colombia (Gabriel García Márquez), Cuba (Antonio Benítez Rojo), Uruguay (Mario Benedetti, Eduardo Galeano) and Puerto Rico (Luis López Nieves, Ana Lydia Vega).

The purpose of the dissertation is to show that the genre of the short story could be used in the same way as the Spanish American historical novel to create stories about a variety of historical moments and events, despite the limitations of the short story. To analyze the stories, this project work utilizes criticism from Latin America, United States and Europe. The dissertation also focuses on the variety of approaches, techniques and strategies that the writers employ in their works. Through the use of material from histories books, novels, oral testimony mixed with their own invention, the writers create well-structured short stories to present a period of time, a character and a plot.

Reconocimientos

Quisiera agradecer profundamente a las personas que han hecho posible el desarrollo y finalización de este trabajo. En primer lugar a la profesora Malva E. Filer, la directora, y a los lectores de la tesis, el profesor Isaías Lerner y a la profesora Raquel Chang-Rodríguez. El día de la defensa se unió la profesora Elena Martínez, cuyos comentarios también he valorado mucho.

Por supuesto, el apoyo incondicional de mi mujer, Carmen, ha sido indispensable para completar el proyecto. Por último, se lo dedico a la memoria mi padre, que se marchó sin que yo pudiera terminar antes de su partida y a mi madre, que está muy jubilosa de mi logro.

Índice

Introducción	1
Capítulo I Lo desconocido, lo otro, en mini-crónicas de Eduardo Galeano y un cuento de Antonio Benítez Rojo	17
Capítulo II La ficcionalización de personajes en la obra de Antonio Benítez Rojo	55
Capítulo III Tres momentos en la historia de Puerto Rico en textos de Luis López Nieves y Ana Lydia Vega	80
Capítulo IV Reflexiones sobre el poder en relatos de Gabriel García Márquez y Juan José Saer	131
Capítulo V Humor e ironía en cuentos de dictadura y represión: Mario Benedetti y Luisa Valenzuela	171
Conclusiones	213
Obras citadas	224

Introducción

Estas páginas examinan, dentro del cuento, el subgénero del cuento histórico hispanoamericano desde 1970. Entiendo por éste, como lo delimita Leonardo Rossiello, “una narración breve con todos los rasgos definitorios del género a los que se le agrega uno más, de orden temático-referencial: la presencia de la Historia” (Rossiello 556)¹. En este sentido partimos de la premisa de que aceptamos la existencia del género o subgénero. Refiriéndose a la novela histórica Noé Jitrik afirma que “el término ‘novela’ [...] remite directamente [...] a un orden de invención; ‘historia’ [...] parece situarse en el orden de los hechos” (9). Por tal razón la novela (así como el cuento) histórico “se construye con dos elementos semánticos opuestos” (9). Ahora bien, como señala el propio Jitrik, dicha forma de escritura “podría definirse [...] como un acuerdo -quizá siempre violado- entre ‘verdad’, que estaría del lado de la historia, y mentira, que estaría del lado de la ficción” (11).

En décadas recientes ha surgido un interés por recrear en el cuento hechos históricos. Éstos, en la mayoría de los casos, han ocurrido en los respectivos países de los autores. Sin embargo, algunos narran acontecimientos de países ajenos. En los relatos varía el grado de fidelidad con que se narra el hecho histórico, según lo ha recogido la Historia. Es decir, hay narraciones en las cuales se identifican hechos y personajes concretos de un acontecimiento histórico. Hay algunos en los cuales, no obstante, el hecho o el personaje histórico sólo sirve de marco para producir una historia que se distancia del hecho histórico conocido.

¹ En “Contar historias con la(s) Historia(s): a propósito de una antología contemporánea del cuento histórico” Rossiello, comenta, a propósito de una antología contemporánea del cuento histórico, diversos aspectos de la narrativa histórica de ficción. La antología *Contando historia*, una colección de cuentos históricos, de autores uruguayos, en su mayor parte. Me he visto precisado a no tomar ningún cuento de esta antología porque, aunque hay narraciones interesantes, el libro adolece de aparentes erratas que dificultan su lectura.

A pesar de que un sector de la crítica ha estudiado con detenimiento la novela histórica, no ha sido así con la ficción breve. La bibliografía existente dedicada a la cuentística histórica es muy escasa debido, en parte, a que ha sido más bien en tiempos recientes cuando el cuento histórico ha cobrado impulso. Creo, por ello, necesario un estudio que abarque diversas vertientes del tema histórico en cuentos publicados desde 1970.

El cuento histórico que aquí proponemos relee épocas, períodos o momentos de la historia de un país o región, ya sea para hacer el recorrido de cómo sucedió un hecho, o sea, dejarnos ver los detalles importantes, las decisiones que tuvieron lugar para que ocurriera el evento que luego quedaría recogido por la Historia, o para crearle una historia alterna, que es el caso de la mayoría de los cuentos en este trabajo. La Historia es revisada para afirmar el evento hecho sucedido o negarlo, para mostrar los resultados, ver las complicaciones que rodean lo rodean, o para reducirlo, minimizarlo.

Fernando Aínsa señala el interés en tratar temas históricos en tiempos recientes, que se manifiesta en

el movimiento centrípeta de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas de la cultura latinoamericana. Esta nueva narrativa recupera formas estéticas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y actualiza sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional, la mayoría de los cuales no habían tenido expresiones americanas o estaban olvidados o en desuso (13-14).

Añade Aínsa que “la nueva ficción histórica latinoamericana se ha embarcado en la aventura de releer la historia del continente, recorriendo con un renovado interés crítico la historia colonial, el período de la ilustración y la independencia [...] (14)”. Mi intención con este trabajo es llevar a cabo un análisis

de textos narrativos breves que constituyen una relectura de distintas épocas y lugares para investigar cómo logran los escritores construir una “verdad histórica” desde la ficción.

Los escritores de este subgénero utilizan estrategias variadas con las cuales darles forma a sus narraciones. He podido identificar el uso de libros y documentos históricos, relatos literarios de corte histórico (obras de ficción que surgen de otra narración literaria), relatos testimoniales y relatos orales. Por supuesto, hay relatos que surgen de la imaginación del escritor. Aunque muchos ejemplos del subgénero poseen cierta dosis de irrealidad, prevalece la narración de historias realistas. Aquí uso el término realista en el sentido de crear narraciones que no derivan hacia lo fantástico sino que incorporan personajes y acciones que se asemejan a los del mundo real.

El cuento no puede “ plasmar un período histórico o un tema histórico dentro de la típica concentración cuentística” (Menton *El cuento* ... 671) como lo hace la novela histórica. Sin embargo, con los recursos documentales arriba señalados, que han sido ampliamente utilizados en la novela, los escritores de cuentos históricos han creado narraciones de gran calidad. El objetivo de la tesis es señalar cómo las estrategias de escritura analizadas por Seymour Menton y Fernando Aínsa, para la novela histórica, les han servido también a los escritores de ficción histórica breve para crear obras que, dentro de los parámetros del cuento, exhiben características similares a las de la novela. En el cuento no se puede profundizar en los personajes ni es posible mostrar diversas acciones paralelas a la principal como lo hace la novela. *El mar de las lentejas* contiene cuatro hilos narrativos, cosa imposible de

hacer en un cuento pues éste se concentra en un personaje y una acción o en pocos personajes y pocas acciones siempre ligadas a la central². Por lo general, el cuento explora lo que rodea un momento específico de un personaje. Por ejemplo, qué llevó a Juan Ponce de León a buscar la fuente de la juventud, en un cuento de Luis López Nieves; mostrar las aventuras y desventuras de un joven sin nombre que escapa de la dictadura en Uruguay, se refugia en Argentina para luego huir de allí también, el caso de “La vecina orilla”, de Mario Benedetti; o la interacción de personajes históricos que se consideraban a sí mismos muy honorables mientras, a espaldas de sus respectivos gobiernos, se involucraban en negocios si no ilegales, al menos de dudosa calidad moral, como en “Acuerdo de caballeros”, de Antonio Benítez Rojo. La narración de Ana Lydia Vega “Un domingo de Liliane” presenta las historias de varios personajes como en “El mar de las lentejas” pero, en el cuento de Vega, las historias están estrechamente ligadas al hilo narrativo principal.

Los cuentos que se analizan en este trabajo muestran muchas de las características mencionadas por Seymour Menton para la novela histórica. La selección trata, en distintos grados, sobre la imposibilidad de conocer una verdad histórica a fondo o el modo de operar cíclicamente de la historia; algunos cuentos distorsionan la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos; otros relatos ficcionalizan personajes históricos conocidos; se incluyen comentarios del narrador sobre el proceso de creación; se introducen personajes novelescos de otras obras; por último, se maneja lo dialógico, lo carnavalesco y la heteroglosia (*Nueva novela histórica* 42-4). Como podemos imaginar, los elementos que acabamos de

² Para un análisis pormenorizado de las características del cuento, ver, por ejemplo, “Decálogo” de Horacio Quiroga, “Algunos aspectos del cuento” de Julio Cortázar y *Teoría y técnica del cuento*, de Enrique Anderson Imbert.

indicar no se dan por separados en las obras sino que se entrelazan en una variedad de combinaciones en cada relato.

Para escoger los relatos he seguido el criterio utilizado por Menton para la nueva novela histórica según el cual esta clasificación se aplica a las novelas “... que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33). Ahora bien, destaco un aspecto que me llevó a abrir un poco el criterio de Seymour Menton³: Mario Benedetti y Luisa Valenzuela vivieron la época en la que están enmarcados sus respectivos cuentos. Los cuentos que incluyo de estos escritores refieren momentos de dictaduras en Uruguay y Argentina, respectivamente, acontecimientos que influyeron en ambos escritores. Haber incluido dichos cuentos no parece causar ninguna ruptura o disloque con el resto de los cuentos escogidos. Tampoco trastoca el propósito de este trabajo.

En la organización de los capítulos he intentado seguir un orden cronológico, pero no de manera estricta debido a que no existe una sucesión específica de los años que los relatos evocan. Más bien, lo que existe es la agrupación por una época particular en la presentación de los mismos por capítulos. Sin embargo, un cuento rompe la secuencia por ser no clasificable en términos de momento, ambiente histórico y por ser una narración no convencional.

El primer capítulo lleva por título “Lo desconocido, lo otro, en mini-crónicas de Eduardo Galeano y en un cuento de Antonio Benítez Rojo”. A los textos de Eduardo Galeano los denomino mini-crónicas porque, en cierto modo, se asemejan a las crónicas de Indias. Estos minicuentos pertenecen al primer volumen de *Memoria*

³ Menton, sin embargo, también transgrede su propio criterio al incluir en su estudio *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia (190).

del fuego. En éste el propio Galeano discute su intención con el libro diciendo que deseó estructurar una serie de textos que no pretenden ser históricos o de ficción sino que muestran una visión muy personal de la historia de América Latina. “1492, La mar oceana, la ruta del sol hacia las Indias” trata sobre la salida de Cristóbal Colón, en “1492, Guanahani, Colón” el Almirante llega a la primera isla en el llamado Nuevo Mundo. “1493, Barcelona, día de gloria” está basado, en parte, en *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. La mini-crónica narra el regreso de Cristóbal Colón a Barcelona donde espera ser bienvenido pero los elementos que presenta ante la reina Isabel no son del agrado de ella. “1511, Río Guauravo, Agüeybana” narra una batalla entre indígenas y españoles luego de descubrir que los españoles no son inmortales. En la historia se resalta la valentía de los primeros.

El relato de Antonio Benítez Rojo, “Incidente en la cordillera”, tiene como protagonistas a un indígena y a un esclavo negro que se ven libres de los españoles pero la misma naturaleza, o el poder de ésta, que les ayudó a liberarse de sus amos, les tiende una trampa. El texto alude a reflexiones de Benítez Rojo sobre fray Bartolomé de las Casas incluidas en *La isla que se repite*, del escritor cubano.

El segundo capítulo, “La ficcionalización de los personajes históricos en dos cuentos de Antonio Benítez Rojo”, examina los cuentos “Acuerdo de caballeros” y “La flauta rota”. El primero ironiza, en particular, la figura del aventurero inglés John Hawkins en sus negocios en un pequeño poblado colonial del norte de Colombia. Allí se encuentra con un representante de la corona española y esta pareja hace negocios entre caballeros. Como parte del análisis se esbozan aspectos

importantes para el cuento de lo que se consideraba el honor caballeresco en tiempos anteriores a los de Hawkins y cómo se reflejan esas características en el inglés.

Fray Bernardino de Sahagún y la escritura de su *Historia general de las cosas de Nueva España* son el eje de “La flauta rota”. En la narración de Benítez Rojo fray Bernardino utiliza indios mexicas para recopilar información acerca del dios Tezcatlipoca. Mientras interroga a uno de tales indios el poder del dios se desata y los datos que persigue para entender al dios se le escapan a Sahagún.

Ambos textos de Benítez Rojo revelan un minucioso trabajo de investigación por parte del autor. Ciertos aspectos biográficos tanto de John Hawkins como de fray Bernardino de Sahagún están muy logrados en cada relato.

En el capítulo III se incluyen cuentos que pertenecen a períodos históricos distintos. Lleva como título “Tres momentos en la historia de Puerto Rico: ‘La verdadera muerte de Juan Ponce de León’ y ‘Seva’, de Luis López Nieves, y ‘Un domingo de Liliane’, de Ana Lydia Vega”. El primer cuento de López Nieves transcurre en un ambiente más “urbano” que en los relatos coloniales anteriores pues la acción se ubica en la ciudad de San Juan de Puerto Rico. Aunque la anécdota parte del siglo XX, la acción principal tiene lugar en el siglo XVI. El eje del cuento es un manuscrito escondido durante 300 años en el Palacio Arzobispal de San Juan y encontrado en el siglo XX por un historiador que lo descubre por casualidad. A través del manuscrito el lector descubre cómo ocurrió la muerte del conquistador Ponce de León. Se tergiversa la muerte conocida del conquistador español para crear una versión alterada de la misma.

Seva cuenta la invasión del ejército norteamericano a Puerto Rico en 1898 pero no en julio (la documentada por la Historia) sino en mayo. Un historiador lee en un libro de historia una alusión a una invasión ocurrida dos meses antes de la históricamente conocida y decide investigar el dato. En el texto se recopila una serie de documentos que conforman la veracidad del hallazgo. Ahora bien, desde el mismo discurso se asoman unos elementos que apuntan a que la evidencia que se presenta (mapas, cartas, un documento legal,) no son verdaderos. La imposibilidad de conocer totalmente la realidad de un acontecimiento histórico es esencial en este cuento. Aquí se parte de un hecho conocido, como en el cuento previo, para darle forma a una versión diferente de la registrada en los libros de historia.

La narración de Ana Lydia Vega, “Un domingo de Liliane”, también se conforma partiendo de un acontecimiento histórico de Puerto Rico, la Masacre de Ponce, de 1937.

El Domingo de Ramos un grupo de cadetes del Partido Nacionalista obtuvo permiso para desfilar por las calles de Ponce. El gobernador Blanton Winship intentó detener el desfile y, cuando vio que no podía paralizar el acto, urdió un plan para emboscar a los cadetes, que sólo llevarían rifles de madera.

Ana Lydia Vega parte del recuento del fiscal de Ponce y del recuerdo de una hija de éste, Liliane. Rafael Pérez Marchand escribió *Reminiscencia Histórica de la Masacre de Ponce*, testimonio sobre lo vivido por él el día de la Masacre y sus esfuerzos por desentrañar la madeja de los sucesos. “Un domingo de Liliane” toma elementos del libro de Pérez Marchand pero no para relatarlo tal como aparecen en el libro. En el cuento de Vega se mezclan varias perspectivas de narración pero

siempre se regresa a la voz narrativa de Liliane para mostrar cómo una serie de personas perdieron la inocencia por la masacre: la propia Liliane, su padre, los independentistas, además de las víctimas que perdieron la vida. Sobre todo, por el relato de la niña Liliane, el lector asiste al proceso por el que ella pierde la inocencia.

Por otro lado, el cuento presenta la utilización del “crimen ejemplarizante” (*Pasión de historia* 101) de los gobiernos coloniales en Puerto Rico. De paso, la narración sirve para plantear la situación colonial de la isla, el tipo de abuso que suele cometer el gobierno norteamericano en Puerto Rico y cómo lo lleva a cabo.

El Capítulo IV tiene por título “Dos cuentos ubicados fuera de América Latina: ‘Buen viaje, señor presidente’, de Gabriel García Márquez y ‘Atridas y labdacidas’, de Juan José Saer”. Estos son dos historias de factura diferente ya que el primero es un cuento estructurado de manera tradicional con partes reconocibles, pero no así el de Saer. El relato de García Márquez se ambienta en Ginebra a donde viaja un ex presidente sin nombre a buscar un tratamiento para unas dolencias. Mientras está allí se encuentra con un matrimonio de Martinica, país donde reside el presidente. La pareja espera obtener beneficios en tanto ayuda al señor, no obstante, son ellos los que terminan ayudándolo.

La narración tiene la particularidad de que no se puede determinar con exactitud cuándo tiene lugar aunque sí es posible tantear una fecha. El marco histórico lo provee el hecho de que el presidente dejara de serlo debido a un golpe de estado; la inclusión de un personaje literario, Aimé Césaire, y que el presidente se mueve dentro de un ambiente urbano (se mencionan calles, parques y hoteles de

Ginebra). La situación política de América Latina sirve de fondo en esta narración, en la que la ambigüedad es esencial a través de todo el cuento.

El texto de Juan José Saer “Atridas y labdacidas” rompe el orden cronológico dado que mezcla las épocas antigua y moderna. Tampoco es un relato con estructura tradicional pues no contiene argumento, hilo narrativo o desarrollo de personajes. Por lo mismo no se le puede llamar *cuento*, si nos apegamos a las definiciones conocidas. El texto de Saer tiene un poco de cuento pero tiene también elementos del ensayo. Su relato aborda temas de la antigüedad para armar un rompecabezas donde se cruzan reflexiones sobre el poder, la política, el psicoanálisis y el proceso de escritura literaria. “Atridas y labdacidas” es un ejemplo de cómo Saer borra los límites entre géneros.

El discurso alude a obras y personajes de Sófocles para exponer distintas formas de violencia, y comenta el origen y las consecuencias de diversos actos. De la misma manera el discurso se aproxima al poder y el abuso del mismo, el manejo del poder por varios tipos de gobernantes, la manipulación política. Freud también forma parte de la exposición en el discurso porque éste le rinde tributo a la narración partiendo de que el psicoanálisis es una “actividad verbal” (Saer *Concepto* 161) a la que le interesa acercarse al discurso que conforma o representa los fenómenos psíquicos. El final del cuento se cierra con una breve nota sobre el proceso de escritura. Estas líneas recuerdan a Julio Cortázar en el ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”.

El último capítulo, el quinto, trata del “Humor e ironía en cuentos de dictadura y represión: Mario Benedetti y Luisa Valenzuela”. “La vecina orilla”,

relato que se acerca en extensión a una novela corta, muestra a un joven uruguayo que sufre un breve periodo de tortura en Uruguay, se refugia en Argentina de donde tiene que huir también porque las autoridades represoras le siguen los pasos. El cuento de Benedetti refleja la dura situación política de ambos países y se incluyen episodios de carácter autobiográfico. El joven sin nombre, a pesar de la realidad que le toca vivir, toma las cosas con desenfado y hasta logra una conquista amorosa. Los toques de humor los provee el propio adolescente. El humor, sin embargo, es sólo un ingrediente de la narración. Como parte de ésta se insertan, por ejemplo, reflexiones sobre el problema de la izquierda uruguaya para enfrentar con éxito la embestida de la dictadura militar. Además, refleja la penosa realidad del exilio por razones políticas.

Aunque es un cuento largo el interés no decae y el lector sigue atento a las peripecias del joven anónimo.

El texto de Luisa Valenzuela “Simetrías” oscila entre dos momentos históricos de Argentina: el primer periodo peronista y la llamada “Guerra Sucia”. Estructurada con gran eficacia, la narración va saltando de un tiempo a otro, es decir, del gobierno de Juan D. Perón a la dictadura militar iniciada en 1976. Con ello manifiesta la tendencia cíclica de la violencia en Argentina. El personaje de Héctor Bravo -tomado de otras obras de Valenzuela- inicia una investigación sobre la muerte de dos mujeres. De particular interés en el cuento es la manera en que se mezclan varias voces y perspectivas de narración: de Bravo se pasa a un “nosotros” de los militares y luego a un “nosotras” desde el cual actúan unas prisioneras a quienes los militares torturan. La contrapartida de estas prisioneras de la dictadura

que se inició en 1976, es la mujer de un militar que se enamora de un animal en un zoológico porque su marido coronel está muy pendiente sólo de su trabajo como soldado durante la época de Perón. En la suerte del animal y de una mujer prisionera de la que se enamora un coronel de la “Guerra Sucia” se encuentra la clave del título.

La violencia que presenta la narración se combina con el humor y la ironía. Así muestra a los militares que tienen por un lado la misión de salvar el país mientras, por otro, torturan al pueblo que dicen defender. En la imagen de la esposa del soldado que se enamora de un animal de zoológico, se une la ironía a lo grotesco. Mientras tanto, la violencia extrema de la “Guerra Sucia” se une con el amor, dado que un soldado se enamora de una de las mujeres que tortura, asunto de gran ironía. En la exhibición de ambas épocas, la peronista y la de la Guerra Sucia, se unen la ironía, el humor y lo grotesco en una estructura muy lograda.

Los textos de este trabajo varían en cuanto al grado de “verdad” que proponen las historias que se presentan. La *historia presenciada*⁴ muestra a un personaje que es narrador testigo de lo narrado. En este tipo de narración quien relata puede ser un cronista o un personaje secundario. Así puede clasificarse al personaje anónimo de “La vecina orilla”, de Benedetti, o a Danuax, que narra cómo ocurrió la muerte de Juan Ponce de León. Pero, a diferencia de lo establecido por Rossiello, ambos personajes no son secundarios sino principales. La *historia vivida* tiene un punto de contacto con la literatura picaresca pues, como en ella, en el cuento un personaje desenfadado cuenta sus aventuras o desventuras. Un ejemplo puede ser, de nuevo, el del personaje del cuento de Benedetti. La *historia leída* alude a libros, documentos y autores donde se encuentra la información tratada. Tanto las mini-

⁴ Las clasificaciones son de Leonardo Rossiello.

crónicas de Eduardo Galeano, los relatos de López Nieves como “Acuerdo de caballeros” y “La flauta rota”, de Benítez Rojo, y “Un domingo de Liliane”, de Ana Lydia Vega, parten o se refieren a libros o documentos donde el lector puede encontrar la información sobre el acontecimiento señalado en la ficción. Además, en el relato del tipo *historia leída* existe un apego claro a representar el discurso, o al menos parte de él, como está documentada por los libros de Historia. En la *historia inventada* lo narrado nunca ocurrió, de modo que un ambiente histórico provee el marco para que el autor le dé forma a una historia original (557). La historia inventada se manifiesta en todos o en la mayoría de los textos dado que si bien toman acontecimientos verdaderos, éstos son sólo el pretexto para armar ficciones con los acontecimientos históricos. Claro está, los recursos que se han resaltado generalmente se manifiestan en los cuentos combinándolos de manera diversas.

Seymour Menton señala que el género del cuento no se presta para la creación de ficción histórica con la misma efectividad que ha ocurrido en la novela (*El cuento ...* 671). Como parte de este trabajo me propongo demostrar que, a pesar de que en la novela las historias y los personajes pueden desarrollarse más, en el cuento se han ido produciendo una serie de relatos en los cuales la anécdota, personajes y ambientes se recrean con gran eficacia. Las narraciones seleccionadas presentan historias ampliamente documentadas, personajes bien definidos y ambientes recreados con tino. En algunos es más importante un elemento que otro; es decir, en un cuento la anécdota es más importante que la presentación de un personaje histórico (“La vecina orilla”) mientras en otros los personajes tienen mucho peso, como John Hawkins en “Acuerdo de caballeros”. En “Atridas y

Labdacidas” lo esencial son las ideas que expone el texto para discutir una variedad de temas que tocan, por ejemplo, la política y la literatura. En “La verdadera muerte de Juan Ponce de León”, “Buen viaje, señor presidente” y “Un domingo de Liliane” es notable la descripción del ambiente.

El aspecto más importante de este trabajo es demostrar que, aun con las debidas limitaciones del género, el cuento puede crear ficciones históricas de calidad como las ya tan conocidas y estudiadas en la novela. No obstante su brevedad, el escritor puede manejar unos materiales con los cuales armar cuentos históricos igualmente estimables como en las mejores novelas históricas. Por supuesto, se han tenido que descartar cuentos debido a que no alcanzaban la calidad de los demás. Aparte de estar bien escritos e incluir algún elemento histórico, un criterio de selección fue la calidad literaria de la obra. Unos pocos no pasaron esa prueba. Los cuentos escogidos son buenos, muy buenos y uno que otro es excelente.

Existe un aspecto en el que Menton tiene absoluta razón: en la novela hay más espacio para profundizar, ya sea en los personajes o en una o varias situaciones. Sin embargo, como podrá encontrar el lector de este trabajo, a pesar de la brevedad del cuento, varios de los que aquí se examinan apuntan una profundidad envidiable, aun si insistimos en las diferencias entre los géneros.

A todos los une la manifestación de la violencia. Cada relato contiene al menos una forma de violencia. “Buen viaje, señor presidente” parece romper el esquema pero no es así dado que los personajes salen del país originario por un golpe de estado o al menos así se da a entender. En ese sentido la violencia los ha unido en el exilio.

Estamos seguros de poder probar que los cuentos históricos de nuestro trabajo merecen especial atención crítica, y que están a la altura de las novelas históricas que más consideración han tenido por parte de la crítica.

Capítulo I

Lo desconocido, lo otro, en mini-crónicas de Eduardo Galeano

y

un cuento de Antonio Benítez Rojo

Eduardo Galeano, *Memoria del fuego*

Los cuentos de este capítulo están ambientados en la época colonial y presentan distintos modos de acercarse a lo otro o lo desconocido. En los textos se ficcionaliza la historia para ofrecer una visión crítica del proceso de conquista y colonización. Además, las narraciones dan voz a las figuras marginales de la historia y ocurre un engrandecimiento de los pueblos colonizados, a partir del cuestionamiento de los hechos de los colonizadores.

En de *Memoria del fuego I. Los nacimientos*, Eduardo Galeano reescribe sucesos históricos conocidos, dándoles estructura de crónicas. Las mismas están organizadas por años y muchas son muy breves. Esta obra de Galeano se compone de tres tomos, de los cuales me concentro en el primero, en particular, en sucesos ocurridos durante la colonización y conquista de América.

El propio escritor indica su relación con la historia en “Umbral”, especie de prólogo o introducción:

Las clases de historia eran como visitas al Museo de Cera o a la Región de los Muertos. El pasado estaba quieto, hueco, mudo. [...] La pobre historia había dejado de respirar.

Ojalá *Memoria del fuego* pueda devolver a la historia el aliento, la libertad, la palabra. [...] Desde temprano [América Latina] ha sido condenada a la amnesia por quienes le han impedido ser. [...] Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina [...]

Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. [...] Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque lo cuento a mi modo y manera (XV-XVI).

Aclara, de paso, en esta introducción, no saber “a qué género literario pertenece esta voz de voces” (XV).

Es así como el autor revela algunas de las claves del libro. No desea seguir la historia según ha sucedido, desea rescatar del olvido episodios de la historia de América Latina para reelaborarlos y reinterpretarlos, y no está interesado en la imparcialidad de su obra. El libro tiene apoyo documental. También, en esta introducción o prólogo, se indica que “al final de cada texto, entre paréntesis, los números señalan las principales obras que el autor ha consultado en busca de información y marcos de referencia” (XVI). Cabe señalar que, aunque se indica la obra consultada para cada crónica, la anécdota a veces apunta a alguna otra obra no registrada en la bibliografía.

Lo anterior sirve de advertencia para dejar claro que, aunque el autor ha tomado elementos de los libros consultados, no se ha ceñido a ellos solamente. Su intención es manejar la información obtenida para darle forma a su propia versión -parcializada, admite- de algunos acontecimientos históricos.

El autor está conciente tanto del contenido como de la forma de sus minificciones. Por un lado, es muy importante qué dice cada una de ellas. Por otro, como comenta Salazar Duque, provee a éstas de una “forma sencilla y fresca [...] que involucra al lector y lo compromete a poner su mirada en lo trascendente” (78); “En su minificción lo que vale o funciona es el incidente a contar” (81).

Como obra -no sólo los cuentos seleccionados aquí- el proyecto es el de contar la historia ateniéndose a una “base documental rigurosa” (Bonino 33). El trabajo literario es la exploración, desde lo real de los acontecimientos, de espacios que le han sido “negados a la historia” (5).

La intención del autor “no parece ser la de ‘representar’ una realidad determinada sino más bien ‘fundar’ un universo” (Bonino 6). Esto no significa que, a pesar de la documentación, Galeano desatienda lo histórico; la reescritura de acontecimientos históricos ampliamente documentados le sirve al autor para cuestionarlos (6), como hace mucha de la narrativa ficcional histórica.

Eduardo Galeano, tanto en los cuentos que se analizan en este trabajo como a través de todo el libro, una vez que ha encontrado los argumentos (*inventio*) y ha distribuido los hechos en grupos en el discurso (*dispositio*), se ha centrado en “buscar las palabras y expresiones con que cubrir el discurso (*elocutio*)”⁴ (*Diccionario de retórica* 116). Como la intención es presentar una versión cuestionadora de los acontecimientos, el autor ha cuidado la selección de las palabras y expresiones que ilustran mejor su propósito.

Desde el lenguaje, los cuentos de Galeano marcan una diferencia entre el texto histórico y el texto literario: en el histórico

el lenguaje reviste el carácter de mero instrumento que, manejado hábilmente por el autor con criterios disciplinares (género discursivo) [...] establecidos, es capaz de explicar los acontecimientos históricos desde una lógica causal y temporal [...] mientras que en la literatura muestra su calidad de objeto que lo exime de ser utilizado como documento y, en consecuencia, lo sustrae del orden abstracto de la verdad/ falsedad para exponerlo como monumento, ente indiscutiblemente verdadero en tanto existente; en consecuencia, el lector no se encuentra frente a argumentos sino frente a hechos [de escritura] que lo interpelan más desde lo emocional que desde lo intelectual (Bonino 4).

Sobre los personajes que se verán a continuación, vale destacar que “cuentan [...] como agentes metafóricos, [...], como nombres propios capaces de soportar,

⁴ La explicación de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* es de Bonino. Vale destacar, además, que en muchos de los cuentos históricos -y en la narrativa ficcional histórica, en general- la composición del discurso sigue esta pauta. Es decir, el autor se vale de la *elocutio* para darle significado a su narración a partir de otro texto.

aunque sea fragmentariamente, los arquetipos de la metáfora “el fuego como destrucción y génesis (7) [...] que recorre el texto” (10).

¿Por qué minicuentos?

Diana Palaversich, refiriéndose a la viñeta, afirma:

Being one of the smallest self-contained narrative forms, is an ideal vehicle for the capturing of the fragmented and multileveled history of the continent. The vignette enables the writer to perform spatial and temporal shifts and changes of focus without having to provide narrative links between scenes. It also permits a non-linear, random reading, given that each narrative unit is a self-sufficient story perfectly understandable when read independently of the others (Fischlin 111).

I. “1492, La mar oceana, La ruta del sol hacia las Indias”

El primer problema de esta mini-crónica es la propia fuente que señala Galeano. Comenta Manuel Alvar en la Introducción del *Diario del Descubrimiento*:

Del *Diario* de abordo nos han llegado dos clases de copias: la que mantiene su carácter original, autógrafa de Fr. Bartolomé de las Casas, y la que don Hernando Colón incluyó en la vida del Almirante. Para dificultar mejor el conocimiento de los hechos, ninguno debió usar el manuscrito del Descubridor, sino una copia hecha en 1493 que -a su vez- tampoco se nos ha transmitido (1:9).

Entonces, de entrada enfrentamos el hecho de que la fuente utilizada por Eduardo Galeano no es la voz de Cristóbal Colón, sino lo que otros escribieron sobre sus viajes a América. Por fieles que hayan querido ser tanto Las Casas como el hijo de Cristóbal Colón, podemos pensar que los sucesos contados por ellos no corresponden necesariamente a la experiencia del Almirante. De este modo, ya hay

una ficcionalización del acontecimiento, aun cuando las Casas y Hernando Colón fueran fieles al relato de Cristóbal Colón. Así las cosas, Galeano parte de un documento moldeado por otros para ofrecer su versión.

“1492, La mar oceana, La ruta del sol hacia las Indias” relata la salida de Cristóbal Colón desde Sevilla hacia el Nuevo Mundo. Los marineros son “gotitas al viento” (53), seres que se preguntan cuál será su destino y que se atemorizan por un pez que ha saltado al barco. No disfrutan del viaje, del mar, de la “algarabía de las gaviotas y los alcatraces” porque se cuestionan si ese mar parecido a “un río Guadalquivir” los lleva a un abismo, y si “al fondo del abismo ¿arde el infierno?” (53). Se aferran al cielo y miran a las estrellas en busca de Dios. Sin embargo, son tan insondables Dios y el cielo como el mar. Estos hombres que se marean por el vaivén del mar no piensan en el oro y la plata que se cree encontrarán, sino en la muerte por el atrevimiento de la empresa. No se menciona a Cristóbal Colón pues su figura aquí de nada les sirve a los marineros; ni siquiera Dios puede socorrerlos.

La voz del narrador subraya la zozobra interior de los acobardados tripulantes y se pregunta “¿y si no los amara la mar? [...] ¿Adónde los arrojará el viento? Salta a bordo un dorado, que venía persiguiendo a un pez volador, y se multiplica el pánico” (53).

Desde la época pre colombina, la creencia popular de que al llegar más allá del horizonte había monstruos⁵ había estado muy extendida. El temor a llegar al borde del horizonte y caer en el infierno es lo que les lleva a gritar al final de la

⁵ Se conoce, por ejemplo, la historia del monje irlandés Brandano, a quien “los pintores muestran en su frágil esquife, azotado por tempestades, enfrentándose a los mil peligros de un mar desconocido y a los monstruos marinos, ballenas y otros espantables animales” (Heers 100).

breve crónica “esta noche nos caemos del mundo, esta noche nos caemos del mundo” (54). Ese grito no se registra en la fuente usada por Galeano y es, por lo tanto, una invención. Galeano toma los siguientes datos para crearla.

El primer elemento del *Diario* del genovés utilizado por Galeano aparece en la introducción, escrita luego de llegar Colón al Nuevo Mundo y se refiere al año 1492 (2:15). Galeano toma el uso marino “la mar” del principio de la introducción. Aunque también se usa la variante masculina, la femenina se usa varias veces tanto aquí como en otras partes del *Diario*.

“Están los aires dulces y suaves, como en la primavera de Sevilla y parece la mar un río Guadalquivir” (53), dice la breve crónica. Alvar señala, como han apuntado tantos historiadores e investigadores de la conquista y colonización de América, que para encontrar la manera de explicar lo que sentía y veía, el genovés se apoyaba en lo ya conocido. Para intentar ser entendido “Colón ha pensado entrañablemente en España” (1:20) y “una y otra vez recordará Andalucía” (21). “Cuando el aire es dulce, recuerda los abriles de Sevilla; si la mar está bonancible piensa -y que los ángeles andaluces le perdonen- que es ‘como el río de Sevilla’” (21). Cristóbal Colón, cuando encuentra una buena corriente en el mar, en variadas ocasiones la compara con el Guadalquivir.

Sobre el pez “dorado” que seguía a un “pez volador” en el minicuento, el *Diario*, con fecha de “martes, 25 de setiembre,” dice: “Vieron muchos dorados y otros peces” (2:37). Ahora bien, Alvar explica en una nota que “el dorado es un ‘impenitente perseguidor de peces voladores’” (2: nota 30 y 37). El escritor

uruguayo ha unido, para crear su relato, una breve mención de los “dorados” vistos por los marineros con el dato de Alvar puesto en una nota al calce.

La comparación con lo familiar queda destruida pronto cuando “los hombres [...] surcan, en tres barquitos remendados, la mar incógnita”. De lo familiar, estos hombres que navegan en barcos frágiles pasan a lo desconocido; según se adentran en “la mar incógnita” el terror crece entre los marineros, y son incapaces de pensar en las riquezas de las posibles tierras por descubrir. Los marineros terminan por gritar desesperados al no poder enfrentarse racionalmente a lo desconocido.

II. “1492, Guanahaní, Colón”

“El 3 de agosto de 1492 Cristóbal Colón zarpó de Palos con sus tres barcos. Después de una pequeña escala en Canarias, puso su rumbo al oeste y el 12 de octubre tocaba la isla de Guanahaní -San Salvador o Watling- en las Bahamas” (Ladero 418).

En “1492, Guanahaní, Colón”, Galeano relata la llegada del genovés a esa isla. Presenta, en primer lugar, a un Colón tambaleante por el poco sueño, luego de varios días de haber dormido “poco o nada” (54). Una vez en la isla, de rodillas y mientras mira al cielo, toma posesión de la isla y de lo que ella contiene, incluyendo, por supuesto, los indígenas. El eje del cuento es el intento de entenderse con éstos, lo que da pie a que los indios caigan en un error sobre los recién llegados. Galeano resalta la imposibilidad de comunicación entre los españoles y los aborígenes:

Luis de Torres traduce al hebreo las preguntas de Cristóbal Colón:
¿Conocéís vosotros el Reino del Gran Kahn?” [...]

Los hombres desnudos lo miran, boquiabiertos, y el intérprete prueba la suerte con el idioma caldeo, que algo conoce:

-¿Oro? ¿Templos? ¿Palacios? ¿Rey de reyes? ¿Oro?

Y luego intenta la lengua arábica, lo poco que sabe:

-¿Japón? ¿China? ¿Oro?

El intérprete se disculpa en la lengua de Castilla. Colón maldice en genovés, y arroja al suelo sus cartas credenciales, escritas en latín y dirigidas al Gran Kahn. (54)

Este personaje, Luis de Torres, es recreado en la breve crónica del escritor uruguayo de manera un tanto diferente a la del *Diario*. Colón, el día “viernes, 2 de noviembre”, desea enviar a tierra a dos emisarios siendo uno de ellos

Luis de Torres, que había vivido con el Adelantado de Murcia y había sido judío, y sabía dize que hebraico y caldeo y aun algo de arábigo; y con estos envió dos indios, uno de los que consigo traía de Guanahaní, y el otro de aquellas casas que en el río estaban pobladas. Dioles sartas de cuentas [...]. Dioles instrucción de cómo habían de preguntar por el rey de aquella tierra y lo que le habían de hablar de parte de los reyes de Castilla, cómo enviaban al Almirante para que les diese de su parte sus cartas y un presente y para saber de su estado y cobrar amistad con él [...] (2:94-5).

“A América pasó un ‘crecido número de judíos’ bajo apariencia de cristianos” (2:94), indica Manuel Alvar en la nota 208 del *Diario* de Colón. No obstante, el diálogo, que de todos modos no entenderían los indígenas, no está en el pasaje del *Diario*. Éste sí alude de manera indirecta al Gran Can, pero sin mencionarlo. Como se sabe, Colón intentaba encontrar una ruta hacia Oriente y esperaba, si lograba llegar allí, hallar al “llamado Gran Can, que quiere dezir en nuestro romance Rey de los Reyes” (2:15-6), como apunta el genovés. Sobre el Gran Can indica Alvar en una nota:

Las fabulosas historias del Gran Can corrieron por Europa a raíz del regreso de Nicolás y Marco Polo de su viaje a Oriente. En Bujara visitaron a Kubilai-Kan, el emperador mogol que conquistó China. Después de casi veinte años (1250-1269) volvieron a Venecia, pero no pudieron cumplir la petición de que el Papa enviara cien teólogos para convertir a los mogoles.

En 1271, con Marco Polo, hijo de Nicolás, volvieron a tierras de Kubilai, a las que alcanzaron en 1275.

Todavía hacia 1524 duraba la esperanza de encontrar al Gran Can (2: nota 5, 16).

Los aborígenes, en el cuento de Galeano, ven la ira del “forastero de pelo rojo y piel cruda, que viste capa de terciopelo y ropas de mucho lucimiento” (54) y lo toman por un ser superior. Sin embargo, no es la ira o la ropa lo que les hace pensar que los españoles son dioses, según lo cuenta la Historia. Pero, por creer que lo eran, los indígenas reverencian a los recién llegados y les dicen a los habitantes de la islas vecinas: “¡Vengan a ver a los hombres que llegaron del cielo! ¡Tráiganles de comer y de beber!” (55). La frase anterior es tomada por Galeano del *Diario* y, como él mismo ha dicho en “Umbral”, sólo ha modernizado el lenguaje. Dicha frase aparece el “domingo, 14 de octubre” cuando Colón está cerca de tierra, pero no va a ella: “cuando veían que yo no curaba de ir a tierra, se echaban a la mar nadando y venían, entendíamos que nos preguntaban si éramos venidos del cielo. Y vino uno viejo en el batel dentro, y otros a voces grandes llamaban todos hombres y mujeres: ‘Venid a ver los hombres que vinieron del cielo; traedles de comer y de beber’” (2: 57).

El autor ha creado el texto en función de la frase final. La frase le resultó con atractivo literario suficiente como para sacarle provecho y, a partir de ella, se le ocurrió buscar elementos para dar forma a un relato que fluyera hasta llegar al final previamente elegido. De manera que dicha frase reescrita con un lenguaje modernizado, le sirve de eje para la creación de la brevísima crónica

Por otra parte, se ha señalado la riqueza como motivo fundamental de la colonización y conquista de América. Es cierto, en particular, en los casos de

algunos de los marineros del propio Cristóbal Colón, así como en el de la mayoría de los conquistadores -mayores y menores- que le sucedieron al genovés. Sin embargo, a pesar de que el oro es parte importante de la empresa colonizadora, Tzvetan Todorov indica que para Colón “la victoria universal del Cristianismo [...] es el motivo principal que lo anima” (10), se considera un elegido para llevar a cabo la misión divina y “ve la intervención divina por todas partes” (10). Todorov entiende que el mundo de Cristóbal Colón articula tres esferas: una natural, otra divina y, la última, humana. Por lo tanto, no es accidental que existan tres motivos para la conquista: el primero es humano, “riqueza, el segundo divino, y el tercero está ligado al deleite de la naturaleza” (14). En las crónicas de Galeano indicadas aquí se resalta el motivo humano, riqueza, y el divino, en particular, en las primeras dos analizadas. En la primera, la riqueza parece ser el tema principal, pero el miedo al abismo se presenta como un motivo más fuerte. En la segunda, la misión divina, evangelizadora. El hecho que desea subrayar Galeano es cómo llegaron los indios a tomar a los españoles por dioses.

Los indígenas se encuentran con unos extranjeros de aspecto extraño y, después de observarlos, llegan a la conclusión de que son dioses venidos del cielo. Los españoles, por su parte, no los sacan del error. Ahora bien, no es con los indios que desea comunicarse el navegante genovés. Quiere llegar donde el Gran Can (*Diario*) o Kahn (Galeano) para presentar las credenciales reales y así constatar que ha llegado a Oriente. En ese juego, españoles e indios se han malinterpretado de manera recíproca y más que un encuentro se produce un fenómeno de extrañamiento. La lengua ha sido el medio de incomunicación y ambos bandos han caído en un

error de interpretación con respecto al otro. De esta manera, el encuentro termina produciendo un ser desconocido para cada una de las partes.

III. “1493, Barcelona, Día de gloria”

Fray Bartolomé de las Casas, en *Historia de las Indias*, relata que, una vez enterados los Reyes de España sobre la hazaña recién lograda por Cristóbal Colón, le invitaron a Barcelona, donde en esos momentos se hallaba la Corte. Para recibirle,

[...] mandáronle hacer un solemne y muy hermoso recibimiento, para el cual salió toda la gente y toda la ciudad, que no cabían por las calles, admirados todos de ver aquella veneranda persona ser de la que decía haber descubierto otro mundo, de ver los indios y los papagayos y muchas piezas y joyas y cosas que llevaba, descubiertas, de oro, y que jamás no se habían visto ni oído. Para le recibir los reyes con más solemnidad y pompa, mandaron poner en público su estrado y solio real, donde estaba sentados, [...] el príncipe D. Juan, [...] acompañados de muchos grandes señores [...] (333).

La brevísima crónica de Galeano “1493, Barcelona, Día de Gloria” presenta una intención distinta a las de las dos ya vistas, además de que la fuente no es la misma de las anteriores mini-crónicas. El escritor uruguayo toma la información de *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. El evento del cuento de Galeano recoge el tono festivo del héroe, por la proeza nunca antes vista que ha logrado Colón. Carpentier le añade un sesgo irónico que Galeano aprehende para moldear su versión del acontecimiento.

A la gran fama y honor que Cristóbal Colón pensaba obtener con sus conquistas se contrapone el sesgo con que concluye “1493, Barcelona, Día de gloria”. El almirante quería ganarse el favor de los asistentes -de los reyes, en

particular- para generar más apoyo para su empresa de conquista. Les muestra oro, pieles de lagarto y de serpientes y, por supuesto, a “los seres jamás vistos. Son los pocos que todavía sobreviven al resfrío, al sarampión y al asco por la comida y por el mal olor de los cristianos” (55). Los indios han sido vestidos y, cuando se presentan antes los reyes, tienen papagayos en sus manos, sobre sus cabezas y hombros.

No obstante, los allí presentes no se maravillaron al ver lo traído desde América; no había las especias exóticas tan deseadas, el oro era más bien escaso. Los indios estaban atemorizados, enfermos, es decir, los que habían llegado vivos, ya que muchos murieron en el viaje. El día de gloria que pretendía Colón no resultó el anhelado. El minicuento termina con una sensación de fracaso, pues no logra deslumbrar a la corte.

Si en los minicuentos anteriores Galeano toma ciertos aspectos del *Diario del Descubrimiento* y los reinterpreta para crear sus historias. No obstante, para “Día de gloria” el autor toma elementos muy precisos de *El arpa y la sombra*, de Carpentier:

Con [...] trompetas de heraldos [...] me llegó el mejor de los premios, [...] Sus Altezas invitándome a Corte, que, a la sazón, se hallaba en Barcelona (117), no podía mostrarlos casi en cueros como vivían en su nación, por respeto a Sus Majestades y un judío me aconsejó cómo vestirlos (119), Y llegóme el día. Día de fiesta en toda Barcelona (119), En anchas bandejas de plata -muy anchas para que las muestras pareciesen más numerosas- el oro ... no tanto oro en realidad como yo lo hubiese deseado; oro que me parecía poco oro (120), ahora entraban los indios (120), Y cuando los indios se hubieron arrodillado ante Sus Majestades, gimientes y llorosos [...] entraron algunos marinos míos, trayendo pieles de serpientes y de lagartos [...] además de ramas, hojas secas [...] y con este viaje mío, prodigioso viaje mío, se había hecho realidad la profecía de Séneca (122).

Cuando Colón volvió a ver a la reina en la intimidad le pidió su opinión sobre lo visto en la corte, a lo que ella respondió: “Para serte franca se dice que para

traer siete hombrecitos llorosos ... unas matas ... y hojas ... y un oro que se pierde en una muela ..., no valía la pena haber gastado dos millones de maravedís” (124). Entonces Cristóbal Colón insiste, “¡pero yo traje oro! Todos lo vieron” a lo que ella le responde que “si tan grande era la mina, son lingotes los que hubiesen debido cargar tus hombres, y no unas menudencias (125). Las reflexiones del Almirante concluyen diciendo “salí bastante resquemado, lo confieso, de las cámaras reales” (126).

He seguido el orden, página por página, de las citas de *El arpa y la sombra* utilizadas por Galeano para la creación de su crónica. Ahora bien, Galeano provee un ordenamiento nuevo para los elementos que ha tomado de la novela de Carpentier, pues desea resaltar el contraste entre el título “Día de Gloria” y el resultado “verdadero” que le brinda el escritor uruguayo a la narración breve a partir de la novela de Carpentier. El texto de Galeano concentra muchísimo los elementos de la novela -al igual que ocurre en las otras crónicas breves analizadas-. Además, hay un proceso de selección de elementos para dar coherencia al relato.

Al reorganizar el material tomado de *El arpa y la sombra*, “los acontecimientos son incorporados [en el relato] mediante la supresión y subordinación de algunos de [los elementos] [...] y el énfasis en otros” (White 113). Entre los aspectos que un escritor puede recalcar Hayden White señala la “caracterización [de los personajes], la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista [...]” (113). Hay que hacer la salvedad de que White está más interesado en la escritura de la Historia que en la escritura de ficción, aunque ha concluido que la redacción de ambas sigue procesos similares. Tanto en *El arpa*

como en “Día de gloria”, los autores hacen, por su parte, un uso discriminado de la supresión de elementos para exponer una visión muy personal de Colón y de su empresa de conquista y colonización.

Aunque tanto Carpentier como Galeano subrayan el contraste entre las expectativas Colón y la frustración con la que abandonó la corte, el cuento se diferencia de la novela en que, mientras ésta resalta la visita que Colón le hace a la reina y cómo ella le echa en cara el poco valor de lo traído por él desde América, el cuento muestra que quienes murmuran son los presentes en la corte. Es decir, la sensación de fracaso del navegante genovés se evidencia en ambas narraciones.

Es preciso, sin embargo, ver con detenimiento cómo le dio forma Galeano a su minicuento utilizando un fragmento de la novela de Carpentier.

“Con albricias y alegrías de órganos, tompetas de heraldos” (117), aparece en la primera oración de “Día de gloria”, “...me recibió la sin par Sevilla” (117), en el minicuento es la primera oración del segundo párrafo, sin que se mencione la ciudad andaluza, y sólo dice, “recién vuelto de las Indias”. El cuento de Galeano no hace referencia a la carta que le envían los reyes a Colón para que vaya a la corte, según se relata en *El arpa y la sombra*. Las profecías que menciona Colón en *El arpa...* (122-23), sólo se aluden en Galeano como: “El hombre que ha realizado las profecías de los santos y los sabios llega al estrado, se hinca y besa las manos de la reina y del rey”, uniendo ambas ideas en una. En la novela, cuando el almirante ofrece el discurso sobre las profecías de Séneca y de Isaías, ya han desfilado las bandejas con el oro y las pieles de lagarto y serpientes, y los reyes, junto a los

presentes, han visto a los indios. Sobre ambas profecías, cabe hacer una aclaración.

Consuelo Varela extrae un fragmento de unas anotaciones hechas por Colón:

Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojera los atamentos de las cosas y se abrirá una grande tierra; y un nuevo marinero, como aquel que fue guía de Jasón, que oye nombre Típhi, descubrirá nuevo mundo y entonces non será la isla Tille la postrera de la tierras (454).

Este pasaje aparece exacto en la página 69 de *El arpa*, con la única diferencia de que la lengua está modernizada. Colón ha dicho en la página anterior de la novela “el libro Tragedias de Séneca [...] me acompaña en este viaje” (68).

Sobre Isaías dice Varela “Es evidente que Isaías no habla para nada de estas tierras, aunque se pueden interpretar así algunos versículos (4, 5; 60, 9 y 65, 17). Las Casas advierte que, “dado que Isaías era un profeta, podía haber predicho el descubrimiento” (nota 5, 366-67). Es decir, en Isaías no hay una mención concreta a que algún marinero pudiera hallar nuevas tierras, sino que Colón o Las Casas pueden haber interpretado tal cosa leyendo al profeta. Galeano resuelve poner ambas profecías en una sola oración y sólo mencionando que con el navegante genovés se han hecho realidad “las profecías de los santos y los sabios”. En “Día de gloria”, de este modo, el texto sintetiza varios elementos tomados de *El arpa y la sombra*, los cuales ha tomado Carpentier, a su vez, de más de un diario o crónica escritos por Colón, su hijo Hernando o, tal vez, de Las Casas. Como la intención de Galeano no es extenderse en lo que tales profecías expresaban, une a Séneca e Isaías para proseguir su relato.

Volviendo al mismo, la breve crónica coloca “los trofeos” llevados a España en la parte que le sigue a las profecías y la genuflexión de Colón antes los reyes y

reordena la secuencia de la presentación de los mismos. Si en el texto de Carpentier dice “En anchas bandejas de plata -muy anchas para que las muestras pareciesen más numerosas- el oro [...] no tanto oro en realidad como yo lo hubiese deseado; oro que me parecía poco oro (120)”, en el cuento de Galeano esta idea se convierte en la segunda oración del tercer párrafo. En ésta sólo se lee “centellean sobre las bandejas las piezas de oro que Colón cambió por espejitos y bonetes colorados ...” y no se alude a la cantidad de oro, pues Galeano pondrá esa reflexión al final y de otra manera.

En el párrafo siguiente, el cuarto, Galeano reordena a su antojo los elementos tomados de *El arpa y la sombra*. Se presentan primero los indios “gimientes y llorosos” (121) que en la novela piden la libertad ante los reyes, pero Colón les explica a éstos que “estaban emocionados y temblorosos de felicidad por verse prosternados ante el trono de España”, elementos omitidos por Galeano; en cambio, en la misma oración del cuento, entran unos marinos del genovés con pieles de serpientes y de lagartos. Es decir, en su crónica, Galeano coloca las pieles que traen los marinos en primer lugar, para preparar el escenario para el espectáculo de “los seres jamás vistos” que son, por supuesto, los indios. En Carpentier primero entran los marinos con las pieles de lagartos luego se presentan “las ramas”, “hojas secas” para indicar que Colón no había encontrado vegetación valiosa (121) mientras que Galeano coloca los “ramajes” y “hojarascas” al principio del párrafo y luego aparecen los marinos.

En ese cuarto párrafo del minicuento, las siguientes dos oraciones pertenecen a lugares distintos de *El arpa*: los indios “son los pocos que todavía sobreviven al

resfrío, al sarampión y al asco por la comida y por el mal olor de los cristianos. No vienen desnudos, como estaban cuando se acercaron a las tres carabelas y fueron atrapados” (Galeano 55). La novela de Carpentier no menciona el resfrío o el sarampión; se hace referencia a que los indígenas “tenían la leche de cabra y de vaca por el brevaje más asqueroso” (118), lo que significa un retroceso en la secuencia de la novela. De la misma manera, sobre la vestimenta de los indios la novela señala, “no podía mostrarlos casi en cueros como vivían en su nación, por respeto a Sus Majestades” y alude, además, a un judío que le aconsejó a Colón cómo vestirlos (119). Es decir, en esta parte de la breve crónica, Galeano ha interrumpido la progresión de los elementos de *El arpa*, que iba por la página 121, y vuelve a la 118 y 119 para poner juntas dos oraciones en la mitad de su relato, pertenecientes a lugares distintos en la novela de Carpentier.

Otro salto ocurre al ir el escritor uruguayo a las páginas 126-27 de la novela para continuar su relato: “Por Dieguito, el único [de los indios] que me quedaba, supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por [...] sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos ...”.

El final del cuento tiene una última vuelta de tuerca pues la novela no presenta los “malos murmullos en el salón” que se mencionan en el cuento. “El oro es poco” del cuento aparece como queja de la gente en la corte, mientras en la novela de Carpentier el propio Colón admite que el oro, como ya se dijo, es poco (120). Galeano salta de la página 127 hacia atrás a la 120 de la novela para armar las últimas piezas de su brevísima crónica. La narración del uruguayo termina con la

mención de especias inexistentes en el muestrario de Colón en la corte (pimienta negra, nuez moscada, clavo, jengibre); y de igual manera Colón tampoco ha llevado “sirenas barbudas ni hombres con rabo, de esos que tienen un solo ojo y un único pie”. Sobre lo anterior dice el *Diario del Descubrimiento* el domingo, 4 de noviembre: “Entendió también que lexos de allí había hombres de un ojo” (Alvar 2, 96) para referirse a “Los cinéfalos [que] existieron en viejas culturas” (nota 214, 97), pero no hace referencia a seres de un solo pie, de modo que Galeano añade un elemento de su parte para crear un ser todavía más extraño.

La pimienta, la nuez moscada y el clavo son puestas por Carpentier en boca de la reina cuando, a solas ella y Colón, ella le manifiesta que ha hecho reconocer las plantas traídas por él y su experto ha dicho que éssas, las indicadas por ella, no existen en la muestra. A lo anterior la reina añade, enfática, “... luego no llegaste a las Indias. [...] Embustero como siempre” (Carpentier 125). De modo que Eduardo Galeano da otro salto, esta vez hacia delante para completar su historia.

Ahora bien, mientras en Carpentier es la reina quien le hace ver que los resultados obtenidos por el navegante no eran los esperados, en el relato de Galeano los comentarios sobre la escasez de oro, de especias, la falta de sirenas y de hombres con rabo, parten de los asistentes a la corte. En la novela, Colón admite: “Salí bastante resquemado, lo confieso, de las cámaras reales” (126), por lo cual se evidencia en el propio genovés la sensación de fracaso. En la crónica de Galeano es la voz narrativa la que nos hace testigos de cómo y porqué el “Día de gloria” esperado por Cristóbal Colón no llegó a serlo y nos deja con la sensación de fracaso sufrida por él de igual manera. El escritor uruguayo toma el fracaso del navegante

genovés para mostrarlo sin poner esa palabra o alguno de sus sinónimos en boca de un personaje. Por esta razón, el brevísimo relato de Galeano necesita de una tercera persona y no tiene diálogo.

El mini cuento presenta al “otro” -al indio- ante los europeos, además de las plantas y aves llevadas ante la corte barcelonesa. Sin embargo, lo “otro” es aquí también lo inesperado por Cristóbal Colón: el fracaso. Los documentos registran la llegada de Cristóbal Colón a Barcelona, donde se le dio una gran bienvenida por su logro y los Reyes insisten en que Colón se siente, “suma de honor y mercedes de las que Sus Altezas solían a pocos grandes hacer” (Las Casas 333).

Eduardo Galeano ha preferido utilizar una novela en vez de una crónica colonial o un libro de historia para crear “Día de Gloria”. *El arpa y la sombra*, de Carpentier, le sirve mejor a Galeano para mostrar una versión irónica de Colón ante la corte porque la versión de Alejo Carpentier ya está cargada de ironía y, de hecho, en ocasiones cae en la carnavalización. Galeano toma lo irónico y carnavalesco de Carpentier para llevar al navegante genovés ante los reyes que desean ver por sí mismos el éxito de Colón. Colón no ha llevado a Barcelona “sirenas [...], hombres con rabo, de esos que tienen un solo ojo y un único pie”. Lo que presenta el genovés no es lo que esperaban los presentes en la corte ese “Día de gloria”, que concluye con un fracaso.

IV. “1511, Río Guauravo, Agüeybana”

En “1511, Río Guauravo, Agüeybana” Galeano reescribe otra historia conocida. La fuente para este cuento es la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1788), de Agustín Íñigo Abbad y Lasierra.

En la narración de Galeano el cacique Agüeybana exhibe su hospitalidad cuando recibe a Juan Ponce de León; ambos intercambian sus nombres y el cacique le ofrece al conquistador escoger entre sus hijas. Además Agüeybana le muestra al capitán Ponce de León los ríos de donde obtenían oro (65).

El segundo párrafo tiene como eje a Salcedo, que había llegado “solo, a orillas del río Guauravo” (65). Entonces, se cuenta cómo los indios se ofrecieron a pasarlo sobre el río y “al llegar a la mitad del río, lo dejaron caer y lo aplastaron contra el fondo hasta que dejó de patalear. Después lo tendieron en la hierba” (65). Pasan unos días y vigilan el cuerpo de Salcedo y le piden perdón, “por las dudas”. Pronto se dan cuenta de que “los invasores no son inmortales” (65). Por lo tanto, deciden que “mañana estallará la sublevación. Agüeybana la encabezará” (66). De este modo, la hospitalidad hacia los extranjeros ha llegado a su fin. El cacique y los suyos se sublevan. El cacique quiere recuperar su nombre, que ha sido usado para humillar a su pueblo (66).

El cuento termina oponiendo el sonido del coquí, imitado por el nombre del animal, con “los tambores, que convocan a la pelea [...]” (66), que no permiten que se escuche el sonido de la pequeña ranita puertorriqueña.

En este cuento, Galeano apenas juega con los elementos de Fray Íñigo Abbad pues sólo pretende alabar la valentía del cacique y terminar su narración de manera épica.

En el capítulo III, titulado “Pasa el capitán Juan Ponce de León a reconocer a Puerto Rico”, la obra de Abbad y Lasierra narra la llegada de Ponce de León a Puerto Rico procedente de La Española, que se produjo en 1508:

Juan Ponce [...] desembarcó en las tierras del cacique Agüebana que era el más principal; éste le recibió con las mayores demostraciones de sinceridad y cariño; tomó el nombre de Juan Ponce y éste el de Agüeybana. [...]

Juan Ponce [...] manifestó los deseos que tenía de ver la Isla. El Cacique Agüeybana accedió desde luego a sus insinuaciones y le acompañó en el viaje de ella, mostrándole los ríos de donde sacaban el oro, [...] (14)

Hasta fines de este año [1510] se mantuvieron tranquilos los indios, viviendo con los españoles y ayudándolos en sus poblaciones, minas y granjerías, pero el Gobernador, siguiendo el método que se observaba en la isla de Santo Domingo, resolvió repartir en encomienda a los indios de Puerto Rico entre los españoles. Esta providencia hizo tal sensación en los ánimos de los isleños, que viendo perdida su libertad y que los españoles se iban aumentando y formando nuevos establecimientos, acordaron tomar las armas para extinguirlos, [...], pues los miraban como seres superiores a la naturaleza humana y dudaban de su mortalidad. Con efecto, hicieron la experiencia en un mozo llamado Salcedo, que ahogaron al paso de un río, y viendo que los españoles no estaban exentos del tributo común de la muerte, comenzaron a dársela en una sublevación general, [...], y se arruinó la Isla (17).

Aquí se interrumpe el relato para “conforme al buen orden de la *Historia* dar noticia del carácter, usos y costumbres de los indios de esta Isla” (17). De esta manera, el capítulo IV Abbad y Lasierra lo dedica al tema descrito.

La narración que quedó interrumpida prosigue en el capítulo V, “Sublevación general de los indios de Puerto Rico, muerte de Salcedo y del capitán Sotomayor; destrucción del pueblo de su nombre; y otros sucesos acaecidos en la Isla en 1511.” Es en este texto que se encuentra la sublevación recreada por Eduardo Galeano. Abbad y Lasierra, como dice al final del capítulo III, “conforme al orden de la *Historia*”, resume los elementos sobresalientes de ese capítulo en los primeros párrafos del V. Señala el cronista cómo Ponce de León se convirtió en gobernador de

Puerto Rico, la fundación de Caparra y la repartición de indios en encomiendas. Resalta “al buen cacique Agüeybana, que había recibido a los españoles con tan sincera amistad” (31).

Veamos qué versión nos ofrece Fray Íñigo Abbad y Lasierra en su relato del episodio de Diego de Salcedo:

Un mozo español llamado Salcedo transitaba por la Provincia de Yagüeca, [...]. Broyoán, que vivía en aquel territorio, lo hospedó en su casa [...] cuando Salcedo intentó pasar adelante, lo hizo acompañado de algunos indios, bien instruidos de lo que debían hacer con él; llegó al Río Guauravo; los indios se le ofrecieron a pasarlo sobre sus hombros; el inocente Salcedo admitió, y cuando lo tuvieron en mitad del río, lo sumergieron, teniéndolo debajo del agua, hasta que dejó de dar señal de vida; entonces lo sacaron a la orilla, y dudando todavía si era mortal, le decían; *Señor salcedo, perdonad, que caímos con vos, levantaos para seguir nuestro camino*. Con esta y otras satisfacciones continuaron disculpándose tres días, en los cuales vino el cacique Broyoán, y otros muchos indios a ver si resucitaba, [...]; pero percibiendo el feto del cuerpo corrompido, se persuadieron que los españoles eran mortales como los indios (32-3).

Ejecutada la muerte de Salcedo, se la noticiaron al cacique Agüeybana, quien volvió a convocar a los caciques de la Isla. Estos, en vista del desengaño, emprendieron la extinción acordada de los españoles, mediante la sublevación general, [...] (32-3).

La información procedente de los capítulos de Abbad y Lasierra constituye la base utilizada por Eduardo Galeano para crear su propia mini-crónica. No obstante, hay una serie de datos de la crónica de Abbad y Lasierra que en el texto de Galeano han quedado fuera de su versión de lo ocurrido.

Por ejemplo, si en la obra historiográfica Ponce de León regresó a Santo Domingo para mostrarle a Cristóbal Colón sus hallazgos, el cuento de Galeano no menciona a Colón. Por otro lado, cuenta Abbad que, en 1509, una vez que Colón

decidió poblar Puerto Rico, envió a don Juan Cerón como Teniente de Gobernador y a Miguel Díaz como Alguacil Mayor (14) a la isla caribeña, en tanto la narración del uruguayo no incluye a estos personajes. Con ellos, nos dice Abbad, viajaron doscientos españoles, además de Ponce de León y su mujer e hijos, también excluidos de la mini-crónica. Todos ellos fueron bien recibidos por Agüeybaná, según narra Abbad (14).

A partir de 1510 Ponce de León y los demás españoles -prosigue el cronista español- empezaron a fundar los primeros pueblos. Luego, en 1511, los indios quedaron repartidos en encomiendas a los españoles, y éstos decidieron, al ver perdida su libertad, tomar “las armas para extinguirlos,” (17). Al ahogar a Diego Salcedo y comprobar su muerte se sublevaron. Este es el final del fragmento utilizado de Abbad y Lasierra por Galeano para crear su versión del hecho histórico. Abbad y Lasierra narra con mucho detalle en los capítulos VI, VII y VIII las incidencias de la sublevación, que fue, a fin de cuentas, dominada por los españoles. La victoria española, con la muerte de Agüeybana y otro cacique, la relata Eduardo Galeano en la mini-crónica que le sigue a la que aquí se analiza. Del relato de Abbad y Lasierra sólo destaco que Ponce de León mata al cacique de un disparo de arcabuz (43) y que, luego de la sublevación y muerte de Agüebana, los indios de Puerto Rico no volvieron a formar ejército (44).

Galeano no ha reescrito de una manera totalmente opuesta la crónica de Abbad y Lasierra. Más que apartarse de la historia narrada por éste, el escritor uruguayo añade un aspecto de reivindicación para el cacique, que espera recuperar su nombre, “que ha sido usado para humillar a su gente” (66) y hace culminar su

historia con “los tambores, que convocan a la pelea”. Cabe también apuntar que la muerte ocurrió en 1511, año señalado por el título. El cuento de Galeano, sin embargo, no incluye los datos anteriores de la muerte del cacique, dada la intención de destacar la insurrección. El autor ha puesto el énfasis en destacar la valentía de los indios, que en muchas crónicas coloniales han sido descritos como obedientes, pacíficos e inofensivos.

En este sentido, el escritor uruguayo ha querido presentar una visión del “otro”, los indígenas, como guerreros dispuestos a la más feroz batalla aunque más adelante la derrota fuera inevitable. El cacique recibe al español con toda la amabilidad posible pero, una vez que los indios se dan cuenta de que los recién llegados no son inmortales y de que sólo desean someterlos, les declaran la guerra. La historia oficial se ha inclinado hacia el desenlace negativo para los aborígenes. Eduardo Galeano ha preferido resaltar el espíritu valiente de éstos. El autor toma partido a favor del cacique y los indios, como ha explicado al principio del libro, para presentar de manera destacada a los indios como guerreros que se lanzan contra el invasor español. La versión resultante contrasta con la imagen mítica del indio sumiso difundida a partir de los primeros escritos colombinos por autores como Pedro Mártir o Las Casas.

“Incidente en la cordillera”, de Antonio Benítez Rojo

“Incidente en la cordillera”, de Antonio Benítez Rojo, “features the bonding of a Quiche Indian and an African slave who escape from a sixteenth-century

Guatemalan mule train⁶ and search for the palenque of runaway slaves” (Menton *World Literature*). El indio y el esclavo aprovechan un poderoso terremoto para escapar de los soldados con los que atraviesan un camino colonial en la vieja Guatemala.

Con relación a este cuento señala Benítez Rojo en una entrevista que “el Caribe nace de la violencia de la plantación esclavista, [...], de la plantación colonial, [...]. Además de la violencia natural de terremotos, erupciones volcánicas y huracanes” (Roffé 132). Roffé también indica que “la violencia es el gran tema que atraviesa las doce historias de *Paso de los vientos*” (132). En “Incidente en la cordillera”, cuento que inicia el libro, aparece, en primer lugar, la violencia de los soldados hacia los indios y los esclavos. Pero los soldados desaparecen pronto del relato y la anécdota se centra en un indio y un esclavo.

La historia comienza cuando unos soldados españoles transitan por un camino real en la vieja Guatemala con un grupo de esclavos negros y unos tamemes-indios que llevan cargas pesadas. Éstos se detienen y ponen en el suelo sus cargas sin hacer caso de las amenazas de los soldados. Los esclavos, que están al frente separados de los indios, no se han dado cuenta de la rebelión de éstos y cantan para calmar a sus caballos.

Un soldado, puñal en mano, se acerca a un indio tuerto y le coloca el puñal en el cuello. El indio “pega su oreja al polvo en actitud de escucha” (Benítez “Incidente ...” 13). El indio lo mira, mira hacia las piedras que rodean el camino y, de pronto, echa a correr montaña arriba. De inmediato, ocurre un terremoto muy fuerte y retumba el desfiladero donde se encuentran.

⁶ Expresión entendida como recua de mulas.

Luego del sismo, un tameme se acerca a un esclavo y el primero quiere convencer al segundo de seguir juntos. El tameme y otros tres indios recogen lo rescatable y dejan solo al esclavo y caminan montaña arriba. Más adelante, cuando el esclavo toma una ballesta de un soldado muerto (a partir de aquí ya no hay presencia de ningún otro soldado, vivo o muerto, en el relato) regresa de la montaña el indio que le habló antes y continúa con él hasta el final del relato. Aquél convence a éste de soltar la ballesta: “Bien se ve que sos novicio en los caminos. ¿Cómo vas andar por ai con ballesta y espada? ¡Ni que fueras capitán, carajo! Tíralas negro. Tíralas, que por tu bien te lo digo” (14). El esclavo, que no era tan novicio como creía el indio, le muestra una cicatriz en la garganta y el indio le dice “mordida de perro es. De seguro te huiste. Suerte también tenés de ir conmigo, que tres veces he hecho el camino a la costa y tres veces de vuelta a la tierra alta. No más unos días de camino y te muestro onde viven los esclavos fugitivos” (14). El esclavo entiende al indio pero no dice una sola palabra en español a lo largo del relato, a diferencia del negro de “Acuerdo de caballeros” del propio Benítez Rojo, que se verá en otro capítulo.

“Hasta aí llegaron los quichés en sus guerras con los tzutuhiles”, le cuenta orgulloso el tameme al esclavo pues “[...] el tío de mi madre era señor de Huehuetenango. Murió en la hoguera con los señores de Sololá y de Atitlán que no quisieron renunciar a la adoración de los viejos dioses, Tepeu, Gugumatz” (15), y no puede terminar la frase porque la tierra vuelve a temblar y el tameme, que ya había quedado mal herido de una mano en el temblor anterior, se queja a su compañero de que no podrá conseguir trabajo (15).

El indio le pide al esclavo que le corte la mano y, para convencerlo, le describe lo que le ocurrió a Anselmo, su hermano, muerto de gangrena, a quien todo le empezó por la mano: “Mirá, si no lo hacés se me pudre en dos días, que ansina mesmo pasó con el pobrecito Anselmo, mi hermano mayor. Primero la mano, en seguido el brazo y después se murió jediendo y rabiando, sin querer ver al cura ni a nadie, que Dios perdone su alma” (16).

Esta descripción se relaciona con *El mar de las lentejas*, también de Benítez Rojo. En esta novela uno de los hilos temáticos es la enfermedad de rey Felipe II, “heredero del temperamento artrítico de su padre, hidrópico y atormentado por la fiebre hética, consumido por la gota y un tumor en la rodilla” (Pont 9). La situación del rey simboliza, para Pont el destino del imperio (9). Sin embargo, mientras en la novela “el tono bascula entre la gravedad del cuerpo y la tensa desolación del esperpento” (9), “Incidente en la cordillera” no elabora demasiado la situación de la mano debido a que la narración resalta el deseo e intento de escapar de esos dos personajes sin nombre. De la mano del indio interesa que, al perderla, no podrá conseguir trabajo como tameme (Benítez “Incidente ...” 16). La situación de la mano del indio se describe brevemente como “esta mierda de mano”, mano “desarticulada y sangrante” que “parece una rata aplastada” (15).

En la novela de Benítez Rojo aparece la “amenaza latente de una mosca en busca de su presa” (Pont 9), que es el cuerpo en descomposición de Felipe II. En el cuento la mosca se sustituye por una amenaza de hormigas, que no van en busca de la mano o del cuerpo del indio y el negro, sino que el encuentro de ambos con el batallón de hormigas parece inevitable ya que van arropando todo lo que se halla a

su paso. De todo ello es testigo el indio tuerto del principio del relato, desde su “atalaya” observa cómo el indio y el esclavo, mientras intentan huir de las hormigas, van hacia ellas: “[...] el indio tuerto [...] observa [que] los hombres del bosque apenas se distinguen por entre las copas de los árboles [...] piensa que podrán escapar de las columnas de hormigas que convergen hacia el naciente, pero enseguida, al medir de nuevo la distancia con su redondo ojo de pájaro, hace la señal de la cruz y se retira [...] (19).

Es decir, mientras estos compañeros de infortunio intentan huir hacia las tierras bajas dejándose llevar por el tameme que creía saber más que el esclavo, el indio tuerto sí ha sabido defenderse poniéndose a salvo en un lugar alto. Dicho personaje aparece inmediatamente antes del terremoto, el indio lo menciona como “el tuerto Felipe, el que hacía de mensajero” (15), se alude a éste un poco antes del final para introducir un cuento intercalado, y vuelve a aparecer justo al final, en donde su perspectiva sirve como un “ojo-cámara” (Pont 9) que observa los movimientos del indio y el esclavo.

Jaume Pont, sin embargo, habla de un “ojo-cámara móvil” en *El mar de las lentejas*, donde la existencia de un “ojo-cámara móvil, [va] trasladándose desde el punto de vista del narrador” (9) a la mente de los protagonistas. En el cuento ese ojo es el del indio tuerto que sale corriendo al principio cuando pone una oreja en el suelo y se da cuenta de que está a punto de ocurrir un temblor de tierra y que, al final, ve cómo el indio y el esclavo parecen dirigirse a una muerte segura.

“Desde el parapeto del atalaya quiche se domina el camino de Acazabastlán y la ancha y boscosa barranca que éste bordea” (Benítez 16). Este pasaje del cuento,

bastante cercano al final, indica la perspectiva de este indio que sigue con su único ojo los movimientos de los otros dos personajes un poco más abajo del atalaya. El pasaje sirve, además, para introducir un breve cuento dentro del cuento, dividido en dos partes; primero, el esclavo sueña (“escena, cuadro imaginativo”) con la choza que tenía junto a su mujer e hijo (17). Luego, el tameme sueña que se adentra en “la oscuridad de un tiempo sin estaciones, sin semanas y calendarios. [...] en esta suerte de sueño mítico, el hombre echa a andar” (17) hasta encontrarse con Tepeu y Gugumatx, el Creador y el Formador”; quienes “tal vez se animen a darle de nuevo su mano derecha, piensa en el sueño” (18). De esta forma, penetramos la mente de ambos, vemos sus deseos más íntimos.

El esclavo y el indio han buscado un lugar donde erigir una frágil tienda de campaña. Por la mañana despiertan por las picadas de hormigas, que llegaron atraídas hasta allí por la resina de los árboles derribados por el terremoto y corren como pueden montaña abajo en un intento de alejarse de las hormigas. En la huida de los compañeros, el indio tropieza, cae y queda muy mal herido. El esclavo llega a él, que le pide lo mate, repitiendo varias veces el deseo de morir. Por fin, el esclavo, casi a punto de complacerlo, toma al indio en sus hombros y echa a correr montaña abajo para huir de las hormigas. Todo esto es lo que el indio tuerto, el “ojo-cámara”, ve desde arriba en la montaña.

Como señala Seymour Menton, en la colección de cuentos de Benítez Rojo se evidencia un juego de perspectivas narrativas (*World Literature*). Primero hay una voz narrativa en tercera persona. Luego interactúan el indio y el esclavo. Entre éstos, lo que a primera vista parece un diálogo entre ambos, es más bien un monólogo ya

que vemos los parlamentos del indio pero no lo que le replica el esclavo, las respuestas del esclavo las vemos en el monólogo del indio. A todo esto se añade la perspectiva del indio tuerto ubicado arriba en la montaña.

La fuerza de la naturaleza

La violencia de la naturaleza desata el elemento principal de la historia. La naturaleza desencadena su furia con el terremoto y el indio y el esclavo intentan ponerse a salvo de los españoles al verse liberados. Pero, en su intento de llegar a donde se encontrarían a salvo, parecen dirigirse al encuentro con la muerte debido a otro azote de la naturaleza.

El ataque de la plaga de hormigas tiene una explicación, ofrecida por el propio autor en *La isla que se repite*. Partiendo de Bartolomé de Las Casas, Benítez Rojo habla sobre dos plagas distintas, una de viruela y una de hormigas. La plaga de viruela ocurrió como castigo de Dios, para liberar a los indios de su tormento y, a la vez, para quitarle a los españoles esa mano de obra esclavizada (93). La plaga de hormigas sucedió también como castigo divino pero se debió a la esclavitud negra. Continúa Benítez Rojo explicando que “[...] para Las Casas, las plagas de La Española constituyen un castigo de Dios; así, las plagas [...] implican una transgresión a la Ley Divina” (93). Entonces, piensa Benítez Rojo al analizar a Las Casas, ambas plagas “son consecuencia de una transgresión: la esclavitud” (93).

Explica el escritor cubano que la epidemia de viruela ocurrió, según Las Casas, para liberar a los indios de su tormento y, a la vez, privar a los españoles de

su utilidad en tanto mano de obra esclavizada. Sin embargo, Benítez Rojo indica que “la [...] plaga [de] hormigas, no está relacionada a una transgresión específica, pero por fuerza debe referirse a la esclavitud. [...] Así, en *La Española*, las plagas son consecuencia de una transgresión: la esclavitud” y, además concluye que “las hormigas destruyen físicamente cuanto encuentran a su paso, y así arruinan a los españoles” (93).

Hay que aclarar, no obstante, que la plaga a la que alude *Las Casas* tuvo lugar en *La Española*, mientras “Incidente en la cordillera” transcurre en la vieja Guatemala. Además, el cuento no menciona una epidemia de viruela y se centra en el terremoto y, luego de éste en lo ejércitos de hormigas que van arrojando el área.

Comentarios finales

En otros cuentos de Benítez Rojo que se analizarán más adelante, la trama destaca el enredo de intereses políticos, religiosos, económicos y comerciales como parte central de la empresa de colonización y conquista. En esos cuentos el autor revela la gama de lo positivo a lo negativo en diversos niveles de la dimensión humana y moral, tanto de personajes de alto rango como de ciudadanos comunes relacionados con la empresa colonizadora. También presentan diversas formas de violencia. En “Incidente en la cordillera”, se destaca la plaga de hormigas como castigo de Dios por la esclavitud. Por eso, el autor ha unido a un indígena y a un esclavo, aunque en el ensayo de *La isla que se repite* Benítez Rojo reflexiona sobre

textos de Las Casas, donde la peste que ocurre ataca a los negros esclavos en La Española.

Acerca de *El mar de las lentejas* señala Jaume Pont que los personajes son conformados por el poder (Pont 10), pero es de igual manera en los relatos de *Paso de los vientos*. En el caso específico de “Incidente en la cordillera”, es el poder de la naturaleza el que maneja el destino de los personajes; la naturaleza es la que juega con los personajes y los lleva a un destino que los acorrala.

“Incidente en la cordillera” tiene como personajes principales al indígena y al esclavo, compañeros de infortunio que, de ordinario, serían el otro para los españoles. El indio y el esclavo saben que si no logran irse lejos tendrán que trabajar para los españoles como lo han estado haciendo hasta el momento del terremoto. Sin embargo, en la circunstancia en que se encuentran, son los escapados del fenómeno natural tanto como del sometimiento español. De pronto creen estar libres y piensan en continuar adelante para mantener la libertad lejos de allí. Juntos parecen ir, no obstante, hacia a la muerte.

La narrativa ficcional histórica por lo común ofrece una ubicación precisa del momento en que ocurre la acción. En este cuento Benítez Rojo no ofrece tales datos, sólo puede hablarse de un ambiente colonial, y precisa la ubicación espacial que la acción ocurre en la vieja Guatemala. El indio menciona a los viejos dioses Gugumatz y Tepeu sin dar datos concretos de cuándo existieron. Estos dioses murieron antes de la llegada de los españoles como consecuencia de enfrentamientos entre grupos indígenas.

Antonio Benítez Rojo no identifica el momento exacto porque no es una información necesaria para la anécdota. Sabemos que ya han llegado los españoles a la región, pero el gobierno colonial no es el aspecto que el texto desea destacar. El indio y el esclavo se encuentran como compañeros en búsqueda de otro tipo de vida; no obstante, las fuerzas de la naturaleza entran en juego para definir su destino. La violencia, en distintas formas, es una constante que se repite en varios de los cuentos del libro *Paso de los vientos*. Al autor le interesa exponer, ya en el relato inicial, el tema de la violencia que va a ir mostrándose en las demás historias.

Mientras el cuento de Benítez Rojo no indica datos precisos para ubicarlo en el tiempo, Eduardo Galeano parte de fuentes concretas para crear sus minicuentos. “1492, La mar oceánica, La ruta del sol hacia las Indias” y “1492, Guanahaní, Colón” tienen como fuente el *Diario del descubrimiento*. En el primero, Galeano muestra a unos marineros temerosos de lo que se encuentra más allá del horizonte; temen a lo desconocido, a ese otro mundo al que se pretende llegar. Tienen miedo, además, de caer al infierno y de que Dios no los socorra. En el segundo, el autor usa el lenguaje como medio de incomunicación entre Colón y los indios. Para los españoles y los indios cada uno es el otro y los últimos toman a los primeros por dioses, situación que los españoles no aclaran. El contraste entre cada grupo también se señala en la desnudez de los indios y las “ropas de mucho lucimiento” (54) de Colón.

“1493, Barcelona, Día de gloria” tiene como fuente *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. El Cristóbal Colón de la novela ya revela una fuerte carga irónica, y la misma la utiliza Galeano para su mini-crónica. Galeano parte de pasajes concretos de la novela de Carpentier pero reordena los materiales a su manera para

crear su versión de la llegada de Colón ante los reyes en Barcelona, luego del primer viaje. Mientras la novela muestra la intención del genovés de ganarse la voluntad de la reina, el cuento de Galeano se centra en el fracaso de asombrar a los presentes en la corte con lo que ha llevado de las tierras recién descubiertas. La sensación de fracaso, sin embargo, proviene de *El arpa y la sombra*, sólo que aquí el fracaso de Colón no ocurre ante la reina sino que se da en la intimidad.

En “1511, Río Guauravo, Agüeybana”, se encuentran en Puerto Rico Ponce de León y el cacique Agüeybana. Al principio, se ve la hospitalidad indígena; pronto los indios comprueban, con la muerte de Salcedo, que el invasor europeo no es inmortal y se sublevan. La intención de Galeano es mostrar la valentía guerrera de los indios, contraria a la versión recogida por los libros de historia de la sumisión indígena ante los europeos.

Eduardo Galeano ha manejado temas similares en otras obras. En *Ser como ellos y otros artículos* presenta textos en los cuales el autor ofrece sus razones para haber escrito *Memoria del fuego*. Por ejemplo, escribió *Memoria del fuego* para que no se olviden las cosas que vale la pena recordar (Galeano *Ser como ellos* 4). Galeano indica que los textos de *Memoria del fuego* no pertenecen a ningún género literario, porque desea que participen de todos (6-7). Dicho libro (*Ser como ellos*) explica que los textos de *Memoria* son muy breves debido a que esos “momentitos de historia” revelan “la maravilla o el espanto de la aventura en América” (7), que el rescate del pasado lo siente como una necesidad de revelación, en su acepción de descubrimiento, descubrimiento del pasado en el presente de América (8) porque para Galeano el pasado está vivo (6). Por la misma razón *Memoria del fuego* está

narrada en tiempo presente, como si “el pasado estuviera ocurriendo” (6). El título surge de un proverbio africano, que aparece al inicio de *Memoria*, y que dice: “La hierba seca incendiará la hierba húmeda” (12). Según Galeano, “los esclavos también trajeron, desde el África, la antigua certeza de que todos tenemos dos memorias. Una memoria, la memoria individual, vulnerable al tiempo y a la pasión, condenada, como nosotros, a morir; y otra memoria, la memoria colectiva, destinada, como nosotros, a sobrevivir” (13). Por último, como suele suceder con la ficción histórica, Galeano quiere hacer partícipe al lector pues ve los textos de *Memoria* como casas que el lector “construye a partir de la lectura” y por ello “hay tantas casas posibles como posibles lectores (5-6).

Las venas abiertas de América Latina, del propio Galeano, dedica la primera parte del libro, a la llegada de Cristóbal Colón, los españoles, la colonización, los enfrentamientos entre indios y españoles, entre esclavos y españoles. En *Memoria del fuego* el escritor ficcionaliza algunos de los temas que trata en *Las venas abiertas*, creando una versión subjetiva de acontecimientos históricos de América Latina.

Los cuentos analizados en este capítulo manejan distintos modos de presentar lo otro o lo desconocido. En los textos de Benítez Rojo es la fuerza de la naturaleza a la que se enfrentan dos personajes abocados a un destino. Galeano, haciendo uso de fuentes concretas, crea versiones que entablan un diálogo con las reconocidas por los libros de historia. Benítez Rojo no lo hace en el cuento analizado, pero sí lo hace en cuentos que se verán más adelante. El escritor cubano utiliza temas que ha

discutido en artículos y que con mucha profundidad ha desarrollado en *La isla que se repite*.

Sin embargo, “Incidente” sí refleja asuntos que el autor ha abordado en ensayos sobre la colonización de América, en los cuales le da atención particular al Caribe. El segundo capítulo de *La isla que se repite*, “Bartolomé de Las Casas: entre el infierno y la ficción”, trata el tema de una plaga de hormigas. En una sección titulada “La plaga de hormigas y lo *uncanny*”. Benítez Rojo describe cómo Las Casas relaciona esta plaga con la esclavitud de negros y una epidemia de viruela con la esclavitud de los indios y entiende que Las Casas ha visto una intervención divina en todo ello.

Según Benítez Rojo, para Las Casas “las plagas de La Española constituyen un castigo de Dios; así las plagas sucesivas [...] implican una violación a la Ley Divina”, “la plaga de viruelas es el castigo por la esclavitud del indio y la plaga [que ataca a los] negros es el precio que hay que pagar por la esclavitud del negro”, por lo tanto, “las plagas son consecuencia de una transgresión: la esclavitud”. Explica el escritor cubano que “la plaga de hormigas [...] viene por una vía *activa*: las hormigas destruyen físicamente cuanto encuentran a su paso, y así arruinan a los españoles” (93).

“Incidente” no menciona epidemia de viruela alguna y, por otra parte, une a un indio y a un esclavo negro durante el ataque de las hormigas. El ensayo de *La isla que se repite* separa las plagas; es decir, la de viruela la sufren los indios, la de hormigas la sufren los negros y, siempre interpretando a Las Casas, dice Benítez

Rojo que “es una metáfora de [los] negros, puesto que la presencia de éstos en la isla [se refiere a La Española] aumenta sin cesar” (94).

El cuento, sin embargo, ocurre en la vieja Guatemala, no en La Española. El autor presenta a los protagonistas juntos para demostrar la suerte que ha corrido cada uno como individuo representativo de su grupo. Además, el terremoto desbanda a los indios, esclavos y españoles que sobreviven al sismo. Pero lo más importante de “Incidente en la cordillera” es que sienta el tono de violencia que poseen todos los cuentos de *Paso de los vientos*. Cuando empieza “Incidente” son los españoles los que están al mando de los indios y los esclavos; éstos no viajan con los españoles voluntariamente sino forzados. Entonces, ocurre el terremoto que, si bien merma en número a indios y negros, es un castigo telúrico que merma en número de igual manera a españoles, con el efecto añadido de que los colonizadores pierden a los sobrevivientes esclavizados que estuvieran a su servicio.

Capítulo II

La ficcionalización de los personajes históricos en la obra de Antonio Benítez Rojo

Los cuentos “Acuerdo de caballeros” y “La flauta rota” revelan una documentación rigurosa para crearlos. No es necesario, sin embargo, rastrear los elementos verdaderos de los cuentos para entenderlos. Ambos cuentos se pueden disfrutar sin indagar en las biografías de los personajes y las circunstancias que se recrean en estos relatos.

No obstante, tener una idea sobre los personajes principales ayuda a aclarar qué está detrás de la lectura por placer. Los cuentos que se incluyen en este capítulo muestran una labor de particular interés en delinear características biográficas de los personajes. Ambas narraciones exhiben un apego a rasgos básicos, y prioritariamente ideológicos, de los protagonistas de cada relato. Antonio Benítez Rojo ha creado dichos cuentos dejándose llevar por un marco previo fundamentado en aspectos de la vida real de los actores centrales. Como se verá, en cada cuento hay una serie de hechos que están estrechamente ligados a los actores principales y cuyas acciones se encuentran debidamente documentadas.

En “Acuerdo de caballeros” el marino y aventurero inglés John Hawkins se presenta al lector como honorable caballero mientras algunos de sus actos se asemejan a los de un pirata. En este doble juego de persona de honor y persona deshonesto le acompaña Miguel de Castellanos, tesorero de la Corona española en Río de la Hacha. “La flauta rota” tiene a fray Bernardino de Sahagún como protagonista. A éste lo encontramos en México en tanto recopila información para darle forma a la *Historia general de las cosas de Nueva España*. En torno a este libro los elementos de ficción recrean con justeza el proceso en el que se halla Sahagún mientras recoge datos para escribirlo. Los rasgos de Hawkins, Castellanos y

Sahagún son tomados de la realidad y, alrededor de esos rasgos verdaderos, se tejen dos historias distintas que reflejan la mentalidad de cada una de estas figuras.

“Acuerdo de caballeros”

La acción de “Acuerdo de Caballeros”, tiene lugar en Río de la Hacha. Hasta allí viaja el inglés John Hawkins para hacer negocios que, por un lado, parecen de piratería y, por otro, desea presentar como la acción honesta de un mercader. Su contraparte es Miguel de Castellanos, tesorero de la Corona española y hombre de mayor rango en el poblado. Hawkins va a vender esclavos pero, mientras se encuentra en Río de la Hacha, se le plantea un negocio que no puede desatender. En ello entra un personaje de ficción que sirve para crear el efecto que busca el texto: mostrar tanto a Hawkins como a Castellanos como personas ávidas de obtener ganancia haciendo negocios a espaldas de la metrópoli española, pero entendiéndose entre ellos como caballeros.

Para comprender mejor la situación del texto de Benítez Rojo es necesario puntualizar quiénes eran John Hawkins y Miguel de Castellanos. Luego se va a tratar los negocios entre éstos; más adelante la aparición de un esclavo, que es el ente de ficción que da un giro inesperado a los negocios de Hawkins.

Por último se establecen tres comparaciones diferentes que deben comentarse. El propio John Hawkins se compara con la Reina Isabel de Inglaterra; se hace una comparación entre un perro y el esclavo. Pero también las circunstancias de

Hawkins se comparan con las de Lope de Aguirre. Como aspecto final, se van a considerar dos instancias del cuento donde sobresale lo carnavalesco.

La trata de esclavos desde Guinea

Portugal tenía el monopolio de la explotación de la costa africana gracias a una donación papal⁷ (Williamson 5). Después de un periodo de tensión, España y Portugal se avinieron a compartir el negocio y trazaron un meridiano entre sus respectivas áreas en el Atlántico, y se apoyaron consistentemente en mantener sus monopolios ante cualquier reto. El gobierno portugués intentó mantener una política de secreto sobre Guinea. Pronto, sin embargo, el secreto dejó de serlo (7).

John Hawkins formaba parte de una familia dedicada a la navegación y, primero, participó como socio con su hermano. John era, sin embargo, más persona de navíos que su hermano y siempre estuvo ligado al negocio marítimo.

En tanto Portugal y España trataban de mantener su monopolio, Sir William Cecil, Secretario de Estado de la Reina Isabel de Inglaterra, le hizo saber al embajador español en Inglaterra que este país no reconocía la distribución de territorios por gracia papal. Con la reina Isabel se dejó establecida la doctrina y la práctica de que la costa africana era libre para todos (45).

Hawkins era conocido como un mercader honesto y tenía amistad con gente influyente como Pedro de Ponte, perteneciente a una poderosa familia de las Islas Canarias. Por medio de De Ponte y de otras personas Hawkins obtuvo noticias comerciales de las colonias y de la trata de esclavos desde Guinea (48).

⁷ Sigo los datos de *Hawkins of Plymouth*, de James A. Williamson.

El mercader inglés se vio involucrado en una serie de incidentes que cambiaron la estimación que se tenía de él en las que se apropió de barcos portugueses en actos que se consideraron de piratería. Sobre uno de estos incidentes dice Williamson, el autor de *Hawkins of Plymouth*, “se nos pide que creamos que seis barcos, [...], fueron tomados violentamente sin que muriera ni una persona. Debió haber sido una pieza de caballerosa piratería. [El incidente] parece más un negocio, en el cual un lado lo enmascaró [como piratería] por miedo a su propio gobierno” (51). El cuento “Acuerdo de Caballeros” subraya este aspecto pero no lo presenta de manera parcializada ya que muestra las dos caras de Hawkins. La narración plantea la siguiente pregunta, ¿era John Hawkins un honesto caballero o un pirata?

Su antagonista en el texto de Benítez Rojo es Miguel de Castellanos. Como menciona James A. Williamson, Castellanos era el tesorero de la Corona española en Río de la Hacha (ahora Río Hacha, Colombia). Río de la Hacha era “el centro de un importante poblado de pesca de perlas y también de minería de oro” (80). Castellanos había recibido órdenes estrictas desde Santo Domingo de no hacer negocios con Hawkins. El tesorero, sin embargo, tomó las órdenes como excusa para llevar a cabo una negociación hostil con el inglés: le ofreció la mitad de lo que Hawkins había pagado por ellos (Williamson *Sir John Hawkins* 107). Ya Hawkins había enfrentado este tipo de trato y no dudó en desembarcar con cien hombres y, desde sus barcos dirigió la artillería hacia el pueblo. Miguel de Castellanos destacó sus hombres para combatir a Hawkins, pero pronto fue evidente que estos no aparecieron para combatir sino que era una estratagema de Castellanos para poder

entablar trato con Hawkins y poder justificarlo como un acto de piratería del capitán inglés (107). En pocas palabras Castellanos realizó un gesto de resistencia aparente contra Hawkins (Williamson *Hawkins of Plymouth* 89). ¿Por qué?

En otros lugares John Hawkins se había topado con un trato similar, se le hacía una falsa resistencia para luego dejarlo hacer negocios debido a que traía bienes necesitados localmente y su manejo de los barcos y de mercancía a precios más bajos que los de los mercaderes de Sevilla hacían de él un gran negociante (89).

Miguel de Castellanos tenía que aparentar que seguía la órdenes del gobierno que representaba y por ello se negó, al principio, a tratar con Hawkins. Como previsión a la llegada del capitán inglés, el tesorero de la Corona mandó esconder el oro y las perlas, junto con las mujeres del pueblo, hacia tierra adentro, para no tener nada de valor en el centro de Río de la Hacha. Cuando el español se entrevistó con Hawkins, de primera intención, el tesorero explicó que “se le había prohibido expresamente negociar” con él (81). Hawkins amenazó con el uso de la fuerza y de inmediato el tesorero y sus oficiales le ofrecieron licencia para que hiciera negocios. Tan pronto como entró a puerto y dejó saber que tenía esclavos y otras mercancías, los habitantes comenzaron a hacer tratos con él⁸. Éste mostró certificados de buena conducta obtenidos como fruto de su negocio honesto (81). Por supuesto, los líderes de Río de la Hacha estaban satisfechos. Como estaba de por medio la prohibición real acordaron que Castellanos hablara en privado con Hawkins, quien le sugirió “that he should threaten and feign to intend to burn houses of the town of the

⁸ “Something like a department store was set up in the town [...]” (*Hawkins of Plymouth* 82).

settlement, in order that they might take various depositions of witnesses and prove that they were forced to trade with him”⁹ (81).

La descripción del estado de cosas ya dicho es el preámbulo en forma de ficción creado en “Acuerdo de Caballeros” para el arribo de John Hawkins a Río de la Hacha. El cuento comienza con una descripción de la nave “Jesús of Lubeck” que parece tomada y adaptada libremente de *Hawkins of Plymouth*. Luego de esto el discurso ficcional resume los viajes hechos por el inglés antes de arribar a Río de la Hacha. Al momento de la entrevista de Hawkins con Castellanos ha ocurrido un incendio en el poblado, que se relata como no intencional, a manos de un habitante.

Se sugiere que Castellanos puede haber incendiado Río de la Hacha como parte de la estrategia para poder tratar con Hawkins. La voz narrativa comenta que Castellanos, luego de propinarle una bofetada al que, sin mala intención, inició el incendio, “se jactaba de que el rey Felipe le enviaría oro suficiente para costear diez veces la nueva construcción de la villa. Aquello significaba que don Miguel, en su doble condición de tesorero y capitán general de Río de la Hacha, pensaba medrar a cuenta de los dineros del rey” (“Acuerdo ...” 30). Ese incendio, que el lector no ve en el cuento, es una acción omitida¹⁰ que no altera el curso de la narración.

El texto mismo expone la duda de si fue o no intencional. La implicación es que Castellanos ordena el incendio como parte de su plan para alegar que Hawkins le había obligado a negociar por métodos violentos y no tener más remedio que hacer

⁹ En este caso he preferido dejar la versión en inglés para exhibir las palabras exactas de Williamson, quien a su vez cita un documento histórico.

¹⁰ Ernest Hemingway decía que “uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que uno omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da al lector la sensación de que hay más de lo que se ha dicho” (*París era una fiesta* 75).

negocios con él (30). Desde la perspectiva de Hawkins es muy claro que sólo desea “vender unos cuantos esclavos, algunos lienzos y fruslerías, y todo a precios mucho más bajos que los fijados por Sevilla” (30). El cuento ha planteado lo anteriormente expuesto por Williamson. En este punto el texto de Benítez Rojo crea un nuevo giro. La narración, por un lado sigue lo trazado en el libro de Williamson pero, por otro, introduce un personaje no real entre lo documentado por el mencionado historiador. De este modo, como en otras novelas y cuentos históricos, se inserta un personaje inexistente en la historia documentada para contraponerlo a los personajes verdaderamente históricos.

John Hawkins, en el cuento, camina con varios de sus colaboradores cercanos por Río de la Hacha cuando, de pronto, aparece George Fitzwilliam. Indica Williamson que Fitzwilliam fue un firme seguidor de Hawkins y que, probablemente, jugó un papel de importancia en los negocios de aquél (*Hawkins of Plymouth* 70). En “Acuerdo de Caballeros” Fitzwilliam sirve de traductor entre Hawkins y Castellanos (29) y, cuando interrumpe la conversación de Hawkins con los suyos, lleva “la punta de su espada en la nuca de un negro vestido de harapos” (31). Fitzwilliam está jubiloso porque el negro se le ha escapado a Castellanos y “conoce el lugar del bosque donde éste tiene escondido el tesoro de la villa; descubrirá el secreto si es asegurada su libertad y puesto en las costas de Guinea” (32). Este elemento produce el nudo de la narración.

El esclavo proviene de Guinea, con lo cual el texto es consecuente con la historia esclavista de España, Portugal y, por supuesto, de Inglaterra pues desde aquel país africano trasladaron a muchos esclavos al Nuevo Mundo. La historia del

esclavo se inicia justo después de pasar la mitad del relato. De la misma manera, el esclavo queda en medio de los otros personajes y altera el curso de la acción. Hasta el momento John Hawkins está interesado en vender esclavos y otras mercancías. Con la aparición del esclavo, se le presenta una oportunidad que no podía desperdiciar. Hawkins le responde a su subordinado que acepta la proposición del esclavo; tomarían el tesoro escondido de Castellanos y le otorgarían la libertad.

Hawkins decidió que la misión la encabezarían Francis Drake y Robert Barrett. Una noche llevaron al esclavo para que los dirigiera hasta el tesoro para sorprender a los soldados de Castellanos y apoderarse del caudal.

Mientras los hombres de Hawkins iban a su misión éste se queda en su barco y habla con sus sirvientes. Pronto reflexiona sobre el esclavo que se le ha escapado a Miguel de Castellanos. Aquí el discurso introduce una digresión sobre Lope de Aguirre y Pedro de Ursúa.

Aguirre anduvo en varias expediciones buscando El Dorado y Ursúa había sido su capitán. En sus cavilaciones Hawkins recordó que la historia de Lope de Aguirre, en su búsqueda de El Dorado, estaba “salpicada de degüellos, descuartizamientos y quemazones” (34) a tal punto que asesinó a Pedro de Ursúa. Todo ello para vincular al esclavo fugado de Castellanos a ambos personajes debido a que, antes de llegar a manos de éste, perteneció a Aguirre y a Ursúa. Por esta razón, John Hawkins pensaba que no podía confiar en el esclavo fugado. Se preguntaba si no habría cometido crímenes bajo las órdenes de Aguirre, si no habría “aprendido a pensar, a calcular, a protegerse, incluso a negociar” (34). Entonces pensó en cómo propuso su libertad a cambio del caudal de Castellanos.

John Hawkins también se acordó, al final de la digresión, que en Panamá la población de donde provenía el esclavo fue asesinada por Ursúa, “y así Ursúa y su hermosa mujer habían sido degollados por Lope, y así Lope había sido hecho cuartos después de matar a su hija” (37). Ese esclavo posiblemente -pensaba Hawkins- había tomado parte en algunos de los crímenes y, “después de todo aquello ni siquiera un negro podía ser un hombre cualquiera” (34). Al cabo de todas esas reflexiones Hawkins concluyó que al esclavo “lo mejor sería venderlo en Cartagena” (37). No podía “descender a ponerse en la manos de un esclavo” porque “sería volver al revés el orden natural de las cosas” (37). Es decir Hawkins, “marino, armador y mercader [...], poseedor de acciones de la Merchant Adventurer, miembro del club de Guinea, yerno del tesorero de la Marina Real y asociado a la reina” (34), no podía ni siquiera considerar hacer tratos con un esclavo.

Otro pensamiento que, en la mente de Hawkins, deja en el centro de toda la situación al esclavo (“¿Diego?, ¿Pedro?” (34) se pregunta Hawkins como señal de que su nombre no era importante para él), es que “su influencia se abría a la redonda” de aquél, mientras reflexiona sobre la suerte de Ursúa y de Lope de Aguirre. De ahí su decisión de no llevarlo en su barco para devolverlo a su Guinea de origen.

Pero John Hawkins no sólo desconfiaba del esclavo sino también de Francis Drake. Aunque lo creía listo, no se dejaba engañar “con sus falsas sonrisas” (34). Según Hawkins Drake “no creía en ningún tipo de comercio, su mentalidad era la de un soldado, no la de un mercader; prefería la ganancia fácil del botín de guerra a la hermosa y trabajada ganancia de la compraventa” (34), lo cual lo alejaba de él que

era un conocedor de barcos y negociante. Mientras Hawkins se consideraba a sí mismo un caballero mercader, pensaba que Drake era solamente “un soldado”.

Lo arriba dicho apunta al título del cuento y plantea que John Hawkins sólo se entiende y hace tratos con quienes están a su nivel, no con “aquel negro parejero que tenía pinta de traer mala suerte” (37). Drake, “si su apasionamiento religioso contra los católicos no le hacía perder la cabeza, podía llegar lejos” (34) y lo protege porque es “un pariente lejano” (35) pero, de todas formas, no lo estima como su igual.

Con quien John Hawkins deseaba hacer negocios era con Castellanos. Cuando Hawkins tuvo en sus manos el tesoro de Castellanos le planteó que le devolvería todo a cambio “del quinto de rey [por] sesenta negros” (39), es decir, chantajeó al tesorero de Río de la Hacha de manera que se viera obligado a hacer la compra, esa era la condición para que se le restituyera el tesoro de la villa. Para demostrar que era un caballero aduce que “sus hombres procedieron en todo momento con absoluta corrección” (39) y por esa razón “la batida no había costado una sola gota de sangre española” (39). Ese era el modo en que Hawkins había conseguido, en la vida real, cerrar más de un negocio y por ello se le llegó a considerar pirata. Hawkins le preguntó a Castellanos, por medio del traductor George Fitzwilliam, “¿qué pirata o corsario tendría la delicadeza de devolver todo el tesoro y de no poner a rescate a los principales de Río de la Hacha?” (39). Así se defendía Hawkins para resaltar sus dotes de mercader y de caballero, no de pirata. Hawkins, además le pidió a Castellanos que enviara cartas a Cartagena “que

anunciaran su arribo y, a la vez, rindieran honores a su buena conducta y escrupulosidad [...]”¹¹(39).

Esta forma de verse a sí mismo y de tratar con los demás tiene otra dimensión y parte de un aspecto cultural e ideológico.

Lo que está detrás de la palabra dada a Fitzwilliam surge del código de honor caballeresco. La palabra “‘de honor’ [...]”. Es una palabra solemne [...]. Su cumplimiento no afecta más que a la reputación de quien la da. Se basta a sí misma, pero sólo es aceptable si al individuo que la da le respalda la garantía de una entidad reconocida y respetada, una especie de ‘persona moral’ a la cual pertenece” (Flori 171). Por esta razón Hawkins insiste en sus credenciales de persona de honor al hacer negocios con Castellanos. De la misma manera, cuando el inglés reflexiona sobre Lope de Aguirre, Pedro de Ursúa y Francis Drake lo hace para distanciar su persona de estos tres personajes. De los primeros dos se distancia porque se dejaron llevar por la ilusión de El Dorado y por su trayectoria de sangre; se aleja del tercero debido a que sólo piensa en el lucro obtenido por medios violentos, se comporta como un pirata. Hawkins se ve a sí mismo como un caballero y desea que como tal

¹¹ La primera de tales cartas se la dio Lorenzo Bernáldez, identificado en el cuento como “un sujeto llamado Bernáldez” (26). Explica James A. Williamson que Hawkins hizo una negociación similar con Bernáldez, quien era un capitán español destacado en Cuba. De la misma manera en que el inglés hizo negocios con Castellanos, que deseaba obtener algún beneficio para sí, comenta Williamson que Bernáldez negoció con Hawkins dando muestras de una resistencia aparente, como también lo hizo Miguel de Castellanos (*Hawkins of Plymouth* (52-3). Como bien señala Williamson dichas cartas “[...] were useful in the diplomatic arguments arising from his undertaking” (53). Es decir, con ellas Hawkins pretendía ser considerado como un mercader y no como un pirata donde quiera que fuera.

se le reconozca. Por ello recalca sus relaciones con personas importantes de Inglaterra¹².

Las ideas ya mencionadas del honor caballeresco de Jean Flori pertenecen al mundo medieval. Pero señala Johan Huizinga que, con modificaciones, algunas de esas ideas pasaron al mundo renacentista. Comenta Huizinga que el ideal caballeresco “por su esencia es un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada. Pero quiere ser un ideal moral [...] [aunque] el núcleo del ideal sigue siendo la soberbia embellecida. De la soberbia estilizada y sublimada ha nacido el honor, norte de la vida noble” (95-6). Esta soberbia se puede apreciar ampliamente en la conducta del personaje de John Hawkins a través de todo el cuento.

Huizinga también resalta la ambición personal ligada al sentimiento de honor como “cualidades del hombre del Renacimiento” (96). En este sentido el comportamiento de Hawkins no puede ser más claro. Por otra parte, Flori destaca que desde el siglo XII empieza a ocurrir una “pujanza del individualismo” (171), razón por la que, en el cuento, todas las decisiones importantes las toma Hawkins y,

¹² Aparte de la Reina de Inglaterra, en sus reflexiones mientras recuerda los viajes que ha hecho recientemente, aparecen Cecil, Gonson, Leicester y Lady Jane Dornier. En *Hawkins of Plymouth* Williamson menciona a algunos de estos personajes históricos. William Cecil era secretario de la Reina de Inglaterra (62), Benjamin Jonson, tesorero de la Marina inglesa (identificado así en el índice del libro de Williamson pero no aparece con el título en el contenido), Leicester es Lord Robert Dudley, que se convierte luego en Earl of Leicester. En el caso de Lady Jane Dornier, es la esposa del Duque de Feria de España, que aparece como Conde de Feria en “Acuerdo ...”. George Fitzwilliam es sobrino de Lady Jane Dornier, Fitzwilliam, es identificado en “Acuerdo ...” como sobrino de Dornier (llamada Dornier, en el cuento, no sabemos si por error o por licencia de Benítez Rojo), Williamson sólo identifica al Fitzwilliam como pariente (“kinsman” 172). Dichas alusiones a personajes del mundo inglés de la época refuerzan la imagen de caballero honorable que desea presentar John Hawkins. Esa imagen se contrapone a la de pirata en varias ocasiones en el texto de Benítez Rojo. Los personajes históricos aquí comentados se encuentran en la segunda y tercera páginas del cuento (22-3), es decir, al principio. La oportunidad de ver su otra cara viene más adelante.

aun, se desdice de la palabra dada a un subalterno. De igual forma, él decide quiénes van a realizar la incursión para alzarse con el tesoro de Castellanos.

Comparaciones que marcan el cuento

John Hawkins se compara con la reina cuando Castellanos le pide el esclavo. “Hawkins frunce el ceño y alarga su labio inferior, como ha oído que hace la reina cuando se le pide algo, por insignificante que fuera, después de cerrado un trato” (“Acuerdo ...” 40). La comparación tiene dos caras; en una el mercader desea imitar un gesto que lo nivele a la Reina pero, en la otra, es la reina la que queda al nivel de un pirata.

El esclavo de Miguel de Castellanos es comparado con un perro que encuentra uno de los soldados de Hawkins. En la llegada de John Hawkins a Río de la Hacha se mezclan lo grotesco y lo carnavalesco. Acaba de ocurrir el incendio y la imagen que el lector encuentra es que el poblado “ha ido a parar a cenizas, tizones y paredes de embarrado que humean por sus costillas de varas” (29). En medio de esa escena “un centenar de hombres con mala facha, armados, escandalosos, juegan a los bolos y a la taba, asan lechones a la barbacoa, beben vino en un despacho improvisado con toneles vacíos, tablones chamuscados y una cobija de hojas de palma” (29). A pesar de la destrucción, los hombres de John Hawkins se dedican a la fiesta y, vale señalar, que Hawkins no toma parte en ella, es decir, guarda distancia del comportamiento de sus hombres como vimos que lo hace con las figuras de

Aguirre, Ursúa y Drake. Es en esta parte donde aparece por primera vez “un perro negro” (29).

Este perro reaparece al final, cuando Castellanos le pide a Hawkins el esclavo diciendo “lo haré descuartizar para escarmiento” (40). Un poco antes de esto, los marineros del barco inglés han echado al río al “perro negro que Hortop [...] había sacado de la iglesia del poblado, y al que hubo de bautizar Slave, en una cómica ceremonia de sotanas arremangadas y cantos de taberna” (38). La suerte de Slave y del esclavo está unida. Al perro lo tiran al río para atraer caimanes y, justo al final de la narración, consiguen capturar uno por ese medio. El esclavo de Miguel de Castellanos lo matará él mismo.

Otra comparación interesante, que no es obvia dentro del relato, es la de John Hawkins y Lope de Aguirre. A nivel de lectura Hawkins reflexiona sobre Aguirre y Ursúa en la búsqueda de El Dorado y también acerca del esclavo de Castellanos que perteneció primero a aquéllos. A Lope de Aguirre “conociásele con el mote de ‘el Traidor’, llegando a tanto su cinismo que encontraba honroso tal calificativo, con el que firmaba algunas veces” (*Enciclopedia Universal* 646). El cinismo del personaje inglés sobresale en el cuento y, por otra parte, traiciona la palabra dada a Fitzwilliam sobre el esclavo.

Estas comparaciones sirven para delimitar los espacios de acción de cada personaje y colocarlos en el lugar apropiado. John Hawkins se propone como caballero honorable pero el texto también lo moldea como un simple pirata traidor con ínfulas de caballero. Hawkins reflexiona sobre Lope de Aguirre, Pedro de Ursúa y Francis Drake para distanciarse de ellos aunque los actos del mercader lo acercan a

los personajes cuya imagen rechaza. El esclavo termina tratado como el perro negro, como un animal que se manda matar.

“La flauta rota”,

En *La isla que se repite* Antonio Benítez Rojo comenta, entre muchas otras cosas, su concepto de sincretismo. Señala que “el complejo sincretismo de las expresiones culturales caribeñas -que llamaré supersincretismo para distinguirlo de sus formas más simples- surgió del choque de componentes europeos, africanos y asiáticos” (XVI) dentro del sistema de plantación que se instituyó en el Caribe. El choque de elementos culturales es parte esencial del cuento “La flauta rota” de la colección *Paso de los vientos*. Mientras en *La isla que se repite* el autor menciona lo europeo, africano y asiático, en el cuento el choque ocurre entre el primer elemento y el indígena tolteca.

El trabajo de fray Bernardino de Sahagún en México y su interés en Tezcatlipoca

“La flauta rota” se produce en torno a la escritura del libro *Historia general de las cosas de la Nueva España* que fray Bernardino ha iniciado treinta años antes. Al sacerdote dominico le ha tomado tanto tiempo la redacción debido al poco apoyo recibido de sus superiores: a veces no le brindan el dinero necesario para pagar a los escribanos e informantes que, en este caso, son ancianos de los tiempos de Moctezuma; otras veces se le exige a fray Bernardino usar el tiempo en labores

relacionadas a su orden como predicar por los pueblos de Texcoco o enseñar latín en los colegios de la orden. El mayor obstáculo, no obstante, proviene de la naturaleza de la obra. Fray Bernardino escribe “dos tratados diferentes” (43): el primero recoge en lengua náhuatl los testimonios de cientos de ancianos, y el segundo lo redacta el propio sacerdote en castellano.

Fray Bernardino estaba recopilando información sobre Tezcatlipoca, “dios tolteca todopoderoso y caprichoso que exigía sacrificios humanos” (Keen *A History of ...* 15). Además, “era el más temido de los dioses, pues sus actos eran impredecibles y rara vez escuchaba a aquéllos que le pedían favores” (Benítez Rojo “La flauta rota” 44).

En “La flauta rota” el fraile franciscano se hallaba estudiando un rito relacionado con este dios. Antes de la llegada de los españoles, un representante del dios se paseaba por la ciudad de Tenochtitlan con el propósito de que el dios fuera recordado a diario. Cada año se seleccionaba a un joven “de entre los más bellos esclavos” (44) que recibía educación de los sacerdotes toltecas para convertirlo en el representante de Tezcatlipoca en la tierra. Como parte de su paseo por la ciudad tocaba una flauta mientras bailaba acompañado de ocho pajes, “lucía plumas blancas; llevaba al cuello una guirnalda, de izquioxchitl y un sartal de piedras preciosas; llevaba zarcillos de oro en las orejas y ajorcas de oro en los brazos y tobillos que hacían su musiquilla al andar” (45).

El joven representante de Tezcatlipoca tenía que encarnarlo durante un año, comenzando a partir de la fiesta del dios, después de la Pascua. Cuando llegaba el día de ofrendar la vida del mozo al dios, el joven había probado los deleites de la

vida. Ese día se dirigía a un templo y, mientras subía hacia lo alto de éste, iba rompiendo cada “una de las flautas con la que había tocado” (46). Al llegar a la cima los sacerdotes lo llevaban hasta una piedra para sacrificarlo y su corazón se le ofrecía al sol. Mientras este joven moría, a la misma hora, en la ciudad otro joven era iniciado como Tezcatlipoca para ser sacrificado el año siguiente. Todo lo anterior lo había sabido Fray Bernardino por uno de los informantes.

Miguel León Portilla, en *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*, comenta que los informantes del fraile franciscano le ofrecían testimonios de “lo que experimentaron los mexica-tlatelolcas al contemplar a esos no conocidos ni antes imaginados [españoles] que, tras súbita aparición, se mostraron decididos a imponerse a quienes por tanto tiempo habían imperado en México” (42). “Las palabras de esos testigos [...] ofrecen lo que hoy se describe como el punto de vista del Otro” (42), apunta León Portilla.

Es necesario considerar cuál fue el aporte de fray Bernardino de Sahagún al escribir la *Historia general*.

A los historiadores europeos les atraía, desde los tiempos de Heródoto, conocer otros pueblos, lo que sentó las bases de la etnología moderna. Naturalmente, dichos historiadores siempre investigaron culturas ajenas y escribieron sobre ellas partiendo de la cultura y lengua propias. De esa manera “trasvasaron a su lengua y a su pensamiento la cultura de aquellos pueblos peregrinos y exóticos; los insertaron en los moldes de pensamiento de los pueblos ‘civilizados’” (Ascensión Hernández 585).

Para componer la *Historia general* fray Bernardino rompe con ese esquema. El padre franciscano, “despojándose de cualquier rasgo de etnocentrismo, se deja conquistar por una cultura ‘peregrina y hasta bárbara’, exótica y radicalmente diferente a las conocidas en su época. Se introduce en ella y la fija para siempre en el papel” (585). Su aportación es que, en realidad, hablan los testigos, los indígenas que fue reuniendo para obtener información con la cual dar forma a su libro. Fray Bernardino recoge las palabras del otro, “no cesa de preguntarle hasta llegar a lo más profundo de su corazón, a lo más recóndito de su espíritu” (585).

En “La flauta rota” lo que se ha explicado sirve de marco para el anciano que llega a las puertas del convento a entrevistarse con Fray Bernardino. Juan Vallejo llega con una canasta ante fray Ambrosio y, a una pregunta de éste, Vallejo contesta que vende lo que puede “ora frutas, ora pájaros, ora camotes y calabazas, ora hierbas curativas” (42) y también ramos de izquioxchitl. Sin embargo, anteriormente, cuando el anciano se sienta en un banco, “un prolongado tintineo pareció salir de entre las flores blancas” (41) de la canasta.

Vallejo, en cuanto escuchó el nombre de Fray Bernardino, levantó la cabeza de la canasta y se dirigió con firmeza a él, “vengo de parte de don Diego”. Bernardino le dijo a Ambrosio que lo que traía en la canasta sólo a él, Bernardino, le concernía e hizo pasar a Vallejo a su estudio.

Ese mismo día fray Bernardino había iniciado una revisión de los doce libros en lengua náhuatl de la *Historia*. Diego de Grado le había conseguido a su superior tres ancianos para entrevistarlos. La información que obtuviera de ellos le serviría para finalizar los “párrafos dedicados al dios Tezcatlipoca” (44). Sobresale este dato

debido a que Bernardino llevaba muchos años investigando y redactando su libro, parecía estar muy interesado en el ritual en honor a Tezcatlipoca pero, a fin de cuentas, lo relativo al dios sólo contaría con unos párrafos.

Se ofrece, entonces, otra razón para la lentitud en la escritura de la obra: le llevaba mucho tiempo porque el franciscano “tendía a asociar las deidades mexicas con las del panteón grecolatino” (44), aunque no siempre encontraba el paralelismo y el caso de Tezcatlipoca era uno de ellos. El fraile, aun así, se empeñaba en compararlo con Júpiter. Es decir, pretendía buscar equivalencias entre los dioses conocidos de su mundo europeo y los dioses que había conocido y estudiado en México.

La narración muestra la dificultad de la escritura pero con un toque irónico ya que el personaje se embarca en una investigación que pretende ser exhaustiva para componer tan sólo unos párrafos, al menos en lo concerniente a Tezcatlipoca. De ahí se puede inferir que el texto se esfuerza en que el lector vea al escritor, a fray Bernardino que, por algún motivo, no avanza en lo propuesto. Se ofrece como excusas el escaso apoyo de la iglesia y que la obligada dedicación a las labores propias de su orden. En el fondo, la verdadera razón de que la obra se escriba a tan lento paso está en el propio autor. Por un lado, cuando entra Juan Vallejo a su oficina, la descripción de la sala es de desorden. Ese mismo desorden, parece tenerlo el fraile con la escritura. Desea abordar una obra monumental pero se interesa, por ejemplo, tratando de encontrar equivalencias entre los dioses toltecas y los grecolatinos, en vez de circunscribirse a los aspectos relativos a los indígenas, sus costumbres y modo de vida (43). Fray Bernardino, en su interés por conocer ese

mundo nuevo, ensayó con una nueva forma de investigación, y se quedó sin aprehender su objetivo como quiera. En el relato de Antonio Benítez Rojo, la razón por la cual Sahagún no puede conciliar el dios maya con los dioses greco-latinos se ve más adelante.

Los papeles pintados

El cuento alude a unos “papeles pintados que servían de escritura a los mexicas. Fray Bernardino guardaba una preciosa colección de ellos, con la cual ilustrar los libros de su *Historia*” (49). Por supuesto, el franciscano “había aprendido a leer los jeroglíficos de los papeles pintados” (51). Era otro recurso por el que Sahagún intentaba entender la cultura de ese pueblo al que los españoles querían civilizar. El verdadero Sahagún utilizó algunas de esas ilustraciones, como bien indica el cuento, en la *Historia general* (León Portilla *First anthropologist* 135).

Sin embargo, haber sido capaz de leer los papeles pintados no fue suficiente para capturar en toda su magnitud el alcance y profundidad de la religión o las religiones indígenas en México. En particular, en “La flauta rota”, Sahagún fue incapaz de entender el poder de Tezcatlipoca y su significado en México. El dios era, como ya se ha apuntado, poderoso e impredecible.

La “aparición” de Tezcatlipoca ante fray Bernardino

En el cuento Juan Vallejo, cuyo nombre mexica era Uitztli, se hallaba con fray Bernardino y éste le hacía una serie de preguntas buscando algo de valor sobre el dios que investigaba para su *Historia*. El fraile le hablaba en náhuatl de modo que el anciano entrara en confianza. Uitztli-Juan Vallejo admite que el fue el último Tezcatlipoca, el que no pudo ser sacrificado al llegar los españoles a Tenochtitlán. Asombrado, Fray Bernardino lo dejó hablar y puso toda su atención en las palabras del anciano. Vallejo sacó de su canasta las cosas que traía escondidas, “una diadema de oro con un espejo de obsidiana engarzado en medio de la cinta, varias ajorcas de oro y sartaes de piedras preciosas, un par de largos pendientes de jade, una flauta de hueso y un manto de algodón rematado con numerosos cascabeles de oro” (“La flauta” 52).

Animado por el vino que le había ofrecido Bernardino a Uitztli-Vallejo, éste tomó la diadema y se dirigió hasta una ventana. Transformado en el representante de Tezcatlipoca “alzó ceremoniosamente [la diadema] hacia el sol. Entonces un súbito rayo de luz cegó la vista de Fray Bernardino” (53). Sahagún, aturdido por la luz, dio unos pasos atrás, tropezó y cayó al suelo golpeándose la frente. Desde el suelo, el fraile percibió que su habitación “se deshacía, [vio] las páginas de su obra revoloteando como pájaros ... escuchó una elusiva música de flautas y campanillas. Abrió los ojos [...], tras una fina lluvia de sangre que caía en la habitación, vio al dios en toda su gloria, tocando su flauta y danzando” (53) por el estudio.

María Rita Corticelli señala que “Sahagún se enfrenta con el poder de las religiones tradicionales todavía vigentes en la sociedad de la post-conquista” (83). Ocurre una confrontación entre dos distintas categorías de valores, entre “dos

cosmogonías opuestas” (83). En el relato “el dios azteca se revela a Fray Bernardino en todo su poder” (86) de manera inesperada en el estudio del franciscano. Así se manifiesta “la dimensión mágico-religiosa todavía existente en la sociedad mexicana a pesar de la evangelización masiva” (87).

Al día siguiente, recuperado del golpe, Bernardino se hallaba en el patio donde lo encontró uno de sus ayudantes. Con él conversaba cuando sonó la campanilla de la entrada: Fray Ambrosio, el portero, llegaba con la noticia de que el indio del día anterior, Uitztli-Juan Vallejo, se había paseado con ropa ceremonial indígena luciendo una vestimenta llena de oro y tocando una flauta. Culminó su historia diciendo que los mendigos que andaban por la plaza le quitaron el oro matándolo de una puñalada en el corazón. Con su muerte, se cumplió el rito del dios inconcluso a raíz de la llegada de los españoles; Uitztli-Vallejo-Tezcatlipoca fue sacrificado, completándose el rito pospuesto por décadas.

El personaje de Bernardino de Sahagún no pudo darse cuenta de que el nombre Tezcatlipoca “aludía a la impenetrabilidad de lo sagrado” (“La flauta ...” 44) indígena. Era inevitable, dentro del cuento, que al franciscano se le escapara el significado de su poder. Desafortunadamente, lo entiende cuando ya es demasiado tarde. Por ello, al final de la historia, a la pregunta de uno de sus ayudantes, Sahagún replica que “ya era hora de dejar en paz a Tezcatlipoca” (55) y ponerse a revisar otros textos de la *Historia general*. Comprendió que Tezcatlipoca, caprichoso como era, tenía que enfrentar al intruso que había aparecido para fijarlo en un pasaje de su libro. Para enfrentar a fray Bernardino Tezcatlipoca utilizó a Uitztli-Juan Vallejo.

¿Por qué se le escapó el dios al franciscano?

Como explica Corticelli, al comparar las deidades mexicas con los dioses greco-romanos, “concientemente o no” (87), Sahagún “estaba tratando de relegar la dimensión mágico-religiosa azteca en un tiempo y espacio no contemporáneo y por eso no verdadero” (88). La aparición de Tezcatlipoca a través de Uitztli-Juan Vallejo descubre “un conocimiento que parece vencido pero que todavía sigue moldeando la realidad mexica” (88). Para los mexicas sus dioses continúan siendo poderosos y “en cualquier momento pueden manifestar su fuerza rompiendo los esquemas culturales de los conquistadores” (88).

No importó que fray Bernardino de Sahagún ensayara un nuevo método de acercarse a otra cultura pues veía su propia cultura como superior y, por ende, su análisis estaría errado de uno u otro modo. Tezcatlipoca, cuyo representante Uitztli no pudo ser sacrificado al llegar los españoles, se mostró ante el extranjero pero sólo para que viera su fuerza, no para que escribiera sobre el dios desde su perspectiva europea. La muerte del informante le hizo darse cuenta de ello a Sahagún por lo cual decidió proseguir con otras partes de la *Historia general*, dando así por terminada la investigación sobre Tezcatlipoca.

Comentarios finales

Tanto en “Acuerdo de caballeros” como en “La flauta rota” sobresale el interés del autor por el seguimiento a aspectos biográficos de John Hawkins, en el primer cuento, y de fray Bernardino de Sahagún, en el segundo. A pesar de que cada cuento refleja cierto apego a rasgos concretos de cada personaje, la intención de

Benítez Rojo es estética. La aspiración no es representar una biografía ficcional de estos personajes sino, partiendo de unos aspectos particulares de sus vidas, crear una obra literaria para narrar algo que pudo haber sucedido durante el transcurso de sus vidas.

La carga irónica es notable en cada uno de ellos. “Acuerdo de caballeros” muestra el deseo de Hawkins de ser considerado caballero mientras se conduce como un pirata. Lo mismo sucede con Miguel de Castellanos, personaje que está en Río de la Hacha como representante del gobierno español pero, como señalan tanto Williamson en *Hawkins of Plymouth* como Benítez Rojo a través del cuento, deseaba aprovecharse de su posición. “La flauta rota” tiene en Sahagún un personaje que quiere llegar a la esencia de un rito ceremonial indígena, se le presenta una oportunidad de, por lo menos, tratar de alcanzarla, sin embargo fracasa por no entender desde el principio el carácter imprevisible del dios por él investigado. “Acuerdo ...” maneja la ironía de un personaje ambicioso que muestra dos imágenes de su faz, mientras en “La flauta ...” se desvela la ironía de un religioso que es incapaz de ver el error que comete al acercarse al objeto que investiga. Ante el fracaso, tampoco es capaz de admitirlo ante sus subalterno, tal vez, para que su propia figura no quede disminuida frente a ellos.

Por último, a pesar de la adhesión histórica del autor en la presentación de características biográficas y de ambiente, ambas piezas literarias destacan como creaciones de ficción muy cuidadas en su estructura y forma.

Capítulo III

**Tres momentos en la historia de Puerto Rico en textos de Luis López Nieves y
de Ana Lydia Vega**

“La verdadera muerte de Juan Ponce de León”

Luis López Nieves se dio conocer en la literatura puertorriqueña en 1983 con la publicación de *Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*. Como propone el título, la historia narra una invasión apócrifa de los Estados Unidos a Puerto Rico.

El segundo libro de López Nieves *Escribir para Rafa* no contiene narraciones históricas. El autor regresa a su pasión por la historia en su tercer libro, *La verdadera muerte de Juan Ponce de León*, el cual consta de cinco cuentos ambientados en el Puerto Rico del siglo XVI. Aunque algunos de ellos parten del siglo XX, la trama de todos los relatos de la colección se centra en los primeros tiempos del Puerto Rico colonial.

En “Seva” el texto principal se presenta a partir de una investigación histórica, la cual presenta una serie de documentos que avalan la versión de la invasión apócrifa. Estos documentos aportan datos importantes sobre la llegada de los norteamericanos a Puerto Rico en mayo de 1898 y no en julio del mismo año, como se registra en los libros de historia. De manera similar, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” exhibe, como parte del cuento, un manuscrito que confirma la supuesta veracidad de la historia. Sin embargo, mientras en “Seva” la anécdota surge de una investigación hecha por un historiador, en “La verdadera muerte ...” la trama se desarrolla cuando otro profesor de historia encuentra un manuscrito antiguo por casualidad y no como resultado de sus investigaciones.

La versión oficial y “La verdadera muerte”

Según cuenta Gonzalo Fernández de Oviedo,

Joan Ponce, [...] fue con dos carabelas por la banda del Norte [del Caribe], e descubrió las islas de Bimini¹³ [...]; y entonces se divulgó aquella fábula de la fuente que hacía rejuvenecer o tornar mancebos los hombres viejos; esto fue el año de mill quinientos y doce. E fué esto tan divulgado e certificado por indios de aquellas partes, que anduvieron el capitán Joan Ponce y su gente y carabelas perdidos y con mucho trabajo más de seis meses, por entre aquellas islas, a buscar esta fuente. Lo cual fué *muy gran burla decirlo los indios, y mayor desvarío creerlo los cristianos e gastar tiempo en buscar tal fuente*. Pero tuvo noticia de la Tierra Firme, e vídola [...] y llamóla la Florida” (cursiva mía) (65).

Es decir, Ponce de León descubrió Bimini y, luego de ello, supo de una fuente que devolvía la juventud. Pero no sabía que era una invención de los indios.

Hay que destacar el año, 1512.

Señala Hugh Thomas que Juan Ponce permaneció interesado en la Florida y,

he set out there once more in 1521 from San Juan, with 250 men in four chips for which he paid himself. [...] for he planned a colony. He wanted to be established on Sanibel Island [...] but the Indians resisted the landing, and Ponce was wounded by a poisoned arrow. Carried back to Cuba, he died in pain near the present port of Havana in July [...] (456)¹⁴.

La muerte del conquistador español ocurrió años después de haber ido a buscar la fuente de la juventud mientras intentaba establecer una colonia en el área de la Florida. En el cuento de Luis López Nieves se unen ambos acontecimientos, pues la muerte de Ponce de León sucedió al ser engañado por un indio con la

¹³ La corona española premió a Ponce de León de varias formas. Una de ellas fue que “lo autorizó a asumir la conquista de Biminí, donde, según la tradición oral entre los indígenas existían incomparables riquezas y portentos. Fue así como Ponce de León descubrió la Florida en 1513” (Picó *Historia general* 52).

¹⁴ He usado dos fuentes diferentes debido a que Oviedo ofrece la fecha del viaje para buscar la fuente de la juventud pero no la del viaje para establecer una colonia y es, en cambio Thomas quien la ofrece.

leyenda de la fuente de la juventud. El indio Danuax le dijo que tenía 118 años pero lucía joven porque se había bañado en la fuente. El amo realizó una expedición para encontrarla, se llevó al indio para que dirigiera el rumbo, siempre viajando hacia el norte, como apunta Oviedo. En el cuento, una vez que Juan Ponce estaba en tierra buscando la fuente, lo emboscaron unos indios. En esta batalla murieron muchos integrantes de la flota de Ponce de León y él mismo fue herido con una flecha, sin embargo, no dice que estuviera envenenada. Ya en el barco, Juan Ponce pide ver a Danuax a solas y éste aprovecha para mover la flecha en el pecho del español para rematarlo. Aunque no lo consigue, lo deja tan mal herido que no se repone y muere, como indica Thomas, en Cuba.

Esta historia, en el cuento, llega a conocerse porque un historiador se topa, por casualidad, con un documento antiguo, en el Palacio Arzobispal de San Juan.

El manuscrito encontrado

La introducción de “La verdadera muerte ...” nos lleva al primer narrador, el profesor de historia Eugenio Aristegui Arzallús, que narra parte de la vida de su tía, la Hermana Teresa de Larrabide. Ella trabaja en el Palacio Arzobispal, junto con la Hermana María del Carmen, en labores de “la limpieza rutinaria del Palacio” (48). Las monjas tienen el problema de que los nuevos aparatos (“fotocopiadora, fax, computadora, etc.”) de la oficina del Cardenal, aparte de romper la estética del despacho, obstaculizan el libre movimiento en esa sala.

Al profesor Aristegui le encantaba ir al Palacio Arzobispal por lo que la tía le pidió al sobrino que la ayudara a resolver el problema. El sobrino fue al Palacio con un carrito de mano para mover lo que fuera necesario, y junto a su tía y a la Hermana María del Carmen estudiaron el lugar y acordaron “mover sólo un gabinete y colocarlo junto a la ventana” (51). El profesor Aristegui levantó el mueble y, de esa manera, “tardó tres segundos en deshacer casi tres siglos de historia” (52) debido a que nunca antes aquel mobiliario había sido movido de lugar. Aristegui vio unos papeles en el piso que, desde luego, recogió. En el primero de ellos pudo leer en letras antiguas: “En el año de Nuestro Señor Jesucristo de mil setecientos treinta y dos. Para su Excelencia el Señor Obispo de la Ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico. Muy íntimo (53)”. En este documento se halla el texto central de la narración y en él se cuenta cómo ocurrió la muerte de Juan Ponce de León.

El recurso del manuscrito encontrado se ha utilizado infinidad de veces en la literatura. Carlos García Gual en el artículo “Un truco de la ficción histórica: el manuscrito encontrado” rastrea su uso a partir de poetas e historiadores antiguos. García Gual indica que “no hay mejor recomendación que la afirmación de veracidad de quien ha vivido como actor principal o como testigo inmediato de los sucesos narrados” (47). Las historias que narran eventos fuera de lo común requieren un testigo fiable para que el lector no sólo acepte la narración como verdadera sino que participe de forma activa y se implique en la lectura (47).

El crítico utiliza ejemplos de la literatura antigua para explicar el uso del testigo como narrador. Generalmente, este tipo de relato se ocupa de un “suceso memorable”, “extraordinario” y “lejano en el tiempo” (47).

Los poetas antiguos, continúa García Gual, fijaban la autenticidad de la narración apoyándose en las Musas pues “ellas garantizaban la veracidad de lo transmitido a través del poeta [...]. Gracias a su Musa, el poeta sabía de los dioses y de los héroes”. Sin embargo, las Musas confesaron que “sabían contar verdades y también mentiras”, con lo cual se complicó el asunto de la veracidad (47-8). Los poetas entonces no pudieron seguir amparándose en la Musa inspiradora y, para que una historia pudiera mostrar un sello de autenticidad, el narrador tenía que mostrar sus títulos. Las historias asombrosas necesitaban un narrador solvente “o unos documentos de fecha muy cercana al relato historiado” (48). Además, si se trataba de “un texto muy antiguo recuperado oportunamente” (48), el mismo “podría reclamar para sí una garantía histórica. Sobre todo si surgía de algún lugar especialmente extraño y venerable, como una tumba antigua, y estaba escrito en una lengua vetusta” (48).

Por todo lo dicho, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” echa mano del recurso del manuscrito escondido y encontrado, no en cualquier iglesia de San Juan de Puerto Rico sino en el Palacio Arzobispal de esa ciudad. Sobre la utilización de los títulos que muestran este tipo de narraciones hay varios aspectos que se deben subrayar. Primero están los títulos del narrador, Eugenio Aristegui. El profesor Aristegui es doctor por la Universidad Complutense de Madrid, tiene estudios de postgrado de la Sorbona de París, de Oxford, de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma (“La verdadera muerte ...” 53). Ha publicado tres libros “docenas de ensayos y monografías sobre la historia caribeña de los siglos XVI y XVII” (54) y, sobre este tema, tiene dos libros

inéditos. Es invitado con frecuencia como conferenciante en América Latina, Europa y Estados Unidos. Todo ello presenta, sin embargo, una ironía ya que el profesor no los menciona para vincularlos al hallazgo histórico que está a punto de revelar. El profesor aclara que su historial como gran investigador del Caribe colonial no ha jugado ningún rol en lo que él juzga “el logro más substancial de [su] carrera académica” (54). Éste no ocurrió después de arduas labores de investigación sino por accidente. Con este comentario, tal vez el texto quiere insinuar el fracaso de la ciencia histórica para llegar a conocer el pasado.

Toda la presentación del historial académico del profesor Aristegui perseguía un propósito irónico: mostrar la importancia y validez del manuscrito en sí, porque “las aventuras fabulosas e increíbles necesitan la garantía de un testigo indiscutible, y sólo el protagonista o un testigo puede aportar con su propia voz la confianza necesaria para lograr que el oyente se sienta complicado en la fantástica historia” (García Gual 47). Ese testigo indiscutible se encuentra en el manuscrito y es él quien cuenta la muerte de Ponce de León. Se trata del indio Danuax, un guerrero noble. Estableció muy al principio de su relato que su estirpe veía el trabajo como un castigo y por lo tanto tenía que vengarse de la esclavitud impuesta por Juan Ponce.

También está el testigo que le tomó la confesión al indio mientras éste se hallaba moribundo, fray Pedro de Azpeitia. Este relata cómo llegó a Puerto Rico y rememora el día en que unos indios llegaron a buscarlo para que le diera la extremaunción y tomara la confesión de Danuax.

La colección de cuentos lleva el título del que aquí nos ocupa. En este sentido debe señalarse que por larga tradición existe una serie de libros que postulan

que la historia es verdadera desde el propio título. Para mostrar un ejemplo se puede citar la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. En dicho libro el autor manifiesta en el prólogo que él escribió el libro, fue testigo de los hechos y que se animó a redactarlo para corregir los errores cometidos por el cronista Francisco López de Gómara (66)¹⁵.

De la misma manera, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” surge para corregir, desde la ficción, una versión anterior sobre la muerte de Juan Ponce.

El profesor Aristegui, antes de exponer finalmente el manuscrito, hace una serie de aclaraciones sobre las primeras páginas, es decir, la introducción del documento. En ella dice que a Azpeitia le conocen como el “Monje Vasco”, que éste nació en 1567 y que escribió el manuscrito en 1653 -anota Aristegui- dos años antes de morir.

Hace falta atender a un aspecto previo más antes de examinar el documento principal de la historia: la lengua del manuscrito. El profesor Eugenio Aristegui, a pesar de su ascendencia vasca, no habla la lengua. El también profesor Boabdil de Olaguibel, amigo de Aristegui, es la persona que lo traduce al castellano. Por último, es de destacar que éste ha pasado por varios custodios desde 1653. Señala Aristegui

¹⁵ En la introducción del libro, escrita por Sáinz de Medrano, éste añade que Bernal lo hizo para “arremeter contra las tergiversaciones” de López de Gómara debido a que éste escribió sobre la conquista de México para halagar a Cortés y que, resalta Sáinz “sirvió de modelo errado a otros” (XXIX) cronistas. El problema que tenía Bernal Díaz con las crónicas de López de Gómara era que éste escribió sobre Cortés desde “su cómodo aposento castellano” (XXIX). Es decir, Bernal deseaba subrayar la importancia de ser testigo de la historia narrada. Tanta es la importancia que incluye la palabra “verdadera” en el título del libro (XXIX). Del mismo modo, Luis López Nieves decidió incluir la palabra en el título del cuento que es, además, el título del libro, con la intención, como señala Sáinz con respecto a la *Historia* de Bernal, “de clarificar los hechos y desmentir falsedades” (XXIX). La introducción de la *Historia verdadera* escrita por Miguel León Portilla, destaca que Bernal Díaz aparentemente tuvo otros motivos para escribir el libro, pero no ve el asunto de López de Gómara “como motivación clave para comprender por qué escribió” (42) su *Historia*.

que todos ellos han sido vascos o de ascendencia vasca. Como advierte García Gual, “no sólo se encuentra el documento en lugares raros [...] sino que suele tratarse de un texto en otra lengua, que debe ser traducido. Esto le deja un notorio margen de libertad al autor moderno, el supuesto traductor, para manejar un estilo menos arcaico que el de su fingido original” (51). Por esta razón, el escrito encontrado en “La verdadera muerte ...” se halla en lengua distinta al castellano.

En el cuento que analizamos, el documento encontrado ha estado en manos de diferentes personas y se ofrece la cronología en que ellas lo han tenido en su poder empezando por la más reciente hasta llegar a la fuente: el profesor Eugenio Aristegui Arzallús, la Hermana Teresa de Larrabide, el Padre Tomás de Mendizábal, Fray Pedro de Azpeitía y, finalmente, Danuax, a quien Aristegui identifica como fuente (“La verdadera muerte ...” 55). Al ofrecer la lista de estas personas se le crea a la ficción un marco de credibilidad pues, aparte de reseñarse los nombres y las fechas exactas en que cada persona entregó el manuscrito, se especifican las circunstancias en que todas ellas lo recibieron o dejaron en otras manos. Así se reafirma el marco de “verdad” del cuento.

El preludio, en el que se narra el hallazgo del documento por Aristegui, describe quiénes fueron sus custodios, y explica cómo se hizo su traducción, además de hacer un relato un tanto laberíntico de los hechos en cuestión, lo que puede llevar a la pregunta de si se le está contando al lector una historia creíble. Tal y como está planteada la narración, la respuesta es que sí, que lo es. Para este servidor, el planteamiento no es si la narración es verdadera, sino más bien por qué creemos a los actores principales, es decir, a Juan Ponce de León y a Danuax, bautizado Juanito

por los españoles. Es éste el aspecto en que se va a centrar el resto del análisis. Primero, se va a establecer el engaño recíproco entre ambos personajes. Así el lector ve los planes que tiene uno para con el otro. Luego, se va a tratar el concepto de empatía según lo entienden Suzanne Keen y Ralf Schneider¹⁶. Para terminar, se describe cómo se aplica la empatía a los personajes principales de “La verdadera muerte de Juan Ponce de León”.

Una clave provista por la narración

Antes de que el profesor Aristegui ponga el manuscrito frente al lector, provee una clave que revela el juego literario del cuento. El narrador Aristegui destaca que, cuando su tía le pide que vaya al Palacio Arzobispal, siente “el raro placer de jugar con la historia” debido a que al mover un mueble “que lleva casi 300 años en un rincón [...] en cierto modo estamos alterando o reescribiendo la historia” (51). El asunto central del cuento es precisamente ése: qué aspecto de la vida, en este caso de la muerte, altera o reescribe el relato de Luis López Nieves. El comentario hecho por el personaje que presenta el documento destaca el mecanismo por el cual se ha alterado o reescrito un aspecto de la biografía del conquistador español.

En palabras de Wayne C. Booth “[...] many novels dramatized their narrators with great fulness making them into characters who are as vivid as those they tell us about [...]” (*The Rhetoric* 152). Este tipo de narrador “[...] fill precisely the function

¹⁶ Los ensayos utilizados para comentar el concepto de empatía son el de Suzanne Keen, “A theory of narrative empathy” (*High Beam research*, October 1, 2006) y el de Ralf Schneider, “Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction”, (*High Beam research*, December 22, 2001).

of avowed narrators” que pueden contribuir con su propia información y no simplemente narrar sucesos sobre otros personajes. “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” tiene este personaje en Eugenio Aristegui, que no solamente le presenta al lector el documento encontrado, sino que también ofrece una clave sobre el texto. Aristegui alude a la técnica por la cual se crea una versión tergiversada de la muerte de uno de los personajes principales. La declaración hecha por el profesor de historia sobre jugar con la historia no es “meramente ornamental” (traducción mía) (*The Rhetoric* 155), por el contrario es parte “integral de la estructura dramática” (traducción mía) (*The Rhetoric* 155). El acto de mover un mueble, no es una acción sin trascendencia sino que, al moverlo, se revela un aspecto de la historia de Juan Ponce de León no conocido hasta entonces.

El engaño de Danuax a Ponce de León y el de éste a Danuax

A. El engaño de Danuax

En su relato a fray Pedro de Azpeitia, el indio empezó por decir que tenía 94 años, que lo llamaron Juanito aunque su nombre indígena era Danuax, que significaba “noble y valiente guerrero” (“La verdadera muerte ...” 62). Subrayó que había sido guerrero y que su casta veía “el trabajo con desprecio” (62). Es decir, a pesar de su origen noble fue esclavizado, acción que significó para él una gran

afrenta. Por sufrir tal humillación juró vengarse de Juan Ponce de León, y al ser marcado¹⁷ en la frente juró matarlo.

Pensando en cómo vengarse, recordó que los invasores creían en la existencia de El Dorado, ciudad donde los caminos eran de oro y las casas eran de piedras preciosas. Dedujo, pues, que los españoles creían “cualquier cosa, y muy mucho la creen si esta cosa es de beneficio y produce oro” (64). Danuax también se acordó de una leyenda que le contaron sus mayores, “no era real, sino cuentos que los mayores inventan para entretener y maravillar a los niños. Pero era lo único que me creerían los españoles” (64).

Según cuenta Fray Iñigo Abbad y Lasierra en *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* Juan Ponce de León

había creído una fábula muy valida entre los indios de estas islas: que en la de Bimini⁵, había una fuente, y en la de Florida un río tan prodigiosos, que sus aguas remozaban a los viejos [...], pasaron a establecerse algunas familias a La Florida pocos años antes de la llegada de los españoles, [...] pero aunque no dejaron río, fuente ni charco en que no se bañasen, no consiguieron los buenos deseos de remozar (53).

Es decir, se abre otra caja dentro de la serie de historias dentro del cuento para añadir leyendas de la época colonial, como El Dorado. La idea de la fuente le sirve al indio Danuax para redondear su plan de venganza. Ésta, en resumen, es la cita de la *Historia* de Abbad y Lasierra: la creencia entre un grupo de indios de que,

¹⁷ “Para asegurar los derechos que debían pagar los negreros por cada africano introducido en América, se ideó el método de marcar los negros con un hierro candente, llamado el *carimbo*. Todo negro que no exhibiese la quemadura en la espalda, en el hombro o en la cara, se presumía introducido de contrabando, procediéndose a su decomiso” (Díaz Soler 77-8). Luego de una rebelión de indios, a los que fueron capturados se les marcó “en la frente con la F del regente Fernando de Aragón” (Picó *Historia general* 51).

en unas tierras al norte de Cuba, existían unos cuerpos de agua que brindaban juventud eterna a quien en ellas se sumergiera.

Danuax esperó el momento apropiado y le preguntó a su amo “¿qué edad dice vuestra merced que tengo?” (“La verdadera muerte ... ” 64). El indio sorprendió a Ponce de León al decirle que tenía 118 años. A una pregunta de Juan Ponce Danuax arribó al punto que deseaba llegar y contestó que “sólo aquellos que hemos ido a la Fuente de la Juventud” (66). Le dijo que cerca de una isla llamada Cuba, se bañó en esas aguas.

Juan Ponce y el indio pasaron varios días charlando sobre la Fuente y éste, mintiendo “reciamente” y con “muchos fingimientos” (66) y le dio a su amo todos los detalles que se le ocurrieron. Ponce de León comenzó los preparativos para el viaje y el indio se sintió satisfecho de ver que su plan funcionaba.

B. El engaño de Ponce de León a Danuax

Danuax pensaba que, como los suyos, el conquistador español iría acompañado de toda su familia. Por supuesto, Juan Ponce nunca le reveló su propio plan a Danuax. Juan Ponce sólo deseaba obtener la información necesaria sobre el lugar a donde debería dirigirse, pero no tenía por qué comunicarle al esclavo los detalles de su proyecto. El esclavo creyó, erróneamente, que quedaría libre cuando su amo fuera en busca de la fuente. El día de la partida de Juan Ponce Danuax se sintió seguro de que muy pronto se libraría del amo. Cuál no fue la sorpresa de Danuax cuando vio al amo despedirse de su familia y decirle al capitán del barco “ve

metiendo al salvaje en la nave” (68). Este es el engaño del conquistador a Danuax debido a que nunca le dio a entender que su intención era llevárselo. Es de suponer, además, que si lo hubiera dicho, el indio habría buscado la manera de escapar.

C. El engaño de Danuax en el barco

Durante el viaje Danuax “respondía con lo primero que se [le] venía a la mente”, ante las preguntas que Ponce de León hacía sobre la ruta a seguir (69). Una madrugada Danuax escuchó, sin tener idea de cómo llegaron allí, el grito del vigía al ver tierra.

Relación entre la Historia y la ficción

Como documentan los libros de historia, Juan Ponce de León fue herido cuando buscaba la fuente y la tripulación se dirigió a la isla de Cuba, donde murió. En “La verdadera muerte ...” Ponce de León va a tierra con un grupo de sus marineros a buscar la fuente y, mientras se dirigía a ella fue emboscado por un grupo de indios. Unos indios habían ido al barco cuando Juan Ponce se internó en el bosque y se entendieron por señas con los marineros que quedaron en la nave. Los marineros fueron a la playa y entretuvieron a los indígenas con un espejo. Un indio, mientras tanto, subió al barco para hablar, también por señas, con Danuax; éste le advirtió que los españoles no eran inmortales y le sugirió cómo atacarlos y los indios así lo hicieron.

Aquí se halla el modo en que la literatura cambia las circunstancias de la muerte del conquistador.

Herido, éste volvió al barco con los sobrevivientes. Juan Ponce pidió que le llevaran a Danuax. Una vez allí el español le rogó al indio que le vendiera su inmortalidad. Por toda respuesta, el indio le tapó la boca al amo, tomó la flecha que Ponce de León tenía clavada y la movió dentro de su pecho para tratar de alcanzar su corazón. Primero se resistió, pero pronto dejó de hacerlo y miró al indio “con ojos sabios” (72) pues finalmente había entendido la injuria a la que había sometido a un indio guerrero. En su confesión a Azpeitia Danuax dice que su amo le otorgó la libertad y que, “tras decir estas palabras, don Juan Ponce se desmayó y nunca más volvió en sí”. En el cuento el conquistador muere en Cuba, por lo que se establece una concordancia con lo registrado, por ejemplo, por Abbad y Lasierra.

El recurso de la tergiversación de la historia

Más que inventar un suceso partiendo de un evento histórico “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” utiliza el acontecimiento de la muerte del conquistador español para alterarlo. Estelle Irizarry llama “tergiversación” al proceso a que se someten los eventos puertorriqueños en las ficciones de la colección *La verdadera muerte de Juan Ponce de León*. El proceso genera “una ‘versión’ alterada de algo que sucedió” (Irizarry *El arte ...* 15). La tergiversación es un elemento central en “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” ya que presenta un relato trastocado de la búsqueda de la fuente de la juventud por parte del conquistador. El

texto une dos viajes de Ponce de León e introduce a un indio taíno esclavo que interactúa con su amo europeo. Con estos elementos se altera y reescribe la muerte de Juan Ponce.

La narración muestra a un indígena, uno de “los que no tenían historia” (*Nueva Novela* 43), como apunta Seymour Menton, urdiendo un plan de venganza en contra del europeo que lo somete. Éste tiene el propósito de hacer y escribir la historia; sin embargo, es su esclavo el que determina la historia de su amo.

Ahora bien, ¿qué hace creíble esta versión de la muerte del español?

La empatía del lector con Danuax y Juan Ponce de León

El lector no aprueba la narración porque esté bien escrita o estructurada. El lector la sigue por empatía hacia los personajes centrales. Suzanne Keen señala:

Character identification often invites empathy, even when the fictional character and reader differ from one another in all sorts of practical and obvious ways, but empathy for fictional characters appears to require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization. [...] readers' experiences differ from one another, and empathy with characters doesn't always occur as a result of reading an emotionally evocative fiction.

Por su parte Ralf Schneider indica:

empathy results from the capacity of the reader to feel for the character because he or she can imagine a situation and its possible outcomes, anticipate what this must mean for the character, and at the same time evaluate this outcome as desirable or undesirable. [...] empathy does not require readers to share, or want to share, any number of traits with the character, nor does it require them to give up the position of an observer.

El lector se involucra en lo sucedido entre Danuax y Juan Ponce de León, primero, porque se identifica con cada uno de ellos. Ponce de León es presentado en

la imagen propia del conquistador que, aparte del interés en los asuntos del territorio bajo su administración, se deja atraer por la posibilidad de conseguir la inmortalidad como otros colonizadores intentaron alcanzar El Dorado. El retrato obtenido de él a través del texto de ficción es consistente con la descripción típica de un colonizador ambicioso que no cesa en su propósito que, en este caso, más que inmensas cantidades de oro, es volver a ser tan joven como Danuax dice ser.

Segundo, el personaje también es consistente en ser meticuloso al interrogar al indígena en su afán de saber qué debe hacer al llegar a la fuente y en llevar a su esclavo en el barco. Además, confía lo suficiente para escucharlo y memorizar sus instrucciones para bañarse en la fuente, pero no para llevarlo consigo a buscarla; lo lleva en el barco pero no lo lleva a tierra como parte del grupo que va en busca de la fuente. Esa consistencia de Ponce de León causa que el personaje sea convincente y el lector siga sus actuaciones, más allá del juicio de si éstas son “buenas” o “malas”, “justas” o “injustas”. El desarrollo del personaje de Juan Ponce en el texto conduce al lector a sentir sus acciones como creíbles, reales dentro del juego de la ficción.

De la misma manera el lector se acerca a Danuax. No cree en su historia porque sea un indígena subyugado. Hay que recordar las palabras del principio de su confesión al padre Azpeitia “Mi nombre [...] era Danuax. Significa noble y valiente guerrero. [...] soy de familia real” (62). Dichas palabras van dirigidas a demostrar por qué tenía que vengarse del conquistador. La confesión de Danuax a fray Pedro de Azpeitia tiene como propósito exhibir las circunstancias de la muerte de Juan Ponce de León, engañado por un indígena. Su trayectoria es consistente de principio a fin, según lo ve el lector a través de la confesión a Azpeitia. Es por ella que el

lector se identifica con el personaje, de igual forma que se identifica con la posición del personaje de Juan Ponce.

Cada personaje se enfrenta al otro con sus mejores armas persuasivas. Desde la perspectiva indígena, es una victoria del vencido sobre el conquistador, de la misma forma que “Seva” representa la lucha heroica de un pueblo pequeño ante el poder de un ejército invasor al que, por un momento, mantiene a distancia.

Los nombres de algunos personajes: Boabdil; Juan vs Juanito

La selección de un nombre para un ente de ficción no es de igual importancia en todos los casos. Hay historias en las que, sin embargo, el nombre de un personaje puede revelar información importante. Sobre el traductor del documento encontrado, Boabdil de Olaguibel, el cuento indica que es vasco (“La verdadera ...” 58). Dicho nombre corresponde al del último rey moro de Granada, antes de que los musulmanes fueran expulsados de la península ibérica¹⁸. La selección de los nombres apunta a la creación de la duda por la mezcla o cruce entre los orígenes que tales nombres suponen y el manejo que se le ha dado al manuscrito, documento principal de la narración.

Se destaca también la confrontación de Juan versus Juanito. Juan es un nombre típicamente hispano, pero no es casual que Danuax haya pasado a ser Juanito en el cuento. De esta forma, el diminutivo lo coloca en una posición inferior a su amo.

¹⁸ Para una explicación de la expulsión de los moros ver, por ejemplo, el capítulo 12 de *Isabel the Queen*, de Peggy K. Liss.

“La verdadera muerte de Juan Ponce de León” da cuenta del hallazgo accidental de un manuscrito que revela cómo sucedió esa muerte. El relato expone quiénes tuvieron el documento en su poder y dónde estuvo escondido. El aspecto más importante del cuento es la estrategia por la cual el lector cree la anécdota del encuentro entre los personajes centrales.

La interacción entre Juan Ponce de León y Danuax es verosímil no porque estemos de acuerdo con la ideología del autor o porque las características de los personajes estén bien delineadas en el cuento. El lector entiende a los personajes debido a la situación de cada uno dentro del relato. Ponce de León funciona en su papel de conquistador español, Danuax lo hace desde su sed de venganza. Mientras al primero lo mueve su afán de alcanzar la inmortalidad, al segundo lo motiva dar castigo a la persona que lo sometió a la esclavitud.

El manuscrito encontrado le puede hacer pensar al lector en posibles desenlaces, tanto a favor o en contra, para cada personaje. El título ya ofrece el dato de que se trata de la muerte del conquistador. Sin embargo, una vez empezada la lectura del manuscrito, no hay señales claras de cómo murió sino hasta que ocurre la emboscada. Cuando ésta ocurre los personajes han convencido al lector de su posición dentro del relato.

Seva: las claves de la refutación del relato desde el texto mismo

Las palabras de Fernando Picó son claras en cuanto a la bienvenida de los soldados norteamericanos al momento de la invasión de los Estados Unidos a Puerto

Rico: “La calurosa acogida que la población civil le tributó a las tropas invasoras en Ponce, Yauco, San Germán, Utuado, Mayagüez y otros municipios impartió una tónica particular” (1898: *la guerra después* ... 170) a su entrada en la isla. Algunos de esos soldados comentaron tal recibimiento “a su regreso a los Estados Unidos” y esa es “evidencia de las relaciones de simpatía que establecieron con los civiles puertorriqueños” (Picó *Historia general* 245).

Las novelas *La llegada*, de José Luis González y *La muerte anduvo por el Guasio*, de Luis Hernández Aquino, presentan a parte de la población puertorriqueña dándole la bienvenida a las tropas norteamericana¹⁹.

En cambio “Seva”, de Luis López Nieves, afirma que la primera invasión a Puerto Rico ocurrió en mayo de 1898 por el pueblo de Seva y no en julio por Guánica, como indica la historia oficial²⁰. Este primer intento de invasión fue derrotado por la resistencia de toda la población. Ante la tenacidad de los residentes, el general Nelson Miles decidió replegarse y optó por invadir un pueblo del sur de la isla, Guánica, con el apoyo del líder autonomista Luis M. Rivera y de otros puertorriqueños influyentes. Mientras tanto, el pueblo de Seva era bombardeado

¹⁹ En *La llegada* se describe la bienvenida al pueblo ficticio de Llano Verde en una mezcla de saludo formal por parte de una familia acomodada financieramente y socialmente, pero con toques de carnaval y hasta de lo grotesco y lo ridículo por el intento de las dos ramerías del pueblo de llamar la atención de los soldados americanos con una bandera norteamericana hecha de cualquier modo (142-6). Por su parte, en *La muerte anduvo por el Guasio* se lee que “[...] el populacho abigarrado ha batido palmas, ríe y baila al toque de un nuevo son que le hace feliz” (93).

²⁰ Sin embargo, indica Fernando Picó que, en medio de la Guerra Hispanoamericana “la escuadra del almirante Sampson bombardeó las fortificaciones de San Juan el 12 de mayo de 1898. Este bombardeo exploratorio probó el estado de la ciudad a costa de un número de civiles muertos y heridos y de un pánico general de la población” (*Historia general* 242). Visto desde esta perspectiva, el relato de López Nieves tenía posibilidades de ser tomado como cierto, como de hecho ocurrió, al ser publicado en el semanario *Claridad*. Una serie de coincidencias históricas coadyuvó para que la ficción de *Seva* se interpretara como verdadera.

hasta que no quedó “en pie ni la iglesia” (López Nieves “Seva” 26). El ejército norteamericano atacó Seva por sorpresa y, en represalia por la resistencia, masacró a los rebeldes, para luego fusilar a los sobrevivientes que eran, en su mayoría, mujeres y niños. Sin embargo, se les escapó un niño. Destruído el pueblo, Miles ordenó la eliminación de toda evidencia escrita sobre el pueblo y la construcción de una base militar sobre las ruinas. Por último, dispuso que se estableciera un pueblo llamado Ceiba en las cercanías de la base militar para confundir a los que recordaran Seva.

El descubrimiento de esa primera invasión lo lleva a cabo el historiador Víctor Cabañas. La investigación de Cabañas, que conocemos por las cartas-diario que le envía a Luis López Nieves, lo conduce a la biblioteca de las Fuerzas Armadas y la Biblioteca del Congreso; a la casa de la nieta del general Miles, donde descubre y se roba el diario de Guerra del general; a Galicia, donde pasa poco más de un año buscando un mapa de Puerto Rico que incluya Seva; y, finalmente, se interna en los montes de la región cercana a Ceiba buscando a un anciano, el sobreviviente de la “masacre de Seva”. El Dr. Cabañas lo encuentra y el anciano narra cómo los norteamericanos invadieron y destruyeron el pueblo.

“Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898” se publicó en el semanario *Claridad* sin aclarar que se trataba de un cuento, lo que provocó que historiadores, profesores e intelectuales tomaran el hallazgo del historiador Cabañas como cierto. Los documentos que se exhiben como parte del relato crearon el marco de veracidad para que tal cosa ocurriera: se incluyeron las cartas-diario que el doctor Cabañas le envió a su amigo Luis López Nieves; mapas con la ubicación de Seva; el diario de Guerra del general

Nelson Miles; una hoja notarial para autentificar la identidad del único sobreviviente de la destrucción de Seva. En los días siguientes a la publicación del cuento, fue creciendo el número de personas al tanto de la “noticia” hasta llegar al extremo de que un canal de televisión estaba a punto de mandar a una reportera del noticiario a entrevistar a la ficticia nieta de Miles, Peggy Ann (Ramos *Seva* 63-4).

Los eventos que se narran en este cuento se articulan para llenar un vacío en la historia de Puerto Rico: la falta de un mito heroico. El relato entrelaza una serie de acciones que hacen verosímil el acontecimiento de *Seva*. Desde esas páginas el lector encuentra la evidencia para que tales hechos ocurrieran. Sin embargo, esas mismas páginas presentan una serie de claves que advierten sobre la posibilidad de una ficción literaria.

Luis López Nieves, el autor de *Seva*, logró el surgimiento del nuevo mito del pueblo de Seva, que sustituyó el viejo mito del júbilo y sumisión de los puertorriqueños ante la invasión del ejército norteamericano. Este proceso Estelle Irizarry lo llamó susti-mitificación, y re-mitificación (*El arte ...* 145). El nuevo mito demostró que, contrariamente a lo documentado en los libros de historia, en Puerto Rico sí hubo resistencia a la invasión del ejército de los Estados Unidos.

Como señala Irizarry, el nuevo mito heroico de *Seva* es tan fuerte, además de universal en su aspecto de sacrificio colectivo, que reemplaza al viejo mito, aun cuando los datos oficiales no concuerdan con el mito propuesto en la ficción. En esos libros de historia, documenta Irizarry, la fundación de Ceiba ocurrió en 1838 y no después de 1898 y la primera invasión de los norteamericanos fue en Guánica al otro lado de la Isla (147). “Lo que llamamos ‘historia’, [...], no es más que un modo

de contar los eventos del pasado, y el prestigio de un mito en última instancia depende de los que creen en él” (147). Por esta razón, el nuevo mito nacido de *Seva*, fundamentado en el heroísmo de los habitantes del pueblo, “se impone con la autoridad incontrovertible de documentos, mapas fotos y testimonios, que resultan ser tan inventados como el mito en sí” (147-8).

El elemento geográfico juega un papel importante en la creación del mito. Ceiba, nombre actual del pueblo de la costa este de Puerto Rico, es un lugar conocido pues allí ha estado por décadas la base norteamericana de Roosevelt Roads. Estelle Irizarry resalta que “los mitos asociados con los lugares son de los más potentes, como atestiguan los ejemplos de Troya, Rodas y Roma” (148).

Otro aspecto interesante de la historia del pueblo de Ceiba es que ocurrieron eventos anticipatorios del mito que crea el cuento. Estelle Irizarry registra “cuatro ‘cambios de soberanía’” (148), en Ceiba. Primero, el cacique Daguaó conquistó el territorio de manos de los taínos. Según Irizarry, luego de que este cacique reinara en la región, tuvo que refugiarse junto con el cacique Jumacao “en la sierra de Luquillo, tal como hizo el único testigo ocular escapado de la masacre en Seva, don Ignacio Martínez, y luego el mismo Cabañas” (148-9).

Más adelante ocurrió otro cambio de soberanía con la fundación oficial de Ceiba y su separación de Fajardo, a cuyo destrito pertenecía, sobre la fuerte oposición de Fajardo, cuyo vocero Pablo Carreras protestó que “si se accedía a lo que aquellos pretendían [la autonomía], ‘se vería la monstruosidad de destruir un pueblo formado para levantar uno nuevo’” (149). Luego, con el cambio de soberanía nacional en 1898, “el municipio de Ceiba fue anexado al de Fajardo” en un tercer

cambio, situación que se mantuvo hasta el cuarto cambio de soberanía, cuando en 1914 logró su independencia como municipalidad (149). Los varios desplazamientos, con sus elementos de destrucción y reconstrucción registrados por la historia dan crédito a lo que ocurre en *Seva*.

De esta forma, la historia documentada de Ceiba revela un patrón que hace creíble la narración de Luis López Nieves. Por otra parte la ortografía original de Ceiba -“Seyba (así se escribía entonces)” (Irizarry cita a Díez Trigo 149)- le brinda autenticidad al nombre de Seva propuesto por el cuento. La vacilación histórica del nombre del pueblo, allana el camino para que el lector tome la obra de López Nieves como verdadera.

A pesar de que el semanario *Claridad* se vio obligado a publicar una nota en la edición siguiente para aclarar que “Seva” era un cuento, hubo personas que prefirieron pensar que la publicación de la semana anterior era la real y la nota de *Claridad* era ficción.

La utilización de una voz autorizada le imprime también un sello de “verdad” a la historia creada por López Nieves. No es el autor quien muestra el hallazgo sino el profesor de historia, el Dr. Víctor Cabañas. Si hubiera sido el escritor el que mostrara la evidencia tal vez habría sido más difícil conseguir el mismo resultado por ser, en efecto, escritor. La investigación hecha por el profesor Cabañas posibilita el efecto.

El relato se estructura sobre la base de la presentación de evidencia que apoya la tesis de una invasión anterior a la oficialmente conocida. Ahora bien, desde esa evidencia se revelan fisuras que apuntan a la ficción o, por lo menos, pueden

crear dudas sobre una serie de aspectos de la evidencia presentada. Primero, es necesario examinar los argumentos a favor de la invasión de mayo. Luego, se van a examinar los elementos dudosos que presenta la evidencia.

El personaje de Luis López Nieves le envía una carta a Luis Fernando Coss, director del periódico *Claridad*, director real en 1983. La carta explica cómo ha llegado a las manos de López Nieves la investigación hecha por su amigo.

Junto con la carta se incluyen documentos que sustentan el hallazgo de Cabañas. Estos son: las cartas-diario de Víctor Cabañas, varias páginas del Diario del general Nelson Miles, un mapa de Puerto Rico impreso en 1896, en San Juan, una declaración jurada firmada por don Ignacio Martínez, fotos de Martínez y la grabación del testimonio de éste.

La primera de las cartas, del 27 de junio de 1978, ofrece el dato de que un día Cabañas, “mientras leía un hermoso libro del Dr. Marcelino Canino, *El cantar folklórico de Puerto Rico* (Seva 18), sospechó un error en él, pues la copla decía “los americanos llegaron en mayo” (19). La mención del profesor Marcelino Canino²¹ es útil para reforzar el estudio que Cabañas quiere llevar a cabo.

De las páginas del Diario del general Miles es importante señalar cómo Cabañas las obtuvo. Un amigo de Cabañas le sugiere que vaya a visitar a la nieta del general Miles, Peggy Ann (22). En la carta del 21 de octubre Cabañas le cuenta a López Nieves el recibimiento de la nieta del general Miles y que ella le permitió al profesor pasar cuatro días en la habitación destinada a biblioteca donde estaban los papeles del general Miles.

²¹ Conocido profesor de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras.

A continuación se presentan fragmentos del “Diario del General Nelson Miles”, los cuales cubren las páginas 26 a 39 del libro.

Por otra parte, debe destacarse cómo ha ido cambiando el narrador en el texto. Comienza Luis López Nieves con una carta al director del semanario *Claridad*, luego aparecen las cartas de Víctor Cabañas a López Nieves y ahora, en el centro de la narración se halla la voz del general Nelson Miles, por quien directamente tiene noticia el lector de la incursión norteamericana a Puerto Rico.

El 5 de mayo de 1898, a las 11:30 horas, el general cuenta que desembarcó en Seva, todo parecía estar tranquilo y, de pronto, lo sorprendió una emboscada. En poco tiempo cayeron 2,000 de sus soldados. Ese mismo día, a las 18 y a las 22 horas, anota que siguen sufriendo bajas.

El 11 de julio relata que el político de Puerto Rico Luis M. Rivera va a colaborar con el ejército invasor. A Luis M. Rivera se le promete la gobernación una vez la isla esté controlada por los Estados Unidos, “lo cual”, dice Miles, “no tengo intención alguna de cumplir” (29). Luis M. Rivera le informa a Miles que el pueblo de Guánica “no tiene guarnición armada y posee una excelente bahía” (29). Rivera va a anunciar públicamente su adhesión al ejército de los Estados Unidos y hablará en una ceremonia de bienvenida. El 25 de julio Miles registra su desembarco por Guánica²². Del 28 de julio el general destaca el discurso de Luis M. Rivera “en inglés” ofrecido en Ponce (31).

²² La intención de desembarcar por Fajardo, pueblo cercano a Ceiba “se llegó a conocer” públicamente (Picó *Historia general* 243). Ahora bien, “el general Miles, comandante de la expedición, optó por desembarcar por Guánica. Ese punto permitiría capturar a Ponce y allí se esperaba contar con la simpatía de amplios sectores de la ciudad. También se propiciaría una fácil captura de Yauco”, donde había ocurrido un intento de rebelión en 1895. (243). “La decisión de desembarcar por Guánica en lugar de Fajardo le dio

Los fragmentos del Diario del general Miles finalizan con la fecha del 10 de agosto de 1898, al registrar cómo ellos sorprendieron esta vez a los habitantes de Seva que cayeron debido a la desigual lucha que se les presentó: cerca de 4 mil soldados norteamericanos contra 721 combatientes de Seva (34). Por el acto heroico, Miles sugirió al estado mayor la eliminación de toda huella de esa resistencia.

Reaparece Luis M. Rivera para aconsejar la construcción de una base militar sobre las ruinas de Seva y construir un pueblo cercano a ésta. Rivera también recomienda que la base y el pueblo lleven el nombre de Ceiba.

El relato de Miles cierra con un pequeño problema: uno de los sobrevivientes pudo escapar. No espera, sin embargo, que viva mucho tiempo pues es un niño y se internó en un bosque. Ofrece el dato que al niño le falta una oreja y, por lo tanto, no les será difícil encontrarlo (39) para su eventual ejecución.

El profesor Víctor Cabañas retoma la narración e indica que fotocopió el material que acabamos de leer. Juzgó que era necesario quedarse con esas páginas por lo que dejó las fotocopias en el archivo de Peggy Ann Miles y llevó consigo las verdaderas. Esas páginas del diario las recibió el personaje de Luis López Nieves.

un cariz distinto a las operaciones militares norteamericanas en Puerto Rico” (244). Entiende Picó que de haberse dirigido desde Fajardo a San Juan, “objetivo principal militar del país” el ejército de los Estados Unidos habría encontrado mayor resistencia. Al hacerlo por Guánica y “sin enfrentar mayor resistencia militar, y con la cooperación de partidos criollos, el ejército norteamericano logró ocupar los principales municipios del sur y el oeste del país”. Así, “no se dio lugar a que aflorara un sentimiento ajeno al que alentaba [el] general Miles” (244). Por otra parte, Miles emitió “un manifiesto desde Guánica, a través del cual se subrayaban las intenciones benévolas de los invasores en cuanto a los hijos del país” (245). El manifiesto “podía satisfacer un amplio abanico de expectativas criollas, pero no se comprometía explícitamente a reconocerle soberanía política a los puertorriqueños” (245). Fernando Picó en su *Historia general* menciona la proclama de Miles, la cooperación de los partidos criollos, la rendición de Ponce “para evitar el bombardeo de la población civil” (245) pero no registra discursos por parte de políticos puertorriqueños.

Víctor Cabañas viaja a España donde halla un mapa antiguo en el que aparece el pueblo de Seva, también se lo envía a López Nieves y le anuncia que regresa a Puerto Rico para internarse en la Sierra de Luquillo con el propósito de buscar al “niño sin oreja izquierda que se le fugó al general Miles”, le dice Cabañas a su amigo en carta del 6 de junio de 1980.

En la carta del 17 de enero de 1981 Cabañas relata que, después de estar cierto tiempo en los montañas de Luquillo le presentaron a un hombre que le faltaba una oreja. Este hombre es, ciertamente, el niño que se le escapó al general Miles. Su nombre es Ignacio Martínez.

La última carta de Víctor Cabañas, del 14 de agosto de 1981, expone que cuando ocurrió “la Masacre de Seva [Ignacio Martínez] tenía 9 años [...] y ahora tiene 92” (49-50). Como parte de este envío, Cabañas incluye una declaración jurada de Martínez en la que “afirma que su testimonio en torno a los sucesos de Seva es verídico”, fotos de Martínez y su testimonio grabado de su propia voz en dieciocho casetes (50). Le anticipa a López Nieves que se propone entrar en la Base Naval de Roosevelt Roads para encontrar indicios de las ruinas de Seva bajo la Base. Con esto termina el relato del profesor Víctor Cabañas.

El narrador personaje de Luis López Nieves cierra la historia diciendo que lleva dos años sin saber el paradero de su amigo. López Nieves entiende que, luego de haber difundido públicamente la investigación realizada por su amigo y la desaparición de éste, le corresponde al gobierno explicar qué ha sucedido con Víctor Cabañas.

Así concluye la presentación de la evidencia para demostrar cómo se produce la primera invasión norteamericana a Puerto Rico. La investigación realizada por Cabañas puede convencer al lector de esos acontecimientos debido al peso de los expedientes presentados.

Sin embargo, un lector atento puede empezar a dudar de los hallazgos de la investigación, pero vale decir que un poco de conocimiento sobre la historia de Puerto Rico ayuda al detectar ciertos aspectos nebulosos de la investigación. Es necesario revisarlos con detenimiento para observar los hechos desde un ángulo diferente.

En las cartas-diario que le envió Víctor Cabañas a Luis López Nieves está el primer elemento sospechoso. La carta inicial de Cabañas a López cita la extrañeza de aquél al haber encontrado en el libro *El cantar folklórico de Puerto Rico*, de Marcelino Canino, una referencia a que los norteamericanos habían llegado en mayo de 1898 a Puerto Rico.

La narración de *Seva*, ya convertida en libro, contiene una serie de artículos que aclaran varios asuntos. El primer artículo, de Joseán Ramos, da cuenta de que un conocido abogado puertorriqueño buscó el libro de Canino para leer la copla que “conmovió al Dr. Víctor Cabañas” y después de leer la página citada por éste fue sucesivamente a otras páginas pero no la encontró. Esta persona llegó a la conclusión de que su ejemplar tenía errores (67-8). Al profesor Marcelino Canino lo visitaron varias personas para preguntarle sobre la copla donde aparecía el verso “inexistente” (68) El verso no aparece en el libro de Canino porque no existe.

El viaje de Cabañas a Virginia para entrevistarse con Peggy Ann Miles tiene más de un elemento para la duda. Es creíble que la nieta del general Miles recibiera al visitante con los más perfectos modales. Sin embargo, no lo es que le fuera a permitir al profesor Cabañas pasearse por los archivos del General sin supervisión y mucho menos dejarle ir sin verificar que los documentos originales quedaran en su lugar y no sustituidos por fotocopias, como hizo Cabañas.

Uno de los aspectos más señalados por la crítica es el uso de algunos nombres de personas conocidas de Puerto Rico.

El general Miles menciona al político Luis M. Rivera. El Dr. Cabañas no aclara de quién se trata. De esta forma se sugiere que se habla del líder autonomista Luis Muñoz Rivera, sin embargo, el nombre nunca aparece de tal modo. En el Diario de Guerra del general Miles (28 de julio de 1898) se señala que “Luis M. Rivera dio un corto discurso en inglés y me hizo entrega de la llave no sólo de la ciudad sino de la Isla entera” (30). El dato importante sobre este personaje es que el real Luis Muñoz Rivera no hablaba inglés cuando ocurrió la invasión.

Sobre el Diario del general Nelson Miles a Estelle Irizarry le inquietan un par de aspectos. Primero, no le parece propio de un general norteamericano como Miles la referencia al Cid cuando Miles cita los ejemplos de Wellington y Wounded Knee para recordar hechos heroicos de los Estados Unidos mientras recalca su propia actuación en Wounded Knee. Irizarry destaca este hecho debido a la “ignorancia de los norteamericanos en torno al héroe épico español” (*El arte* 155).

Del mismo documento Irizarry advierte que la escritura de los números de una página del diario del general Miles en inglés “parece extraña, particularmente los

números 1 y 7, *escritos al estilo europeo*, con la curva inicial del 1 y el 7 cruzado” (156-7).

Los nombres de Andrew Virtue y de la nieta del general Nelson Miles son también sospechosos. Andrew Virtue, “edecán del general Miles [...] es el nombre combinado de dos editores” de periódicos de Puerto Rico en la época en que se publicó el relato en *Claridad* (“Seva” 118). El nombre de Peggy Ann Miles alude al de “Peggy Ann Bliss, conocida periodista del *San Juan Star*” (Irizarry *El arte de ...* 155).

En cuanto al sobreviviente de la masacre, don Ignacio Martínez, se presenta como prueba fehaciente de su existencia y de la veracidad de su testimonio un affidavit con sello notarial facsímile. Este documento lee: “Yo, Ignacio Martínez, mayor de edad, soltero, *fugitivo de la ley* y vecino [...]” (Seva 51). Un abogado, en caso de tener en sus manos a un fugitivo de la ley, debe instruirlo para que se entregue a las autoridades, no ser cómplice de su huida²³. Este documento también presenta otro problema. Estelle Irizarry reparó en la palabra “affidavit” escrita en inglés dos letras “f” (Irizarry *El arte* 156).

Aparte de la evidencia revisada hasta aquí, existe un hecho concreto, poco atendido pero relevante, que apunta a la ficción y no a la realidad histórica. La existencia del pueblo conocido ahora como Ceiba está documentada desde 1513 cuando los caciques Dagua y Jumacao eran los líderes de la región (128). Los historiadores, en diversos momentos desde la época colonial hasta tiempos recientes, han podido rastrear una variedad de hechos históricos relativos a Seyba o Ceiba y habrían marcado cualquier alusión ante un episodio tan importante como la

²³ Dato provisto por un abogado.

supuestamente descubierta por el cuento. Los fragmentos del Diario del General Miles están tan bien estructurados que dejan muy poco espacio para la duda. Sin embargo, el analista político Juan M. García Passalacqua, luego de pasar revista a elementos de *Seva* que pueden ser tomados como ciertos, los rechaza al declarar ““ya para 1866 Seva era imposible”” (*Seva* 74) pues el establecimiento de ese poblado queda registrado desde 1513, con su fundación oficial en 1838 como documenta Estelle Irizarry (*El arte de ...* 147). Por otra parte, la construcción de la Base Naval Roosevelt Roads comenzó en la década de 1940 y estuvo en funciones hasta 2004²⁴.

La estrategia de escritura seguida por Luis López Nieves para estructurar *Seva*, por un lado, revela el hallazgo de una invasión norteamericana a Puerto Rico en mayo de 1898 y, por otro, a cada paso se encuentran, desde la misma evidencia, indicios que sirven para refutar el dato en cuestión o al menos para dudar de él. Sin embargo, al establecer el texto una serie de voces que exponen el hallazgo, la narración adquiere una cualidad de “verdad” a pesar de las impugnaciones a la historia que surgen desde la misma. El relato se produce desde las cartas del general Nelson Miles, pasando por la voz de autoridad académica de Víctor Cabañas, el truco de utilizar el nombre del autor como personaje y, de la misma manera, jugar con los nombres y apellidos de personas conocidas para erigir un discurso que, aunque no es verdadero, puede leerse como tal.

²⁴ “En 1943 se consignó como US Naval Operations Base. Más adelante, en 1957, se designó y desde entonces funcionó como Naval Station. Luego, de la muerte de un civil durante bombardeos de práctica en Vieques, amplios sectores de la población puertorriqueña protestaron por dichas prácticas en Vieques. Cuando se logró el cese de las operaciones de tiro en Vieques, la Marina de los Estados Unidos consideró que ya no era necesaria la Base Roosevelt y la cerró en marzo del 2004” (Global Security.org).

Existe otro aspecto importante de la historia de Puerto Rico que incide para que los hechos del relato de *Seva* fueran tomados como acontecimientos verdaderos. En la historia de Puerto Rico no hay documentado un acontecimiento de carácter épico y la historia de *Seva* surge para llenar ese vacío.

En ese sentido, Fernando Picó indica que el año 1898 surgió como un año de esperanzas e ilusiones para los puertorriqueños que, ya cansados del dominio español, vieron en la invasión norteamericana una promesa de libertad y progreso. En medio de los rumores del posible ataque a Puerto Rico, grupos de puertorriqueños en Washington y en Nueva York debatían si la intervención de los Estados Unidos favorecería la independencia o la anexión al país invasor²⁵. Aparte del aspecto político, la llegada del ejército norteamericano y la imposición de su gobierno se percibió como un acto positivo para el futuro de la isla. Con el tiempo, los puertorriqueños han visto que no se ha logrado la independencia y que tampoco ha habido propósito de hacer de la isla un estado de los Estados Unidos. En términos de libertades solamente se han conseguido las que el gobierno de los Estados Unidos le ha permitido a Puerto Rico.

Volviendo al cuento de Luis López Nieves, *Seva* se presenta como el vehículo para la creación de un mito heroico ausente en la historia del país. A fin de cuentas, el acto heroico de resistencia ante el ejército invasor que prometía llegar a mito, resulta tan ficticio como la promesa de libertad y progreso de la invasión real. El resultado de la invasión norteamericana (la histórica) no produjo la independencia

²⁵ Miembros puertorriqueños del “Comité de Cuba en Nueva York” pensaban que “el medio más efectivo para propiciar la independencia de Puerto Rico era la invasión” (Picó *Historia general* 242). Sin embargo, los revolucionarios puertorriqueños en Nueva York se escindían “entre los que favorecían” la invasión como medio de “asegurar la independencia, y los que vislumbraban la anexión de la isla a los Estados Unidos” (242).

ni la anexión. La superposición del nuevo mito de la resistencia de los habitantes del pueblo de Seva, creado en el cuento, exacerbó el ánimo de los puertorriqueños deseosos de que tal acontecimiento fuera real, sólo para arribar a la dura realidad de la ficción.

Las historias escondidas en “Un domingo de Liliane”, de Ana Lydia Vega.

En *Falsas crónicas del sur* Ana Lydia Vega presenta una serie de cuentos ubicados en distintos lugares de Puerto Rico que “abarcen la historia de Puerto Rico desde 1856” (traducción mía) (Santiago 51) hasta el presente. En varios de ellos se destaca un protagonista femenino desde cuya perspectiva se desarrollan los hechos.

Este es el caso de “Un domingo de Lilianne”, donde se narra la masacre ocurrida en Ponce, en 1937. Cada uno de los cuentos tiene un epígrafe y el del relato procede de *Reminiscencia Histórica de la Masacre de Ponce* del licenciado Rafael Pérez Marchand, fiscal en la ciudad de Ponce, pueblo del sur de la isla, cuando sucedió la masacre. Para tener una idea más clara de lo acontecido ese día voy a resumir los hechos centrales, a partir del testimonio de Pérez Marchand.

El 21 de marzo de 1937, Domingo de Ramos, los Cadetes de la República, grupo también llamado Ejército Libertador, había solicitado y obtenido permiso para realizar un desfile por varias calles de Ponce. Sin embargo, el jefe de la policía de la ciudad quiso revocar el permiso. Fue entonces cuando, siguiendo órdenes de los superiores, se ideó un plan para arrinconar al grupo nacionalista durante su marcha.

El plan tenía, además, la intención de aparentar que la policía había abierto fuego contra el grupo en defensa propia.

El fiscal Pérez Marchand había salido para la hacienda de sus padres en un campo cercano a Ponce. Mientras se dirigía a allí, pasó por calles aledañas al centro de la ciudad y, al preguntarle a un oficial de policía por qué había tantos de ellos cerca de la sede de la Junta Nacionalista, el policía explicó, mintiendo, que estaban allí “para evitar que adversarios de los nacionalistas entorpecieran sus actividades” (17). Los llamados Cadetes de la República o Ejército Libertador, afiliados al Partido Nacionalista, desfilaban con rifles de madera.

Lo que no sabía el fiscal era que el capitán de la policía de Ponce envió a los líderes de la marcha -el mismo día de ésta- una carta en la que subrayaba que “de acuerdo con instrucciones que he recibido de mis superiores, la policía no permitirá” (14) el desfile. El alcalde de la ciudad de Ponce había recibido la visita de un coronel de la policía para asegurarle que de la cercana ciudad de Mayagüez iban a llegar 50 hombres armados. Así, después de que el alcalde había otorgado el permiso para la manifestación, se atemorizó y la prohibió.

Al llegar la hora del comienzo del desfile, un joven hizo una señal de atención y la banda musical entonó “La Borinqueña”, el himno nacional puertorriqueño, pero en su versión revolucionaria escrita por Lola Rodríguez de Tió. Cuando terminó, el joven dio orden de marchar y “con los primeros pasos de los cadetes, se oyó un disparo [...]. Después de aquel primer disparo, como obedeciendo a una consigna, se sucedieron repetidas descargas de la policía” (16). La policía les había cerrado el paso por las calles Marina y Aurora y, al empezar a marchar, los

cadetes no tenían hacia dónde huir. Por los disparos murió un gran número de cadetes. Muchos otros corrieron para buscar refugio, algunos lo lograron y otros murieron. La emboscada urdida por el gobernador Blanton Winship²⁶ y oficiales de alto rango había sido exitosa.

Si *Seva* convence por los documentos que muestran la evidencia del acontecimiento, “Un domingo de Lillianne” convence por las voces de los testigos desde cuya perspectiva conocemos los detalles del linchamiento de los nacionalistas puertorriqueños. En el cuento de Ana Lydia Vega el testimonio no sucede desde una primera persona sino desde una tercera persona que narra los sucesos acontecidos a varios personajes. Solamente Lillianne utiliza la primera persona. Lillianne es, en la vida real, hija del fiscal Pérez Marchand. Partiendo de entrevistas a ella y a su hermana Ana Lydia Vega estructura el relato²⁷. Es de notar, ahora bien, que ella “ni siquiera presencié la Masacre de Ponce descrita en el cuento. Pero el papel tan periférico de Lillianne no le prohíbe narrar lo que hacía aquel Domingo de Ramos desde la autoridad de su ‘yo’ testimonial” (Whitney-Smith 162). En el caso de los otros personajes del cuento no “se les otorga la oportunidad de relatar sus propias experiencias: éstas se narran desde una voz narradora omnisciente” (162).

En el cuento de Vega, las acciones de los personajes se van desarrollando alternadamente ante el lector. Las partes donde se presentan las incidencias de los personajes se marcan con un margen entre ellas. De esta forma se destaca una diferencia entre discurso histórico y discurso literario. En el primero, por lo general, una voz narrativa presenta los hechos principales del evento que narra. El texto de

²⁶ El general Blanton Winship fue gobernador de Puerto Rico de 1934 a 1939.

²⁷ En los “Agradecimientos” y en una nota que precede al epígrafe a “Un domingo de Lilliane” Ana Lydia Vega aclara la identidad del personaje.

Vega, al desarrollar la narración de manera fragmentada rompe el esquema de la crónica histórica tradicional.

Según Whitney-Smith, la historiografía del siglo XIX busca el orden en su discurso; toda “narración histórica respetable debe describir la realidad de los eventos reales como un objeto coherente y ordenado” (152). Al presentar la acción de forma fragmentada Ana Lydia Vega crea una versión no lineal que se aparta del modo convencional de la historiografía. Además, con las múltiples perspectivas que conforman el relato, “Vega privilegia o autoriza el discurso de [las] voces silenciadas por la Historia Oficial” (168).

“Sobre tumbas y héroes”, también de Ana Lydia Vega, narra una investigación que persigue como propósito “rescatar la historia proponiendo la intrahistoria” (Galván 140). Además, ambos cuentos de Vega se relacionan porque tratan asuntos de la historia colonial de Puerto Rico: “Sobre tumbas y héroes” la colonización española, “Un domingo de Lilianne” la norteamericana. Los cuentos, sin embargo, se diferencian en que mientras en el primero el lector asiste a una investigación, en el segundo no se presencia una indagación sino que el lector observa cómo sucedió el acontecimiento a través de la mirada de varios testigos.

El crimen ejemplarizante

“El crimen ejemplarizante, una constante en la historia colonial de Puerto Rico” (*Pasión de Historia* 101) es la tesis sobre la que investiga Emanuel, uno de los personajes de “Sobre tumbas y héroes”. Emanuel descubre que la matanza

presentada como “en defensa propia” por las autoridades españolas fue en realidad un asesinato premeditado. Ana Lydia Vega retoma la tesis del cuento de “Pasión de Historia” en “Un domingo de Lilianne”. En éste todo el elemento de planificación se omite, pero la “encerrona” es llamada como tal por la mujer anónima que le avisa a Carlos (119), fotógrafo quien toma la foto del inicio de la masacre.

Los mencionados cuentos de Vega manejan la idea de lo que puede ocurrir cuando un sector de una población de un país colonizado decide contravenir “la estricta tradición patriarcal” (Galván 147). “Sobre tumbas y héroes” revisa historias escondidas de la revuelta independentista conocida como *El grito de Lares*, “Un domingo de Lilianne” no muestra un acto revolucionario concreto, solamente presenta la intención de ejercer el derecho de desfilar públicamente de un grupo independentista puertorriqueño. La manifestación es la circunstancia alrededor de la cual el texto expone las historias escondidas de unos personajes vinculados al acontecimiento central, aun cuando el propósito de esos personajes estuviera muy lejos de tal deseo pues sólo querían ser espectadores del desfile.

Los personajes

Al principio Lilianne habla en primera persona para introducir la narración y en ella establece que, cuando era niña, los domingos de cada semana la familia iba a la finca de sus abuelos para pasar el día. Rememora un domingo en particular cuando ocurren unos hechos que no puede olvidar. Esta voz femenina mantiene su tono pausado a través de la historia, que va ofreciendo pormenores de aquel día. El

cuento presenta a varios personajes pero siempre vuelve a la rutina dominical de Lilianne. De este modo, en tanto va planteándose un episodio de violencia, el personaje muestra un apacible día familiar de su niñez.

El día familiar se alterna con las historias de Ángel y Carlos. El primero desea ver el desfile después de haber ido a la playa a recoger caracoles “para hacerles pulseras y collares a las nenas” (“Un domingo ...” 110). Intenta ir hacia el centro de Ponce por una calle y los policías se lo impiden y trata de hacerlo por otra calle con el mismo resultado. Se las ingenia para conseguirlo haciéndose pasar por cojo al decirle a un policía que lo deje ir a un hospital donde puedan atenderle su “tobillo torcido” (110). Llega a un convento, salta una gran verja para instalarse dentro del mismo (114). Desde allí su intención es salir por el portón del convento para ver la marcha. Está a punto de salir cuando suena “La Borinqueña” (117), que indica el comienzo del acto.

Como ya se apuntó, después de acabar el himno, según la narración del fiscal Pérez Marchand, los cadetes empezaron a desfilan sólo para que la policía diera la orden de “alto” y empezara a dispararles.

En el cuento, el primer herido que el lector encuentra es Ángel, que “apenas tuvo tiempo de arrastrarse hasta la yerba alta del patio” del convento (119). El personaje de ficción del fiscal, nunca identificado por su nombre, descubre “las palabras pintadas en rojo sobre el zócalo blanco del convento ARRIBA LA REPÚBLICA ABAJO LOS ASESINOS” (120). En *Reminiscencia Histórica de la Masacre de Ponce*, la narración del fiscal Rafael Pérez Marchand brinda una serie de detalles que el cuento omite.

Rafael Pérez Marchand describe tres muertes que le impresionaron: la del joven José Delgado de la Guardia Nacional a quien dos policías no le hicieron una advertencia y tampoco le dieron la oportunidad de explicar por qué estaba tan cerca del lugar del inicio del desfile (Pérez Marchand 20). Esta muerte no se incluye en el relato de Vega. En el suyo, Pérez Marchand describe la muerte de un ciudadano anónimo que encontró en el interior “del Convento de las Josefínas” (20). Pérez Marchand siguió el rastro de sangre dejado por el ciudadano para darse cuenta de que la policía lo había perseguido para matarlo en el propio Convento. La tercera muerte es la de Bolívar, un joven nacionalista a quien la policía hirió en la acera del Convento. Éste pudo arrastrarse hasta el zócalo del Convento para escribir “Viva la República, abajo los asesinos” (20).

El personaje de Ángel creado por Ana Lydia Vega es, entonces, la combinación del ciudadano anónimo y de Bolívar en el relato de Pérez Marchand. Primero, Vega le proporciona al personaje un nombre y luego lo coloca como la persona que escribe en el zócalo del Convento las palabras arriba citadas. De esta manera el texto tiene en Ángel un representante de las víctimas inocentes de la Masacre de Ponce. Como dice el relato cuando Ángel aparece por primera vez, él sólo va a ver a “los nacionalistas esos” (“Un domingo” 110) porque no hay nada mejor que hacer esa tarde. El pasaje establece que a él el asunto político no le interesa y va a ver el desfile nacionalista por curiosidad.

El personaje de Carlos, es recreado a partir de Carlos Torres Morales, fotoperiodista de *El Imparcial*, periódico ya desaparecido. En el recuento de Rafael Pérez Marchand, la foto que Torres Morales logra tomar se conoce como “la foto del

Primer Disparo” (Pérez Marchand *Reminiscencia Histórica* 29). El cuento de Vega crea una historia para esta persona real y dramatiza cómo logra dicha fotografía.

Carlos -el personaje nunca lleva apellido- intenta llegar al centro de la ciudad de Ponce pero la policía le impide el paso, por esta razón tiene que dejar su auto algo lejos y caminar. Llega a una casa donde entra y sube tan pronto como puede hacia el segundo piso sólo para encontrar que el balcón está lleno de gente que desea hacer lo mismo que él: ver a los nacionalistas. Allí ya se encuentra a un fotógrafo del periódico rival *El Mundo* y como llegó con tiempo está muy bien ubicado para realizar su trabajo. Carlos piensa que no va a poder tomar fotografías tan buenas como las del colega.

Por suerte se topa con una joven que le da conversación y más adelante le hace salir de esa casa para conducirlo a otra. La mujer lo lleva a un balcón desde donde podría tomar fotos sin problema.

Cuando están en el balcón la joven anónima asume una pose sensual que, por un lado invita a la foto y, por otro, es una incitación para que Carlos se le acerque para besarla. Carlos pone la cámara en su lugar para tomarse una foto con la joven. Él se le aproxima, ella echa la cabeza hacia un lado en un movimiento que parece esquivar el beso pero que también, como señala el cuento, puede haber sido para observar la acción en la calle. Es en ese momento que ella se da cuenta de que la policía les ha cerrado el paso a los nacionalistas. Ve que se aprestan a desfilar y también ve “la fila de ametralladoras Thompson” (“Un domingo ...” 119) de la policía. Carlos, advertido por la muchacha, se prepara para la foto y, cuando termina el himno, una voz da la señal de marcha y suenan dos ráfagas de disparos.

El texto de ficción omite la orden de alto dada por la policía, según el relato de Pérez Marchand. En el cuento, pasados los disparos se escuchan los gritos y lamentos de las víctimas. La historia de Vega evade ofrecer demasiados detalles de la masacre porque el propósito no es describir el baño de sangre. Un instante previo al inicio de las descargas, un periodista piensa que está a punto de realizar una conquista amorosa, de una manera muy casual. De igual forma, casualmente, Ángel se ha acercado al centro de la ciudad para ser testigo del desfile con el resultado ya dicho. Carlos se tira al suelo cuando un disparo le pasa cerca pero ha podido, no obstante, “apresar en el ojo [...] de su lente aquella escena de horror que ya nunca podría borrarse de su memoria” (119), como tampoco ese día se puede borrar de su memoria en el recuerdo de Lilianne. Carlos, en su rol de periodista, creía que el colega del periódico rival obtendría una mejor foto, logró una memorable de la Masacre de Ponce.

El cuento crea una historia para Carlos a fin de más interés al personaje pues, de lo contrario, sólo tendría que aparecer para tomar la foto. Por lo tanto, es necesario colocarlo en el marco de cotidianidad que viene a romper la emboscada tendida a los nacionalistas. La cotidianidad primero se observa en el día familiar de Lilianne. Luego se representa en todo el pueblo puertorriqueño, con el personaje de Ángel.

Los movimientos tanto de Ángel como de Carlos se van presentando por partes y, en medio de ellas, se inserta la acción de Liliane en la hacienda. Al principio se narra parte del viaje en auto desde Ponce hacia la hacienda, cómo ella y sus hermanas se pelean por viajar en la ventanilla. Ellas desean bajar un momento en

la plaza para, entre otras cosas, Lilianne comer “el mejor helado de vainilla que he probado en la vida” (109) y las niñas piden bajar en la plaza para comer piraguas (110). Se muestra a los padres de Lilianne cantando mientras se dirigen al campo (111).

Ya en la hacienda las hermanas de Lilianne se mecen en columpios y ella se va a explorar las alacenas donde almacenan el café (115), aprovecha que sus abuelos duermen la siesta para jugar con los animales mientras las hermanas ven un viejo álbum de fotos (116), come guayabas y mangos arrancados por ella directamente de los árboles (117). El recuento del día familiar está lleno de este tipo de imágenes. Además, deja claro el estatus social por la descripción de la hacienda de café, el auto Packard (115) del padre de Lilianne, la mención de ciertas actividades tanto de ella, de sus padres y abuelos así como de sus hermanas. Queda establecido también que la hacienda tiene un guardián a la entrada y que su madre era de origen corso. Es la imagen de una familia acomodada que disfruta de un día de asueto.

Lilianne incluye en su narración varios comentarios sobre la muerte. Durante el viaje a la casa de los abuelos, siente una “vaga ansiedad” que se anticipa al lugar donde aparecen las cruces que recuerdan a los muertos en ese trayecto de la carretera. El pasaje pone en boca de la niña una premonición de la muertes en la ciudad. De igual forma Lilianne menciona el rojo intenso de un árbol de flamboyán. En una de las intervenciones de Carlos también se alude al color rojo de los labios de la joven que lo acompaña. Este color es el de las palabras pintadas en el zócalo del convento.

Otro instante destacable de las apariciones de Lilianne se produce cuando ella escucha la voz del padre interpretando su canción favorita. A la estrofa que él termina ella responde con unas líneas en las que menciona una paloma, en alusión a la paloma de la paz. Al terminar su parte, el padre aplaude y le grita “bravos” con entusiasmo, en tanto a ella se le aguan los ojos y se le aprieta el pecho “sin saber aún por qué” (118), en lo que parece otra señal premonitoria de la muerte. Hay que subrayar que las intervenciones de Lilianne se establecen desde un “yo” cuando comienza el relato y sólo cambia a un “nosotros” cuando incluye al resto de la familia. Así se contrasta su perspectiva lejana a la acción en el pueblo de Ponce con lo vivido por Ángel, Carlos y el Fiscal, eventos narrados en tercera persona.

“El orden de los fragmentos se respeta hasta el tiroteo cuando, para resaltar el caos y subrayar la trampa que había tendido la policía, los fragmentos de Carlos y Ángel se invierten y se siguen uno a otro” (Gosser 207), y tampoco se separan por las intervenciones de Lilianne. Al quedar estructurado de esa forma, mientras “uno dispara la foto y logra tirarse al suelo, el otro recibe un disparo antes de evadir las balas” (traducción mía) (207). Sólo entonces reaparece Lilianne.

El padre de Lilianne se convierte en el Fiscal en la parte que cierra el cuento. En Ponce ya ha ocurrido la masacre y llega a la finca un policía en un automóvil negro identificado con la insignia del cuerpo de policía al que Lilianne describe “como un gran escarabajo de mal agüero” (120), de nuevo, como anticipo de la muerte. Es la última intervención de ella.

El Fiscal regresa a Ponce en el auto negro y se estacionan entre las calles Marina y Aurora. Una vez que baja del auto “el olor avasallante de la muerte” le

hace recostarse en la puerta del auto. Se encuentra con el Coronel que empieza a describir el “atentado” (120). Luego de preguntar “¿qué pasó? [...] ¿hubo muertos?” el Fiscal inicia la caminata que lo lleva a “las palabras pintadas en rojo sobre el zócalo blanco del convento” (120).

El cuento concluye con la voz narrativa que declara cómo el Fiscal presente que el mensaje que la víctima escribió con su propia sangre -imagen no expresada así en el cuento- tal vez podría cambiar su vida, que posiblemente los domingos no volverían a transcurrir como siempre.

El final del cuento alude a la pérdida de la inocencia. Está por una parte el Fiscal, que va a descubrir en su investigación, fuera del cuento, los detalles de la emboscada tendida a los nacionalistas. Por supuesto, están los propios nacionalistas, que creyeron que la marcha se llevaría a cabo sin problemas. Los puertorriqueños que veían en el gobierno estadounidense el mejor ejemplo del ejercicio de la democracia y la justicia. Está, por último, Lilianne. Todas sus apariciones quedan enmarcadas por la cotidianidad que quedó rota por los hechos de sangre. Es ella la que muestra señales premonitorias del hecho central que marca el fin de su inocencia.

La historia escondida

La historia escondida es un aspecto importante del cuento. Los documentos oficiales intentaron identificar la marcha nacionalista como subversiva y, de aquí, que surgiera el enfrentamiento con la policía. Para apoyar esta versión, el gobierno

de Puerto Rico, con el norteamericano Blanton Whinship de gobernador, indujo al gobierno de Washington a creer que un grupo peligroso de independentistas buscaba atentar en contra de los norteamericanos.

Teniendo en cuenta lo anterior, reparamos en la función de la perspectiva de los personajes en el relato de Ana Lydia Vega. El texto presenta viñetas de varios testigos y, desde ellas, se va armando el rompecabezas con las piezas dispersas que el cuento va ofreciendo. Como señala Eda Henao, las voces de los testigos “brindan nueva información que ofrece un mejor recuento de qué ocurrió realmente” el día de la masacre (80). El aspecto más importante de los personajes es que ninguno es parte activa a favor o en contra de los nacionalistas. Por ello, sobre Ángel el texto dice que “tenía curiosidad por verles la cara a los nacionalistas esos que habían anunciado un mitin con tanta fanfarria. A él no le gustaban mucho esos bretes, pero, de todos modos, no había nada mejor que hacer para matar el tiempo moribundo” (“Un domingo ...” 110) de aquel domingo. Carlos, por su parte, aparece en su función profesional que, por casualidad, lo conduce a una posible conquista amorosa. El azar, a su vez, le brinda la oportunidad de tomar la anhelada foto que cree le va a robar un colega de otro periódico. A Carlos y a Ángel el discurso les crea una historia desde la cual se muestra la masacre.

Lo mismo ocurre con el padre de Lilianne. Primero, el cuento le crea una historia, desde el punto de vista de la hija, acerca del día en la hacienda. Al final, al personaje sólo se le identifica con su profesión. El lector ve la transición de padre a fiscal porque el fiscal llega a la ciudad de Ponce en el auto policial que fue a la

hacienda. La última escena del padre en la hacienda y la escena de la llegada del Fiscal a Ponce mencionan el auto negro.

Lilianne no se nombra a sí misma en el relato, sin embargo, éste empieza con un “yo” que no deja dudas, particularmente, si el lector le echa un vistazo a los “Agradecimientos” de *Falsas crónicas del sur* y a la nota que precede al cuento. Para el personaje de Liliane los eventos del aquel día significan la ruptura con el mundo de la inocencia infantil, pero de igual manera sucede para el resto de los personajes. Son ellos los que van revelando las razones de por qué la mujer que empieza a narrar pierde la inocencia ese fatídico Domingo de Ramos. Pero no sólo es ella quien la pierde.

La importancia de las calles Aurora y Marina

Las calles Aurora y Marina se mencionan varias veces porque ayudan a brindarle la veracidad que la narración desea lograr. Si se mira un mapa de la ciudad de Ponce, muy cerca de la Plaza Las Delicias, están las calles Aurora y Marina. Los nacionalistas, el día de la marcha, salieron de la Junta Nacionalista ubicada casi en el punto donde las calles convergen. Es decir que la policía, al colocarse en las calles Aurora y Marina, ciertamente les cierra el paso a los nacionalistas y les tiende una emboscada. En la actualidad existe en el lugar un museo llamado Casa de la Masacre que conmemora el fatídico evento.

El final que puede ser el inicio de otra historia

El final no deja cabos sueltos dentro de la narración. Sin embargo, si el lector siente el deseo de leer el relato de Rafael Pérez Marchand, entonces, el cierre del cuento es el inicio de la investigación hecha por el fiscal. De ese modo, el lector puede profundizar en los aspectos que Ana Lydia Vega no ha incluido en su cuento. Las últimas palabras dichas sobre el fiscal apuntan a una desazón producida por el hallazgo de las víctimas iniciales de su pesquisa. Esas palabras indican que algo dentro de él ha cambiado la perspectiva de cómo ve su trabajo. Si el lector desea saber por qué cambia la perspectiva del fiscal, la lectura de *Reminiscencia Histórica de la Masacre de Ponce* completa el relato que se inicia donde termina el cuento de Ana Lydia Vega.

¿Cómo se relaciona “Un domingo de Lillianne” con el título *Falsas crónicas del sur* del libro?

A pesar de que la Masacre de Ponce es un hecho histórico, la escritora utiliza el recurso de una serie de voces por las cuales se desarrolla el acontecimiento principal. Ahora bien, si el acontecimiento es importante también lo es el interés de Vega por los elementos de ficción que despliega. Aunque toma testimonios que aparecen citados de forma muy parecida en el libro del fiscal Rafael Pérez Marchand, la escritora les imprime su sello literario por medio de un lenguaje lírico, con el cual cobran vida la historia y los personajes.

Al principio del libro, la propia autora advierte que ha creado unas crónicas falsas para dar forma literaria a historias del sur de Puerto Rico partiendo de relatos orales. Las crónicas tradicionales debían seguir un modelo convencional y en ellas

exponer de manera lineal un suceso histórico. Ana Lydia Vega ofrece una versión fragmentada de la Masacre de Ponce donde las partes, al ser unidas, brindan una imagen, una versión del acontecimiento. La creación de una historia no lineal de los hechos de la masacre y plantea “las complejidades y múltiples usos de la historia oral y su uso en la escritura que informa el pasado” (Santiago 69). Como indica Santiago tanto el cuento así como el resto del libro exploran la historia oral y sus niveles y posibilidades. El final de “Un domingo de Lilianne” no impone una respuesta concluyente sobre el acontecimiento central, porque es más importante el proceso de “recuperación y reconstrucción del evento histórico por medio de las perspectivas de quienes lo vivieron” (70). Es por esta razón que, a pesar de que el final del cuento puede invitar a la lectura del texto de Pérez Marchand, el relato de Vega ofrece el final adecuado para el suceso recuperado y reconstruido. Por la misma razón, el texto de Vega no pasa juicio sobre las culpas por las muertes y se concentra en la presentación de unos personajes que, sin querer, fueron testigos de la Masacre de Ponce. En los casos particulares de Liliane y el Fiscal, no fueron testigos, pero sus vidas, al igual que la de los otros personajes, quedaron marcadas por la matanza.

Comentarios finales

El primero de los cuentos de Luis López Nieves, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León”, tiene como eje un manuscrito encontrado. Antes de mostrar el documento, una serie de voces intervienen para afirmar la verdad histórica que

contiene. Desde el primer narrador se van insertando unas credenciales que dan validez a la historia. El último de esos narradores es un cura, ¿cómo va a dudar el lector de su palabra? Una vez que cuenta la manera en que conoció al indio que le hizo una confesión, el documento encontrado pasa al frente y por medio del indio el lector se instala ante el manuscrito que ofrece los detalles de la muerte del español. Aun así, el manejo de ese escrito por varios custodios a través de varios siglos crea la duda de si el hecho ocurrió tal como se cuenta.

“Seva” divulga un hecho heroico en el que se destaca la resistencia a la invasión norteamericana a Puerto Rico en 1898. De esta forma, la narración se aleja de la visión de que, ante la llegada de los invasores, el pueblo puertorriqueño los recibe con los brazos abiertos, como sostiene la clase dirigente de esa época. El cuento busca releer la historia para cambiarla por medio de una amplia documentación y exponer una versión distinta a la de los libros de historia. Se hace evidente en el texto de López Nieves la resistencia de los residentes de Seva y cómo es vencida, para luego borrar de la memoria colectiva el nombre del pueblo. El relato se inclina a contar un acontecimiento no como fue sino como pudo haber sido. De paso crea el mito heroico de los habitantes del pueblo de Seva, mito que da al traste con el de la bienvenida a las tropas invasoras.

El cuento de Ana Lydia Vega recupera otro suceso violento de la historia de Puerto Rico. Sin embargo, “Un domingo de Lillianne” no narra los detalles sangrientos de la Masacre de Ponce, ocurrida en 1937, sino que relata las actividades cotidianas de los personajes en el transcurso del Domingo de Ramos, día en que se produjo la matanza. Los personajes se ven involucrados inadvertidamente en el

evento y no tienen una posición a favor o en contra del desfile nacionalista, acto que ocasiona la Masacre. El texto de Vega recrea las perspectivas de esos personajes para resaltar sus historias particulares dentro del momento histórico narrado. Una niña narra cómo los eventos de ese día marcaron el fin de su niñez y, de la misma forma, el texto desarrolla cómo la masacre marcó una diferencia en las vidas de unos personajes. Dándole forma de crónica, pero haciéndolo de manera no lineal, Vega consigue sacar esa historia del marco de la historia oficial y reescribirla desde el punto de vista de quienes la vivieron.

Capítulo IV

Reflexiones sobre el poder en relatos de Gabriel García Márquez y

Juan José Saer

La ambigüedad en “Buen viaje, señor presidente”, de Gabriel García Márquez

“Buen viaje, señor presidente” retorna a un tema ya tratado por Gabriel García Márquez, por ejemplo, en la novela *El otoño del patriarca*: la dictadura latinoamericana. Sin embargo, mientras la novela muestra a un gobernante en pleno uso de sus poderes, en el cuento de la colección *Doce cuentos peregrinos* “la figura del presidente aparece desprovista de todo poder” y “se llega al extremo de caricaturizar su situación patética de un exilio voluntario” (Sanabria 55). Otra diferencia es que en el cuento se alude al gobierno considerado dictatorial del protagonista, pero la historia no abunda sobre el particular. También se alude al golpe de estado que él sufrió y que lo llevó al exilio, pero tampoco se conocen los detalles del golpe.

La novela *El General en su laberinto*, también de García Márquez, presenta una narración histórica acerca de los últimos días de Simón Bolívar. Esta novela tiene en común con “Buen viaje, señor presidente” que entrelaza el tema del poder con el de la soledad, aunque en el cuento el protagonista logra alejarse de la soledad al encontrar a dos compatriotas en el país donde está de visita. El cuento muestra “una repetición constante de temas obsesivos, de motivos que desarrolla en un texto y luego retoma en otros” (Sigüenza 102). En este cuento, como en otras obras de García Márquez, “la soledad, la muerte y el espacio son los principales hilos” (102) que se manejan. La sensación de soledad por parte del presidente se capta desde las primeras líneas de igual forma que el tema de la muerte. El espacio donde se mueven los personajes, una moderna Ginebra, contrasta con la situación de precariedad de

ellos. Las páginas siguientes subrayan la ambigüedad de los personajes en el sentido de cómo no muestran conductas unívocas, además de presentar la visión encontrada sobre el poder en el presidente mismo y, también, ante la mirada que Homero y Lázara tienen del presidente sobre su gestión como mandatario.

La impecable narración, por otra parte, sirve para unir teoría y práctica del cuento, según las entiende el autor. En este sentido hay, además, concordancia con la perspectiva de otros teóricos y practicantes del género.

Tensión literaria e ironía

“Era un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres” podría haber sido el comienzo de “Buen viaje, señor presidente”, de Gabriel García Márquez, sin embargo, no lo es. El cuento se inicia con una descripción del protagonista mientras está sentado en un parque “pensando en la muerte” (23). García Márquez, de esta forma, parece romper una de las reglas más citadas en cuanto a cómo debe ser un cuento: “La primera palabra de un cuento debe estar escrita con miras al final” (Quiroga “Decálogo” 62). Para Julio Cortázar “el cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo” (“Algunos aspectos ...” 407). Según Cortázar, la primera página de un cuento no debe presentar “elementos gratuitos, meramente decorativos” (407).

Entonces, ¿por qué empezar con una descripción? Porque el pasaje inicial de “Buen viaje, señor presidente” ofrece una imagen rápida y efectiva del personaje con sus manos “apoyadas en el pomo de plata del bastón” (23) para indicar que no es una

persona común y corriente. De paso, se establece que se encuentra en Ginebra y que la vida de esta persona no anda bien. Así, se crea el interés, se desea continuar con la lectura. El inicio, además, está relacionado con el final del cuento. La relación la vamos a ver más adelante en este trabajo.

La oración “era un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres” comienza el segundo párrafo, en el cual se describe la vestimenta y porte del personaje, a quien “lo único que delataba su estado de salud era el cansancio de la piel. Y aun así, a los setenta y tres años, seguía siendo de una elegancia principal” (24). La primera página del cuento es un modelo de escritura literaria: no falta nada, no sobra nada. Ahora la narración puede entrar de lleno en la materia.

El ex presidente ha regresado a Ginebra para tratarse un dolor que sus médicos en Martinica no han podido identificar. Lleva seis semanas de exámenes médicos con resultados inciertos. Desde el principio se resalta el porte y la elegancia del señor en cuestión para dar a entender que es una persona importante. Sin embargo, su relevancia no parece ser mucha pues lo atiende “el médico menos notorio” de los que ha conocido. Éste señala en una pantalla la radiografía del paciente hacia debajo de la cintura y le dice “su dolor está aquí” (24) y, luego de unos instantes añade, a la vez que apunta a su propia sien “aunque en estricto rigor, señor presidente, todo dolor está aquí” (25). Por último le indica que tendría que operarse.

Ya fuera del consultorio es que hallamos al presidente en el parque del principio del cuento, mientras piensa en la muerte. Del parque se dirige a su cafetería favorita; por recomendación médica no toma café desde hace treinta años pero se

prometió que lo tomaría de nuevo si supiera que va a morir y va a tomar uno. Después de hacerlo, coloca la taza boca abajo en el plato para que el sedimento escriba su destino, operación que se repite varias veces en el cuento, como señal de la preocupación por su suerte.

El presidente, luego de poner la taza boca abajo sintió que alguien lo miraba. Pagó y salió del establecimiento. Caminó despreocupado por unos instantes pero se dio cuenta de que lo seguían. Dobló una esquina y, tras ésta, esperó al perseguidor para enfrentarlo. Era el hombre del café.

Las transiciones entre poner la taza boca abajo, leer el periódico, observar a quien lo observa para regresar a la taza de café son de una fluidez notable. La misma fluidez se capta desde el principio del cuento, junto a un tono pausado que no impide la progresión de la historia.

El presidente enfrenta al perseguidor, que es chofer de ambulancia en el hospital donde se trata el primero, quien cree que lo sigue para saber su estado de salud. El hombre le dice su oficio al presidente quien pasa a interesarse por la procedencia del chofer. Del pasaje, no obstante, no obtenemos el país exacto y no se aclara en el resto de la historia. No se ofrece el nombre del país “para sugerir la posibilidad de que sus nombres puedan corresponder con los de cualquier región latinoamericana” (Sanabria 55).

El chofer le dice su nombre completo: “Homero Rey de la Casa” (García Márquez “Buen viaje ...” 29). Pronto conocemos a su mujer y nos damos cuenta de que la reina es ella. El sesgo irónico que ha ido mostrando el texto adquiere, con el nombre del conductor, una presencia más firme que al principio. Primero, aunque el

señor que vemos se muestra con un porte elegante de persona respetable, lo atiende el “médico menos notorio de los muchos que lo habían visto” (24). Así se comienza a presentar a este personaje del que, no obstante su gran peso en la historia, no sabemos muy bien quién es o cuál es su situación verdadera como ex presidente exiliado en Martinica.

La dignidad del exilio

El presidente invita a Homero a almorzar. Cuando entran en el restaurante Homero se sorprende de que nadie reconozca a su acompañante, va en busca del patrón, quien le pregunta “¿es presidente en ejercicio?” y Homero contesta “no [...] Derrocado” (29). Por eso está solo en Ginebra. El patrón les consigue una mesa apartada donde ambos conversan sin ser molestados. El presidente agradece el gesto diciendo “no todos reconocen como usted la dignidad del exilio” (30).

El presidente, al momento de pagar, verifica la cuenta “varias veces”, calcula “el dinero con un cuidado excesivo” y deja “una propina que sólo mereció un gruñido del mesero” (34). Anteriormente, en la cafetería adonde va luego de la visita al médico “pagó la cuenta con una propina estética” (28) y, cuando se dirige del parque a la cafetería, en vez de comprarle a la florista una margarita para ponérsela en el ojal de su saco, la toma de un cantero público, acto que le cuesta una recriminación de la vendedora (26).

El comportamiento del presidente recuerda el personaje del hidalgo venido a menos que, como en *Lazarillo de Tormes*, mientras se muestra en público con su

porte de superioridad, pasa dificultades que no todos ven. A los ejemplos dichos se agrega que, cuando el presidente y Homero van hacia el restaurante para almorzar se ofrece como excusa el frío repentino para que el presidente no pueda llegar hasta la fonda de pobres donde suele comer (29). El cuadro empieza a aclararse, desde el principio el presidente es descrito con “el sombrero oscuro de los magistrados en retiro”, “un bigote altivo de mosquetero”, “manos de arpista” (23) y “una elegancia principal” (24); sin embargo, parece sufrir de recursos económicos escasos. Lo que le queda es la actitud distinguida.

El plan de Homero y Lázara

En el restaurante donde fueron a almorzar Homero sacó una foto de viejos tiempos cuando el presidente hacía campaña como candidato y estaban en el pueblo de Homero. También le contó cómo lo había reconocido en el hospital y lo había seguido por semanas sin hallar el momento propicio para saludarlo.

El presidente le explica a Homero que cree que va a morir pronto y Homero le dice que las probabilidades de salir bien son altas.

Homero, a pesar de la alabanza sobre la salud y juventud que le hace al presidente, tiene un plan que tiene que ver con los secretos que se manejan en el hospital y a los que él tiene acceso por su ocupación. Del plan no le cuenta ni una palabra al presidente “pero se lo siguió contando durante años a todo el que quiso oírlo” (34), con lo que se sugiere que Homero le ha contado la historia a alguien y es éste quien la narra. Según lo hacían otros chóferes de otros hospitales, Homero

pretendía vender servicios funerarios y de seguros pues tenía negocios con esas compañías. No obtenía una gran ganancia porque había que repartir el dinero con los empleados que manejaban los informes de los pacientes, pero a Homero y a su mujer les venía bien el ingreso pues entre ambos ganaban muy poco.

Además de este plan, la pareja deseaba conseguir del señor ayuda para ellos y sus dos hijos pensando que el ex presidente tal vez podría utilizar sus influencias para que el matrimonio obtenga un mejor trabajo.

Contraste entre Homero y Lázara acerca de la imagen del presidente

Mientras Homero Rey era admirador del ex presidente, su mujer no era afectada a él. Lázara Davis, “mulata fina de San Juan de Puerto Rico, menuda y maciza, del color del caramelo en reposo y con unos ojos de perra brava que le iban bien a su modo de ser” (35) era una mujer decidida, bastante más que su marido. Así que, cuando él llegó con la noticia de que había almorzado con el presidente para ella no servía de nada que hubieran ido a un restaurante caro. Más bien le desagradó que Homero no le pidiera “nada de lo mucho que habían soñado, desde becas para los niños hasta un mejor empleo en el hospital” (38).

Homero se muestra respetuoso ante la figura de la que hablan, ella no porque la imagen que tiene de él es distinta: “Homero, que era diez años mayor [que Lázara], había crecido impresionado con la noticia de que el presidente estudió en Ginebra, trabajando como obrero de la construcción. En cambio Lázara se había criado entre los escándalos de la prensa enemiga, magnificados en una casa de

enemigos, donde fue niñera” (35). Es por ello que a Lázara no le causa alegría la noticia de que el presidente vaya a su casa invitado por su marido. “Todo el mundo sabe que se alzó con el oro del gobierno y que es el exiliado más rico de la Martinica” (38), recalca ella. La adhesión de su marido a la causa por la que militó y al gobernante derrocado no tienen importancia, sí la tiene haber aprovechado la ocasión para sacar beneficio.

La imagen que del ex gobernante va viendo el lector también es contradictoria pues ha invitado a almorzar a Homero a un restaurante caro donde han tenido un festín, por lo que parece que tiene mucho dinero. Homero por su parte, ha visto al presidente “en un hotel de cuarta categoría”, “solo en fondas de pobres”, “en sus paseos nocturnos por entre los muros [...] de la vieja ciudad”, “comprando un abrigo de otoño [...] no en las tiendas luminosas de la rue Rhône [...] sino en el Mercado de Pulgas” (37). El cuento presenta una imagen ambivalente del personaje.

Desde la perspectiva de Lázara y Homero tampoco se puede concluir si fue un bien intencionado presidente o fue el típico dictador latinoamericano (Pérez 67). El crítico Henry Pérez establece que el texto presenta dos perspectivas opuestas sobre el personaje para demostrar lo inútil de ver la realidad desde un punto de vista u otro en vez de aceptar que ambas perspectivas existen en América Latina (68). Tal vez por ello, mientras el presidente habla con Homero y Lázara en el apartamento de la pareja, sobre si fue o no un buen presidente y de lo que decían los periódicos el mandatario observa: “Tratándose de un presidente las peores ignominias pueden ser las dos cosas al mismo tiempo: verdad y mentira” (“Buen viaje” 43).

Para destacar este aspecto del presidente, Pérez recurre al manejo de los periódicos en el cuento (69). Mientras está en Ginebra el presidente recuerda un día en que estaba con su esposa en Martinica y encontró la noticia de su propia muerte, noticia que le asombró a su mujer. Es todavía más desconcertante, señala Pérez, que la noticia aparezca en un periódico cuya oficina estaba muy cerca de la casa del ex presidente, que él colaborara en ocasiones como traductor para la misma publicación y que el editor del periódico lo visitara con regularidad. A Pérez le causa una gran sorpresa que el texto de García Márquez critique de la manera en que lo hace a la prensa, dado que el autor del cuento pasó largo tiempo trabajando como periodista.

La noche de la cena a Lázara le impresionó el porte del señor, pero lo vio según ella lo creía, “falso y rapaz”, “le pareció impertinente”, “tacaño [...] por llevarle una sola rosa, robada sin duda en los jardines públicos” (39), acción que le vimos cometer al principio de la historia. A Lázara también le pareció insolente, por la indiferencia ante los recortes de periódicos de cuando el invitado era presidente (39); además lo encontró “duro de corazón, porque no saludó siquiera a los hijos de la pareja, Bárbara y Lázaro, que le tenían un regalo hecho por ellos” (39). Más adelante en la noche el invitado habló de dos cosas insoportables para él: “los perros y los niños” (40). Lázara se había vestido con la bata africana de noches de fiesta, con sus collares y pulseras de santería, sobre lo cual el presidente no hizo ningún comentario. Ella, sin embargo, debido a “su sentido caribe de la hospitalidad se impuso sobre sus prejuicios” y durante la velada fue “perfecta” (40). Es de suponer, además, que se contuviera para no destruir la posibilidad de que el invitado los ayudara. A Lázara, por último, no le importó que no hiciera caso de su vestimenta,

pero el comentario sobre los niños no se lo perdonó. Fue entonces que, con toda razón, ella “lo odió” (40).

La situación económica del presidente

Desde el inicio del cuento el presidente se muestra elegante, bien vestido, con porte de persona digna y, tal vez, adinerada. Sin embargo, cuando asiste a la cita médica lo atiende el médico menos importante de entre los muchos del hospital, el señor mira varias veces la cuenta antes de pagar y deja propinas mínimas, come en fondas de pobres, y se hospeda en un hotel barato que termina siendo el mismo en el que se alojaba cuando, en su juventud, era estudiante. Para Lázara, el presidente no es otra cosa que un tacaño, pues ella está convencida de que es muy rico.

Entonces, ¿es rico o no el presidente? Si lo es, ¿por qué se conduce como si fuera pobre? O ¿acaso es simple mentira que se haya llevado las riquezas del gobierno?

Este presidente sin nombre muestra unos modales intachables, su figura es distinguida y su manera de vestirse y moverse son impecables, por tanto, podría pensarse como procedente de la clase más educada y poderosa económicamente, pero el texto no alude a sus orígenes sociales. La respuesta no la podemos encontrar por ese camino. Sí encontramos en el texto que el presidente ha estudiado en Ginebra (38), que le han quedado, luego de la muerte de su mujer, las prendas de ella “heredadas de una abuela colonial que a su vez había heredado un paquete de acciones en minas de oro en Colombia” (47). Al salir derrocado de su país, va a

Martinica “sosteniéndose con clases de español y latín en un liceo oficial y con las traducciones que a veces le encargaba Aimé Césaire” (43). De su vida en Martinica y su estadía en Ginebra, sólo se obtiene del presidente una vida normal, apacible que para nada concuerda con la idea de Lázara.

Una que vez el presidente se opera hasta el porte distinguido pierde: “[...] desorientado y macilento [...] de su antigua prestancia sólo le quedaba la fluidez de las manos” (53). Homero y Lázara lo llevan a su apartamento cuando, cuatro meses después de la operación, lo dan de alta. Allí va recuperándose y, cuando se siente mejor, decide regresar a su país en medio del invierno.

Antes de verlo marcharse, es necesario agregar un asunto importante sobre su situación económica. Días después de la cena con la pareja, el presidente espera a Homero a la salida del hospital y le suplica que lo acompañe al hotel. En la habitación el presidente despliega pulseras de oro, collares de perlas, oro y piedras preciosas, cadenas y aretes de oro, de diamantes y rubíes, anillos, “una diadema de brillantes que pudo haber sido de una reina”, mancornas de plata y oro, pisacorbata, y un reloj de bolsillo de oro, entre otras muchas joyas (47). El presidente le pide de favor a Homero que venda todas las joyas, “es todo lo que me queda en la vida [...] es que no hay peor pobreza que la de un presidente pobre [...]. Hasta sobrevivir parece indigno” (48).

Cuando Lázara llega a su casa y las ve le comenta a su marido “¿cómo hace uno para saber si todo lo que dice ese hombre es verdad?”, Homero le contesta “¿y porqué no? [...]. Acabo de ver que él mismo lava su ropa, y la seca en el cuarto igual que nosotros”. A esto, Lázara dice “por tacaño” y él replica “o por pobre” (48). En

este breve diálogo volvemos a la posición contraria que tienen acerca del señor. Ella, sin embargo, decide salir al día siguiente para venderlas.

Todo el pasaje reafirma el elemento de ambigüedad que el discurso ha establecido desde su inicio.

Temerosa, entró en la joyería que le pareció más pretenciosa que prestigiosa. El vendedor que la atendió, después de examinar las joyas, le dijo que no tenían mucho valor “el único valor de estas cosas es lo que pese en oro” (50). Las distintas piedras eran falsas le dijo el hombre a Lázara y ella quedó vencida de todo aquello y le mostró “las mancuernas, el reloj de bolsillo, los pisacorbata, las condecoraciones de oro y plata y el resto de la baratijas personales del presidente” (51), para que el vendedor calculara y se lo comprara todo. Esa misma noche le llevaron el dinero al presidente. Hicieron cuentas nuevamente y faltaba un poco de dinero. El presidente le dio a Lázara el anillo de bodas, el reloj, las mancuernas y el pisacorbata que usaba en el momento. Lázara le devolvió el anillo pues “un recuerdo así no se puede vender”.

El señor ex presidente ha ido de Martinica a Ginebra para tratarse el mal que lo aqueja pero no cuenta con recursos financieros suficientes para cubrir los gastos con dinero en efectivo. Todavía más, cuando al señor le dan de alta después de la cirugía, se empieza a recuperar y decide partir, el dinero para el viaje en barco tampoco alcanza y Lázara lo completa “a escondidas de su marido con un rasguño más en los ahorros de los hijos”; cuál sería la sorpresa de ella cuando “allí encontró menos de lo que suponía. Entonces Homero le confesó que lo había cogido a

escondidas de ella para completar la cuenta del hospital”. “Digamos que era el hijo mayor” (50) dice Lázara con resignación.

Así, el matrimonio terminó siendo el protector de quien esperaban los ayudara.

Ella, a pesar de todos sus prejuicios en contra del señor, lo ayuda como ayuda el niño de Tormes al escudero en *Lazarillo de Tormes*. No es casualidad entonces que su nombre sea Lázara. Que García Márquez escogiera Homero como el nombre del marido de Lázara puede deberse a la afición del señor por “la relectura viciosa de sus clásicos latinos, en latín” (42) idioma que, de paso, le sirviera como sostén enseñándolo en Martinica (43). El Homero clásico, aunque griego, le sirve a García Márquez como nombre para el chofer de ambulancia y le permite crear el tono irónico adecuado. Es interesante que, mientras el ex presidente carezca de nombre, los nombres de los otros dos personajes aludan a grandes obras literarias. Pactos del autor con sus lectores sobre el juego literario creado no sólo en este cuento sino a través de toda la colección de *Doce cuentos peregrinos*.

Las creencias en lo sobrenatural

Al presidente y a Lázara los une tener un lado supersticioso. El presidente tiene la costumbre de buscar su destino escrito en el fondo de las tazas de café; el mayor deseo de Lázara es ser astróloga de gente rica. Ambos coinciden además en sus desaciertos al leer los signos que ven. Por ejemplo, el ex presidente cree ver la muerte en el fondo de las tazas y por esa razón duda de si debe someterse o no a la

operación. Lázara, cuando entra en la joyería para vender las pertenencias del ex presidente, le dice al vendedor que es Virgo, ella lo sabe por su manera de ser (50), le dice con firmeza y, al terminar la transacción, el vendedor le aclara que es Acuario (51).

Por otra parte, sobre los signos del horóscopo el cuento tiene a Homero y al ex presidente compartiendo el signo Piscis. Gabriel García Márquez también es de este signo, razón por la cual el crítico Henry Pérez comenta la posibilidad de que el autor se ría de sí mismo (73) cuando Lázara le dice a su marido “[...] una cosa es ser Piscis con ascendente en Piscis y otra cosa es ser pendejo” (García Márquez “Buen viaje ...” 38) por argumentar a favor de la pobreza del presidente.

La ambigüedad del presidente al final del relato

Durante la cena con Lázara y Homero el invitado les cuenta que después de que se radicó en Martinica, por años había resistido “las tentaciones de toda clase de aventuras que le proponían sus partidarios derrotados” (42). Estos le enviaban cartas urgentes que dejaban de serlo una semana después. El presidente comenta que, años después de haber sido derrocado, un antiguo partidario había llegado a la presidencia. Con ello apunta “todos como yo: usurpando un honor que no merecíamos con un oficio que no sabíamos hacer” (43). El pasaje deja claro que no le interesaba volver al ruedo político. No obstante, luego de más de un año de haber regresado a Martinica, les escribió a Homero y a Lázara una extensa carta donde les explicaba, entre otras cosas, que “el dolor había vuelto, tan intenso y puntual como

antes” (55), pero había decidido no hacerle caso. Les dice que comía carne regularmente y mariscos, los que evitó por recomendación médica por mucho tiempo, excepto en la cena con ellos. Lo más importante de la carta era que ya no buscaba su destino en el fondo de las tazas de café -del que ahora tomaba muchísimo-, pues los “pronósticos le resultaban al revés” (55); que el día en que cumplió setenta y cinco años se tomó unas copas del ron de la Martinica que le habían sentado muy bien. Por lo tanto, había decidido regresar a su país y a la política. Quería, para no morir “de viejo en su cama”, ser el líder de “un movimiento renovador, por una causa justa y una patria digna” (56). Deseaba volver a la arena política pues “el viaje a Ginebra había sido providencial” (56) concluye la carta y, a su vez, el cuento.

Quizá recordaba las palabras del médico al inicio de la historia cuando éste le dijo, mientras señalaba su propia sien, que todo dolor se encontraba en la cabeza y, por esta razón, el viaje a Ginebra le había hecho ver que el dolor no era tan importante si deseaba aprovechar los años que le quedaban.

De esta forma, en el cuento la ambivalencia es central. La misma se genera en el mismo presidente, primero por su situación económica y luego, por hacer lo contrario de lo que dice que va a hacer. Como se acaba de ver, dice que no le interesa la política pero decide regresar a ella.

Por su parte, Homero y Lázara discrepan en la imagen que tienen de él y, además, ellos mismos presentan dos polos: mientras ella se muestra determinada, fuerte, él es descrito como pobre de espíritu (36).

Elementos verdaderos del cuento

A pesar de los rasgos lúdicos del cuento, por ejemplo, cómo se invierten los papeles debido a que Homero y Lázara desean sacar provecho del ex presidente pero terminan ayudándolo, el texto coloca a los personajes en un entorno real reconocible. Dentro de la ciudad de Ginebra, si se mira un mapa, se puede encontrar sin mayor dificultad el puente Mont Blanc sobre el lago de la ciudad. Al cruzar el puente y llegar a la parte sureste, se halla la Promenade du Lac, por donde pasea el presidente para ver los cisnes. Allí lo ve Homero en sus idas y venidas por la ciudad. El mencionado puente lo cruzaba el mandatario exiliado para llegar a su cafetería favorita.

Otro elemento real es el poeta martiniqués Aimé Césaire. Aimé Ferdinand David Césaire fue alcalde de Port de France, lugar donde se radica el presidente al ser derrocado. Aimé Césaire publicó en 1939 el poema *Cahier d'un retour au pays natal* (*Cuaderno de un regreso a mi tierra natal*).

Sobre lo anterior interesan varios aspectos. Primero, el título del poema más famoso del martiniqués tiene una relación tan clara con el comportamiento del presidente derrocado que no puede pasar inadvertido. Segundo, por la amistad del presidente con Césaire es que aquel se decide por Martinica para su exilio y el poeta -dice el otro personaje- le ayuda a recomponer su vida. Tercero, el *Cuaderno* de Césaire se publica en 1939 y en el cuento el presidente les dice a Homero y a Lázara que se refugia en Martinica por su amistad con el poeta, “que por aquel entonces

acababa de publicar” el mencionado poema. Es decir, que su llegada a la isla caribeña ocurre poco después de la publicación del libro de Césaire.

Ahora bien, no hay claves que permitan determinar el segundo viaje del ex presidente a Ginebra, sin embargo se puede aventurar una aproximación. Ante la foto que le muestra Homero durante el almuerzo de ambos el señor “se reconoció en mangas de camisa, con varias libras menos y el cabello y el bigote de un color negro intenso” y reacciona diciendo ““siempre he dicho que uno envejece más rápido en los retratos que en la vida real””(31). Al final de la historia cuenta al matrimonio sobre su cumpleaños de setenta y cinco años. Aun así, sólo puede concluirse que han transcurrido varias décadas desde su arribo a Martinica y el viaje a Ginebra.

Para concluir, terminemos por el principio

Al inicio de “Buen viaje, señor presidente” hallamos al señor en un parque rememorando “cuando vino a Ginebra por primera vez” (23), y el cuento concluye con la noticia de que, aunque en realidad no se siente muy bien, decide volver al ruedo político pues ha recuperado si no la salud, el brío suficiente para hacerlo. Es decir, la narración se ha estructurado según la teoría cuentística de Quiroga y Cortázar citada al principio: desde las primeras líneas el cuento ha tenido en la mira el final de la historia. Por esta razón, aunque al inicio he dicho que el cuento parece romper esa regla por empezar con la descripción del personaje principal y no con la historia y que, por lo tanto, esa descripción podría considerarse “gratuita” (Cortázar 407). Dicha descripción, no obstante, está relacionada con el final del relato.

En el comienzo vemos al presidente paseando por un parque en Ginebra, se establece el propósito de esa segunda visita, la cual el señor describe al final, en forma de carta al matrimonio, “como providencial” (56). La percibe así porque siente la tentación de regresar a la política “por una causa justa y una patria digna” (56).

Llama la atención la frase “causa justa y patria digna” debido a que esa frase es un lugar común de la política. Puede que el señor, habiendo encontrado nuevos bríos para hacer un regreso a la política y “au pays natal” lo haga más bien “por la gloria mezquina de no morir en su cama” (56).

El asunto, sin embargo, no debe despacharse con la simple adhesión a un propósito u otro. El crítico H. Pérez recuerda que García Márquez fue criticado por la novela *El Otoño del patriarca* debido a que presenta al personaje como victimario y como víctima (74). Pérez entiende que el cuento es perfecto para una narración que requiera no proveer ciertos datos (74). Por ello, insiste el mencionado crítico, en “Buen viaje, señor presidente”, el texto maneja la complicada realidad que existe detrás del asiento presidencial (74). Toda vez que el lector es incapaz de juzgar su conducta como jefe de estado mientras está en el poder, entonces la meta se convierte en el estudio de los personajes del líder político y de las personas que lo juzgan (74). Es esta la razón por la cual el cuento no ofrece claves que conduzcan a una perspectiva única acerca de si fue un buen presidente o no, de si realmente es pobre -como cree Homero- o cargó con el dinero del gobierno -como cree Lázara-, o si la decisión de volver a la política es luchar por una causa justa y una patria digna o sólo por no morir de viejo.

Para José Luis Méndez la vuelta a la política es “una afirmación de la vitalidad sobre el abandono” y de esa manera su lucha contra el tiempo adquiere sentido (164). No deja de ser cierto el señalamiento de Méndez pues en la carta que le envía a la pareja el presidente alega haber encontrado bríos para lanzarse.

Sin embargo, ahí llegamos al final de la historia que se inclina más hacia la ambigüedad. El fin no parece cancelar “el episodio” y por el contrario sugiere “una pausa antes de continuar con otro relato” (Sigüenza 106). Las vidas de los personajes quedan en el aire pues no se le ofrece una idea al lector sobre qué sucede con ellos luego de la carta. Una vez que pasamos las páginas de introducción, el relato juega con una serie de situaciones y elementos que se mueven como un péndulo y se mantienen de esta manera hasta el final.

Juan José Saer, “Atridas y labdacidas”

Juan José Saer (1936) se inicia en el mundo literario con los relatos de *En la zona*. Los cuentos de *Unidad de lugar* y la novela *Cicatrices* constituyeron “una muestra de uno de los proyectos más coherentes, estructurados y sistemáticos” (Rama 77) en Latinoamérica en tiempos recientes. Su literatura ofrece “una mirada escrutadora, aparentemente neutral, la fijación obsesiva en el instante y sus múltiples, polisémicas significaciones, el diestro y constante montaje de tiempos y circunstancias” (77).

En una entrevista Saer se reconoce seguidor de Jorge Luis Borges, en particular, del “rigor lingüístico y gusto por una visión del mundo no convencional”

(Corbatta 65). Además, de Borges surge en Saer “el rechazo de la división en géneros literarios y aun la de las diferentes artes, a la vez que apoya el discurso sobre la ficción dentro de la ficción y la inclusión de personajes escritores, artistas” (66), y hace uso de todo ello para reflexionar sobre los misterios de la escritura. Saer se aparta de Borges por su interés en Freud.

El primer elemento notable de “Atridas y labdacidas” es que no es un relato convencional pues carece de la estructura típica de principio, desarrollo y desenlace. De la misma manera, los personajes no se desarrollan sino que son el punto de partida para las reflexiones de Saer. Vemos fragmentos de esos personajes y en ellos el texto muestra los asuntos que desea tratar. Otra particularidad del cuento es que presenta no a personajes históricos sino literarios: el autor encuentra en diversos personajes de Sófocles el medio para canalizar su pensamiento. También analiza temas como “El error”, para relacionarlo a los labdacidas y “El poder” en relación a varios personajes. Además, el relato combina el ensayo y el cuento. Como ha señalado Ángel Rama, “Atridas y labdacidas” es un ejemplo de la variedad de interpretaciones que se pueden obtener del texto y la confluencia de tiempos y circunstancias (77). Las tragedias griegas de Sófocles le sirven de marco a Juan José Saer para establecer un diálogo con el presente, para dejar fluir su visión acerca de asuntos como la política, el poder, las contradicciones del ser humano, y un tema muy importante para el autor: el funcionamiento del proceso de la escritura y cómo se manifiesta en su obra.

Debido a la complejidad temática y de estructura del texto, lo he dividido en tres apartados y en cada uno se encuentran los personajes o temas para análisis.

A. Política y poder: Creonte, Antígona, Los atridas, Oreste, El poder, Agamenón

Creón

En *Edipo Rey*, de Sófocles, Creón o Creonte es cuñado de Edipo, hermano de Yocasta y rey de Tebas. Creón se convierte en rey cuando Edipo se da cuenta de que ha matado a su padre, Layo, y se ha acostado con su madre, Yocasta, sin saber quiénes eran.

En “Atridas y labdacidas” no interesa el personaje literario tal como aparece en la tragedia clásica. El cuento se inicia con Creón, a quien describe como burócrata. La intención de él “es reinar de acuerdo con la ley, de un modo gris, sin catástrofes” (27). Al enfrentar a Edipo en la desgracia de haber matado a su padre y de haberse acostado con su propia madre, Creón sólo le pide que vaya a su casa.

Cuando en *Antígona*, también de Sófocles, Creón envía a Antígona a una cueva, ella se suicida; Hemón, hijo de Creón y enamorado de ella, también se suicida. La mujer del rey, Eurídice, madre de Hemón, se mata al enterarse de la muerte de su hijo. En el relato de Saer, el narrador dice que la sucesión de tragedias no conmueve al rey de Tebas, aunque el doble suicidio de Eurídice y Hemón, lo estremece un tanto. Aun así, una vez enterrados, no se siente particularmente afectado por el suceso, pues su mayor interés se encuentra en cumplir con la ley y el estado. Es esa característica, la de ser incapaz de conjugar los roles de “hombre” y “estadista”, “lo que hace de él [Creón] un burócrata y un funcionario” (27).

El texto de Saer retrata al político interesado sólo en realizar su labor de la manera en que de él se espera sin mostrar inclinación alguna por el lado humano de los problemas de los ciudadanos a quienes sirve, ni siquiera cuando esos ciudadanos sean de su círculo más íntimo. A este tipo de político las mayores catástrofes, ya sea por desastres naturales o por causas humanas, no lo mueven a solidarizarse con el pueblo. El funcionamiento del aparato de gobierno ocupa su atención.

Antígona

En *Antígona*, la obra clásica, la protagonista del mismo nombre ha perdido a sus dos hermanos, Eteocles y Polinices, y mientras al primero se le ofrece un sepelio con todos los honores, ya que Creón lo declaró héroe, al segundo lo considera traidor por pelear en el ejército enemigo. Es por ello que Creón decreta que éste no debe ser enterrado. Antígona entiende que Polinices debe ser sepultado también. En la tragedia griega ella sostiene que no debe obedecer las leyes de Creón pues no es un dios, “no fue Zeus [...] quien dio esta orden” sino “tú, un simple mortal” le dice Antígona a Creón (*Tragedias* 162). Ante la actitud orgullosa de Antígona el rey decide condenarla a una cueva, aun cuando es una de las hijas de su hermana.

Antígona se distingue, en el cuento de Saer, por su conciencia política. Como posee una idea propia de lo que debe ser el estado, se opone a Creón pues “[...] las leyes no son las de la tiranía, sino las otras más profundas de los dioses: la piedad, la comprensión, la tolerancia, el amor” (28) Saer considera revolucionaria a Antígona porque para ella ninguna decisión arbitraria debe ir por encima de la “convivencia

armónica de la sociedad entera” (28). Es por esto que, siguiendo a su conciencia, desea sepultar a su hermano en contra del decreto de Creonte de dejarlo insepulto.

El narrador toma el personaje de una de las obras de Sófocles para abundar en el tema iniciado con Creón y nos invita a reflexionar sobre lo que es, según el pasaje, “uno de los coros más perfectos y políticos de Sófocles: [...] hay muchas maravillas en este mundo, pero ninguna es más grande que el hombre” (28). Esa consideración del ser humano negada por Creón a Polinices, es la misma que le fue negada al pueblo en la Argentina por los gobiernos militares. Al imponer la tiranía, los militares violaron “la convivencia armónica de la sociedad” argentina. El texto une, de esta manera, la injusticia del rey de Tebas con la injusticia del poder militar argentino.

En diversas obras, Saer se ha ocupado del tema y, aunque nunca declara haber sido afectado directamente, habla sobre los golpes militares y los problemas que éstos ocasionaron a la Argentina.

En *El río sin orillas* (1991) Saer comenta que las penurias “políticas, económicas, sociales y morales” (18) de la Argentina en décadas recientes pueden resumirse con las palabras de Sófocles de que “en épocas turbulentas se invierte el orden natural de las cosas, y son los padres quienes entierran a sus hijos”(18). De esta manera vemos que durante largo tiempo Sófocles le ha servido a Saer para reflexionar sobre temas diversos. Aquí lo hace para abordar la disrupción del orden social en su país.

Con el personaje de Antígona, Saer ilustra el tema del abuso de poder y el ejercicio arbitrario del poder que aflora con recurrencia en su obra, en particular, en

relación a los militares argentinos y anterior a éstos con relación a Juan Domingo Perón. En “Atridas y labdacidas” se presentan las injusticias cometidas por personajes en posición de poder, para reflexionar sobre asuntos de la historia de la Argentina reciente.

Los Atridas

Los Atridas son descritos en el cuento como violentos por naturaleza. Para ellos “color, sonido y movimiento hacen pensar en un matadero. Ajax diezma, en su delirio, un ganado, y decapita un buey al que confunde con Agamenón” (“Atridas” 32). Ajax, aparte de matar varios animales, también mató a quienes los custodiaban. El texto toma como ejemplo a Ajax, labdacida al que, en la obra de Sófocles, la diosa Atena le hace tener visiones y por esa razón comete el acto violento antes descrito (Sófocles *Ajax* 36). Las visiones que Atena hace tener a Ajax ocurren porque él profirió palabras contra los dioses por no obtener las armas que se le dieron a Ulises.

En el drama de Sófocles *Ajax* recupera el sentido, se da cuenta del crimen que ha cometido y se va junto al mar para suicidarse, poniendo una espada en el suelo con el filo en alto para dejarse caer sobre ella (36).

En el pasaje de Saer se utiliza a los atridas para comentar la ceguera que la violencia puede generar cuando el ser humano se deja llevar por ciertas emociones fuertes y no reflexiona sobre lo que sucede a su alrededor.

Esta sección cierra con la siguiente frase: “Clitemnestra tiene en común con Yocasta la inclinación por la carne de ternero” (32), lo que puede parecer banal pero no lo es. En Saer no hay frase escrita al azar o por descuido. En *El río sin orillas* hace alusión a lo que la carne y el matadero tienen de significado y señala que la carne simboliza la violencia, particularmente con el uso del cuchillo, como medio de defensa o como modo de entretenimiento. Se profundizará sobre ello con el personaje de Oreste.

Oreste

Oreste se simula muerto en *Electra*, de Sófocles, para cometer matricidio. En la obra griega, Agamenón es asesinado por Clitemnestra y Egisto. Ella era la esposa de Agamenón pero entonces pasa a serlo de Egisto. Electra, hija de Clitemnestra y Agamenón, se lamenta de ser esclava en su propio palacio y suspira por la ausencia y añoranza de su hermano Oreste. Electra da por buena la noticia de la muerte de su hermano y desea tomar la venganza en sus manos.

Oreste llega a la ciudad vestido de forastero. A Electra le entregan una urna con las supuestas cenizas de su hermano. Mientras ella tiene la urna consigo, el forastero se le aparece y se identifica. Clitemnestra está en el palacio satisfecha por la noticia de la muerte de su hijo Oreste. Entonces llegan hasta ella Electra y Oreste y matan a la madre. Momentos después entra al palacio Egisto y también lo matan (*Tragedias* 273-329).

En el cuento de Saer, esta sección constituye un ejemplo de venganza a toda costa y se comenta, al final de ésta, que Oreste “ha vivido desde la infancia, como un toro de lidia, cebado para un final de confusión y de sangre. La venganza es una especie de esperanza negativa [...] Oreste viene a carnear. Ha vivido afilando el cuchillo” (Saer “Atridas” 33).

En *El río sin orillas* Juan José Saer habla extensamente sobre el uso del cuchillo no sólo en Argentina sino en diferentes partes de América Latina. Pero, sobre todo, se centra en la importancia que ha tenido por mucho tiempo el cuchillo en su país para argumentar sobre su utilidad en tareas en el campo y para el ganado (171). Sin embargo, también lo relaciona con una cultura de violencia. Para comenzar presenta el cuento “El matadero”, de Esteban Echevarría, en el que un joven muere al enfrentarse con un grupo de partidarios del dictador Rosas. Añade que es cierta la ferocidad de los gauchos y de los indios en el siglo XIX pero que, de igual manera, “la primera fundación de Buenos Aires comenzó con un asesinato en la costa del Brasil y se dispersó después de una masacre generalizada” (171). Entonces, relata cómo, hasta tiempos relativamente recientes, los duelos eran diversión de los domingos (171) y describe una matanza masiva de animales (172) para ilustrar el modo en que la violencia se convirtió en un elemento de la “imaginación local” y también de la primera expresión literaria original argentina, la literatura gauchesca (172). El interés por este tipo de acto violento no era sólo de quienes lo llevaban a cabo pues “el prestigio de lo salvaje fascinaba incluso a sus detractores, y los grandes profetas de la civilización se valían de la barbarie para

imponerla” (173). Menciona también el “culto del coraje” cultivado en diversas obras de Jorge Luis Borges (176).

Juan José Saer, en *El río sin orillas*, reflexiona sobre la violencia para desmentir “la versión idílica de la historia que tenía la sociedad argentina, la imagen gratificante de sí misma -somos un pueblo rico, hospitalario, pacífico- que venía forjándose desde las primeras décadas del siglo [XX]” (89). A esa imagen Saer contrapone los problemas de distinto tipo que tenía la sociedad argentina, desde problemas sociales hasta problemas políticos, sin dejar fuera, por supuesto, la violencia que ya había arraigado en ciertas capas de la sociedad. Es entonces que Saer trae a colación el surgimiento del peronismo para pronto enumerar los golpes de estado que culminan con el de 1976. En “Atridas y Labdacidas”, debe aclararse, no puede hacer alusión al golpe de 1976 que menciona en *El río sin orillas* ya que el relato fue publicado dos años antes, es decir, en 1974.

El río ... explica que las palabras “cuchillo”, “carne” o el verbo “carnear” contienen una fuerte carga simbólica pues para el autor están unidas a imágenes de violencia cruda, salvaje. En “Atridas” muchos de los personajes o de los temas tratados están manejados en menos de una página. Por lo tanto, es necesario leer con cuidado debido a que cada tópico escogido por el autor está estructurado muy apretadamente y ciertas imágenes encierran una carga simbólica que no siempre es fácil de detectar.

“Atridas”, por lo tanto, no alude al cuchillo de manera gratuita, pues dice sobre Oreste que “la venganza es una especie de esperanza negativa”. Si bien cualquier arma sirve como medio de defensa o como instrumento de trabajo, su uso

como medio de entretenimiento o, peor aun, de violencia injustificada, conlleva, para quien comete el acto, una disminución de su valía como ser humano. Entonces, según el texto, el acto perpetrado por Oreste, a fin de cuentas, tiene como consecuencia que por su acción disminuya su valor como ser humano, aunque fuera por vengar la muerte de su padre.

El poder

Este apartado es breve pero contundente. El texto explica que el poder es muy peligroso y aun así es muy “codiciado (“Atridas” 35). Desde el poder se evidencia la propia locura, añade el pasaje. Ya se ha tratado la violencia incestuosa (Edipo), el matricidio (Oreste), la inclinación guerrera de los Atridas, y ahora el discurso no pierde demasiado tiempo con el poder, en términos de extensión. Sin duda, según el texto, el poder es la fuente de mayor riesgo ya que una persona que accede a él puede cometer un error sin querer o llevar a cabo un acto deliberado y, como consecuencia terminar derramando inmensas cantidades de sangre. Aquí no se alude a período particular alguno y sólo menciona a Edipo, Oreste o Creón. Entiendo que lo ha hecho para referirse a los diversos momentos históricos en que una persona o grupo ha perpetrado barbaridades y, exhibiendo la “propia locura”, ha esgrimido el poder como la razón de sus actos.

Agamenón

“Agamenón no fue un tirano” pues “no tuvo más que un papel episódico de jefe militar” (38). Aunque sólo haya sido “un episódico jefe militar”, el narrador entiende que “por menos han rodado otras cabezas” (38). Aquí se alude a ese tipo de líder un tanto oscuro, del que no se sabe bien cómo ha llegado a una posición que no merece pero que, desde ella, termina haciendo mucho daño. Hay numerosos casos de personas consideradas mediocres que, una vez que han llegado al poder, no han tenido reparos en hacer rodar cabezas y hacer correr la sangre. Es de suponer que Juan José Saer tenía en mente a ciertos militares argentinos o de países vecinos al redactar este apartado.

B. Freud: Edipo, Antígona, Yocasta, El error, Sófocles, Agamenón.

Edipo

El tema de Freud se repite con frecuencia en la obra de Saer debido a que, para él, el inconsciente freudiano es determinante en las elecciones que toma el ser humano. Las elecciones “son el resultado de un conflicto dialéctico entre preferencias e imperativos prácticos” (Corbatta 66) del que hace uso el ser humano a cada paso.

El personaje de Edipo es el segundo que aparece en el relato, no con respecto al tema del poder sino por el vínculo con Freud. El narrador pregunta si es verdad que Edipo cometió el “crimen por ignorancia” y añade que la insistencia con que Edipo hace la pregunta parece desmentir su ignorancia (Saer “Atridas 28). A lo

anterior se agrega otro punto, Edipo “¿escarmentó?”. Explica el texto que una vez que Edipo hizo lo que hizo “ya no puede no querer” (28). Es decir, no es creíble que Edipo haya sido totalmente ingenuo al momento de sus actos y, a pesar de ser considerado un acto bárbaro, no desee, en lo profundo de su ser, volver a hacerlo.

Todavía más, aunque Edipo ha cometido un acto considerado como una transgresión de mayor envergadura moral “[...] goza de simpatía general, no solamente por su destino trágico [...] Edipo es respetado por razones freudianas” (28), se ironiza, porque al matar al padre y acostarse con la madre, hecho considerado como un horror, a la vez ha hecho realidad un sueño imposible de los hombres, en el que la palabra horror “no es más que una simple ‘ideología’” (28). Señala el narrador que ese respeto a Edipo proviene de que sólo ha transgredido una convención social pero que, en realidad, como esa infracción es asunto de una ideología socialmente impuesta, termina siendo un acto no del todo desagradable y, de la misma manera, el desagrado, “el sentimiento de horror” proviene de esa ideología impuesta. Por lo tanto, esa tragedia de Edipo deja de serlo si se mira desde la óptica propuesta en el relato, ya que el acto de Edipo es el resultado de sus elecciones, en las que intervienen “preferencias e imperativos prácticos” del personaje.

Antígona

Antígona siente que no tiene por qué obedecer las leyes de Creón pues él no es un dios (*Tragedias* 162-3). Ella decide dar sepultura a su hermano Polinices en

contra del decreto de Creón. Ante la actitud desafiante y orgullosa de Antígona Creón la condena a ser encerrada en una cueva, aun cuando ella es hija de Yocasta, hermana de Creón.

La explicación de Saer sobre la conducta de Antígona ante el decreto de Creón es que ella es “frígida -de arriba, no de abajo” (“Atridas” 28). Como evidencia, el pasaje muestra el interés de ella por los “muertos y por el sufrimiento” y que Antígona dedica sus esfuerzos al dolor y no al placer (29). Además, presenta el argumento de que la frigidez de Antígona tal vez sea el resultado del temor a sufrir, de modo físico o moral. Agrega el carácter autoritario de ella, rasgo que muchas veces se relaciona con la frigidez. Pero esa misma explicación psicológica explica su proceder ante Creón: de la frigidez de Antígona es que surge el impulso para enfrentarse al rey de Tebas.

Yocasta

Yocasta, en *Edipo rey*, se acostó con su hijo Edipo sin saber quién era. Para llegar a ser esposo de ella, Edipo primero dio muerte a Layo, también sin que ninguno de los dos supiera quién era el otro. Cuando, a fin de cuentas, a Edipo se le revela la verdad sobre su origen se vacía los ojos; Yocasta se suicida.

Yocasta, según la historia, acepta a Edipo pues los labdacidas, y Layo, el esposo de Yocasta, lo era, desatendían la vida matrimonial. Como con Layo Yocasta no se sentía satisfecha, es lógico que al aparecer Edipo lo aceptara.

Así el texto regresa al tema de las elecciones que hace el ser humano como lo ha hecho con el personaje de Edipo. En este caso toma a Yocasta para argumentar que su desgracia no le ha llegado por un destino que la llevó a acostarse con su propio hijo. Más bien, se pone el énfasis en que la desgracia de Yocasta proviene de su insatisfacción marital con Layo. Por ende, esta mujer sufre una crisis mental al ver que la situación en que ha caído es el resultado de una decisión errónea, no por accidente o por una mala jugada del destino, lo que es una interpretación tradicional del texto de Sófocles.

El error

“La de los Labdacidas”, indica el cuento, “es sobre todo una comedia de errores” y, además, “el error es tan construido como la verdad” (35). El narrador expone que los errores son, en el fondo, actos deliberados para lograr un efecto. Por eso la tragedia no sucede a causa de un error, sino que la tragedia es un error pues ésta ocurre -así se explica la tragedia griega en el pasaje- por la creencia de que hay “una verdad preexistente y universal transgredida” (35). La tragedia ocurre como consecuencia de haberse violado una ley universal. La infracción debe ser castigada aun cuando la persona quiera pensar que el acto cometido es el resultado de un error.

Sófocles

Sófocles nació en 496 y murió en 406 a. C. Su vida transcurre durante el período más exuberante y a la vez más convulsivo de Atenas. Se identificó con los ciudadanos de Atenas y participó en la buena marcha de la administración de la ciudad. Se desempeñó como tesorero del Imperio, ejerció el generalato y, después de la incursión desafortunada del ejército en Sicilia, fue elegido miembro del comité de los Diez con la finalidad de enderezar la situación agobiante de Atenas (*Tragedias* 9).

Sófocles, junto a Esquilo y Eurípides, es parte del trío más importante del drama clásico griego. Sófocles se inició en el arte de la tragedia con Esquilo como maestro. El tipo de tragedia de Esquilo tenía un carácter arcaico de esencia cercana a los orígenes de la tragedia, es decir, de una esencia ligada al culto al dios Dioniso. Sófocles, modifica el tipo de tragedia de Esquilo y sus innovaciones constituyen un hito importante en la configuración de la tragedia, según se continuaría haciendo desde entonces. (12-3)

En “Atridas y labdacidas” se comenta cómo Sófocles fue derrotado por Filocles, sobrino de Esquilo, en la Olimpíada (“Atridas” 36-7). Irónicamente, las obras de Esquilo se perdieron mientras de Sófocles han llegado hasta nosotros siete tragedias y algunos fragmentos. El discurso recalca que Sófocles escribe unas tragedias con la intención de prevenir a los atenienses acerca de las posibles consecuencias de violar ciertas leyes relacionadas con el incesto, el parricidio, el matricidio y el pecar de insolencia.

Ahora bien, el narrador no acepta que, como dijo un poeta luego de la muerte de Sófocles, que éste viviera muy bien hasta su “hermoso fin” (37). La relación de vida y poesía está llena de incertidumbre y sólo sería posible conocerla desentrañando “la vida entera de cada poeta [...] que es inaccesible” aún para el propio poeta. El narrador explica que se refiere no sólo a la vida de Sófocles sino a la de cualquier poeta. Por esto es imposible para nosotros los lectores saber las intenciones exactas de un autor y conocer los resortes psíquicos que se hallan detrás de un texto. Por parte del lector sólo es posible un intento de desentrañar la motivación y significado de una obra. De la misma manera, el proceso por el que surge la escritura es, entonces, tan inaccesible y misterioso como la vida de un escritor, tanto que un escritor no puede explicar completamente su escritura. El propio autor argentino, en “Atridas y labdacidas” así como en otras obras, se embarca en ese intento procediendo a mostrar su perspectiva en relación a variados asuntos y personajes. Juan José Saer, sin embargo, culmina “Atridas y labdacidas” con una reflexión sobre de cómo entiende él que surge la escritura y cuál es su proceso.

C. La escritura

El último apartado de “Atridas y labdacidas” es una breve exposición donde se revela la forma en que funciona el proceso de escritura: “Para el narrador, la verdadera selva es lo dado, que intimida, desborda, paraliza. La narración misma

forma parte de lo dado -la narración, que es una abstracción previa al acto de narrar, [...] carece en sí de forma y nombre” (Saer “Atridas ...” 42).

Estas breves líneas resumen la reflexión sobre el acto de la escritura.

La narración vista como “abstracción previa al acto de narrar”, recuerda a Julio Cortázar en el ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”, en el que hace referencia a la esfericidad del cuento y dice que “el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento” (60). Saer parece tomar la idea de Julio Cortázar presente en *Último round* (1972) y la reelabora a su manera en el relato de 1974. En ambos casos se entiende la narración como una historia con una vida propia preexistente al momento en que se escribe y que sólo espera ser escrita por alguien.

En *El concepto de ficción* Saer plantea con mayor detalle lo que “Atridas y labdacidas” resume en apretada síntesis.

Intentaré resumir algunas ideas importantes de Juan José Saer sobre la escritura extrayéndolas del ensayo “Freud o la glorificación del poeta” del mencionado libro. El interés de Freud por la literatura surge de que, para el psicoanalista, Sófocles, Shakespeare y Dostoievski muestran aspectos o elementos universales de personalidad que, desde diferentes perspectivas, apuntan al complejo de Edipo, el cual, por ser inconsciente y pasar por procesos psíquicos de represión, sublimación, transferencia, entre otros que lo disimulan, sería irreconocible en la mayoría de los seres humanos (160). La literatura, por otra parte, maneja los procesos afectivos de los seres humanos, dice Freud en *Sobre la psicología del*

colegial. Según Freud, “la literatura, al trabajar en la dimensión de los afectos y de las emociones, no ha hecho más que adelantarse al psicoanálisis” (160).

Más aún, entiende Juan José Saer que Freud rinde un homenaje particular a la narración partiendo de que el psicoanálisis es una “actividad esencialmente verbal [...]” que no “investiga los fenómenos psíquicos sino el discurso que estima representarlos” (161). La narración, entonces, es el resultado de la “interacción de un conjunto de fuerzas psíquicas que son la parte oculta de un sistema referencial” y del que se obtiene un “dibujo confuso” (162), que es el texto. A su vez, ese sistema referencial es para Freud, en el caso de las alucinaciones, el “fragmento de verdad histórica” que las fundamenta y las convierte en verosímiles para el enfermo.

Para Saer, entonces, la narración literaria funciona de manera similar. En la mente del escritor un conjunto de fuerzas tejen y destejen una serie de narraciones, “que se complementan, se oponen, se superponen, se tergiversan o se corrigen mutuamente” (*Concepto de ficción* 162). Es decir, el producto del proceso mental de un escritor ocurre luego de que una serie de ideas luchan unas con otras. De esa lucha se genera el texto.

Saer toma a Sófocles para crear “Atridas y labdacidas” porque, por un lado, estas tragedias griegas presentan arquetipos de conducta universal. Saer ha utilizado diversos pasajes de tragedias de Sófocles para introducir comentarios sobre una variedad de asuntos relacionados con distintas formas de violencia y discurrir sobre cuáles han sido los resortes psíquicos que las han desatado. Aparte de personajes de obras de Sófocles, ha querido comentar temas como el error y el poder dentro de ese

marco clásico. Para aproximarse a una interpretación de esos temas, el texto se ha servido de la antigüedad, en particular, tomando obras y personajes de Sófocles.

Por otro lado, las tragedias le sirven para argumentar que también el narrador es parte del proceso mismo de escritura que, de cierta manera, surge o nace solo. El narrador es tan solo un instrumento más, a pesar de que el narrador puede perderse “en la turbia luz del poder, [es] el más herido y el más ciego” (42). De esta forma, Juan José Saer se compara con Edipo, al que a través del relato, ha ido analizando desde variadas perspectivas y, desde ellas, Saer no hace otra cosa que llevar a cabo lo que dice en teoría. Usando personajes como Edipo, Antígona, Creón, Yocasta, y temas como el poder o el error, presenta una serie de ejemplos de conducta humana. La conducta de cada uno de los personajes, en el texto de ficción, pasó por un proceso del cual el narrador siente estar ciego, a pesar del poder que posee por ser, y por ser considerado por otros, un escritor (42).

De esto último apartado debemos entender que el orden en que presenta los personajes y temas en “Atridas y labdacidas” también le fueron dados al escritor en ese proceso en el que el narrador es sólo un intermediario. Es decir, si el texto empieza con Creón y termina con el narrador es porque la idea para el relato se desarrolló en esa forma y no debía ser cambiada por otra estructura. Asimismo, lo que de los personajes y temas se dice también es parte de lo que le viene dado al narrador.

El título “Atridas y labdacidas” parece deberse a que los personajes que Saer ha ido exponiendo pertenecen a uno u otro grupo. Una breve explicación es necesaria.

Atreo era el hijo de Pélope e Hipodamia. Fue el padre de Agamenón, Menelao y Plistenes, los llamados atridas o pelópidas (*Enciclopedia Universal* 7: 952). Por haber matado a su hermanastro Crisipo entre él y su hermano Tieste, huyeron del Peloponeso a Micenas, donde les dio hospitalidad el rey Estenelo. Los dos fraticidas luego heredaron el trono, causa por la cual se enemistaron. Tieste, sedujo a la esposa de Atreo, Aeropa, y despojaron a éste del trono, pero los usurpadores tuvieron que huir. Tieste llevo consigo a Plistenes, hijo de Atreo. Tieste manipuló a Plistenes para que matara a su padre, pero éste mando dar muerte al forastero sin saber quién era (952). Atreo, ya enterado del hecho, llamó a su lado a Tieste, fingiendo perdonarlo todo, o, según otro relato, a petición del fugitivo (952). Atreo preparó un banquete, en el que sirvió a Tieste los restos de sus propios hijos, de Tántalo (abuelo de Atreo) y Plistenes. Aeropa, la esposa de Atreo, se arrojó al mar. Por todos estos horrores “los dioses enviaron el hambre y la peste sobre Micenas para expiar la acción de Atreo, que murió a manos de Egisto, hijo de Tieste, o de éste mismo” (952). Esta leyenda de Atreo “varía mucho y se complica en las versiones de varios autores, es posterior a Homero y Hesiodo, y sirvió de asunto a muchas tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides” (953).

Labdaco fue un rey de Tebas, hijo de Polidoro y padre de Layo (*Enciclopedia Universal* 29: 20). Además, es el nombre “patronímico de los descendientes de Labdaco, como Layo, Edipo, Eteocles, Polinice Tesandro, etc” (20). Recordemos, entonces, que fue Layo el padre de Edipo, cuya historia de violencia se desglosa en el cuento.

Por lo tanto, si los atridas y los labdacidas son modelos de conducta universal, el texto de Juan José Saer interpreta y demuestra que los seres humanos somos como los del relato, pertenecemos a uno o a otro grupo.

Comentarios finales

El discurso de “Buen viaje, señor presidente” funciona en el marco de la ambigüedad para desarrollar a los personajes como lo que de ellos se cuenta. Cada uno de los personajes puede ser interpretado en más de una forma para exponer que no es acertado ver una historia, un país, un gobernante o unos personajes a la luz de un criterio unívoco. La anécdota desarrolla desde su inicio una imagen pendular que se mantiene a través de la narración hasta el final. Por otro lado, también manifiesta, con su aparente descripción decorativa del inicio el precepto de que el inicio de un cuento debe dirigirse o estar en contacto con la conclusión del mismo.

Juan José Saer, con destreza primordial, teje una historia fundamentada en pequeñas historias y viñetas que abordan las tragedias clásicas, la historia, el psicoanálisis para reflexionar sobre diversos aspectos de los resortes de la violencia. Mostrando un amplio conocimiento de las obras de Sófocles, los textos ironizan tanto los temas como a los personajes que aparecen en los breves cuadros de “Atridas y labdacidas”. Creemos que los textos parten de la base de la ironía y que ésta, a veces, raya en el sarcasmo, porque es una vía apropiada para entender ciertos actos de la violencia cuando fracasa el raciocinio.

Capítulo V

Humor e ironía en cuentos de dictadura y represión: Mario Benedetti y

Luisa Valenzuela

Mario Benedetti: “La vecina orilla”

A. Breve resumen de la situación política uruguaya

Uruguay tuvo una época de progreso y estabilidad económica en la primera parte del siglo XX que duró hasta la depresión mundial de 1929. El estado de bienestar social que existía se hizo insostenible y, entre 1950 y 1960 los uruguayos empezaron a manifestar su descontento por el estancamiento económico, dándole el poder al Partido Blanco en 1958, para luego devolvérselo al Partido Colorado en 1966.

De 1967 a 1972 el presidente fue Jorge Pacheco Areco, a quien le sucedió Juan María Bordaberry de 1972 a 1976. Llegó un momento en que el presidente Juan M. Bordaberry, al no contar con un firme respaldo del pueblo uruguayo, lo buscó en el ejército. En 1973 una acción militar aplastante acabó con los tupamaros pero la eficacia de la acción hizo sospechar a muchos ciudadanos de que los “anteriores fracasos no habían sido del todo indeliberados” (Halperin 638). La clase política uruguaya ejerció presión para devolver al ejército a su discreta posición tradicional. La respuesta del cuerpo militar fue que el presidente Juan María Bordaberry, en acuerdo con los militares, disolvió el Parlamento. Bordaberry aprovechó la situación para gobernar con poderes dictatoriales (Fox 289). Se creó un Consejo de Seguridad Nacional presidido por el propio ejército y se adoptó un programa de gobierno establecido por las fuerzas armadas (Halperin 638).

Uruguay, entonces pasó a ser gobernado por un régimen militar que pronto terminó con toda expresión ideológica y cultural independiente y con las agrupaciones sindicales obreras y políticas. De la misma manera se encarcelaba a los ciudadanos sospechosos de actividades subversivas, dando todo ello inicio a un período de abusos de todo tipo y violaciones a los derechos humanos (Fox 289). El deterioro del nivel de vida, que se superponía a un largo período de estancamiento, generó una emigración masiva de jóvenes (Halperin 639), “el famoso Éxodo Uruguayo” (Paoletti 163).

“La vecina orilla”

Es dentro de ese marco histórico que se produce “La vecina orilla”, de Mario Benedetti. Benedetti, uno de los tantos intelectuales que deben salir del país; tiene suerte porque es a Buenos Aires donde se muda, una ciudad que le gusta, que lo reconoce y que es “lo más parecido a Montevideo que hay en la tierra” (163).

“La vecina orilla ” tiene elementos claros de la vida del autor. Como el joven del cuento, Benedetti se refugia en Buenos Aires pero también debe dejar Argentina porque sabe que le siguen sus pasos, como le sucede al protagonista al final del cuento. Ahora bien, el relato no trata del recuento en forma de ficción de la historia del autor luego de su partida de Uruguay. El cuento, de todas formas, muestra unos elementos que están directamente relacionados con eventos vividos por Mario Benedetti y amigos de él. En particular, la muerte de Zelmar Michelini, senador uruguayo que se exilió en Argentina cuando el presidente Bordaberry disolvió el

Congreso. La muerte de Michelini, amigo de Benedetti, ocurrida en Buenos Aires, conmovió al escritor, pero éste tampoco utiliza el cuento para relatar ese asesinato por el que años después se acusaría a Bordaberry.

Como se verá en su momento Michelini y Benedetti llegan a saber que se les ha identificado en una lista y se les persigue. Mientras Benedetti decide marchar de nuevo al exilio Michelini se queda en Buenos Aires. Este asunto queda ficcionalizado en el relato.

Un elemento importante de la historia es el tono humorístico que muestra aun cuando trata sobre una etapa de represión militar extrema tanto en Argentina como en Uruguay.

El joven narrador-protagonista del cuento ve pasar, en un determinado instante, a la presidenta argentina María Estela Perón, Isabelita. Zelmar Michelini fue secuestrado en marzo. El 23 de marzo de 1976 la Junta Militar argentina pone fin a la presidencia de Isabelita con un golpe de estado. Es decir, el texto se ocupa del inicio del período de la dictadura militar en Argentina.

En “La vecina orilla” un joven uruguayo sin nombre es quien, a manera de testimonio, relata las incidencias de su estadía en Buenos Aires, después de haber salido de la cárcel en Montevideo. “Con sólo 34 días, quedé podrido de cárceles. Agoté el tema, como quien dice” (Benedetti 335). Dividida en 19 partes, la historia central empieza en la segunda, donde cuenta su encarcelamiento. En la primera parte narra, ya sentado en el avión que lo llevaría a Buenos Aires, la despedida de sus padres en el aeropuerto. Más adelante, se narran eventos de gran intensidad emotiva, pero desde el principio se siente el tono desenfadado con el que el joven decide

anotar en una libreta los eventos recientes de su vida, “que acaso nadie nunca lea, o quizá sí” (333). El cuento al que se enfrenta el lector, entonces, se genera mientras el joven va anotando sus experiencias y reflexiones.

El joven no ha sufrido la más cruel de las torturas. Así, el texto establece una analogía con el autor, que tampoco sufrió en carne propia lo que otros compatriotas padecieron.

Cuando en la segunda parte el adolescente comienza a relatar su encarcelamiento declara “[...] para que ustedes (¿quiénes son ustedes?) no se hagan ilusiones pensando que soy un joven revolucionario, o un rebelde con causa [...] quiero aclarar que caí por boludo” (335). La aclaración sirve, además, para mostrar a un testigo-narrador que está consciente del trabajo que ha decidido emprender. No es su propia vida lo más que interesa del relato; son los sucesos vividos por otros los que desea resaltar. De ahí también que le quite importancia a su propio encarcelamiento debido a que él sabe que su detención no se produjo por ser un aguerrido militante. Por eso el discurso modela a un personaje que no se toma a sí mismo muy en serio; en cambio, ciertos aspectos de la vida de la gente con la que se topa los toma con toda seriedad.

El adolescente aclara que no le interesa la militancia política por las “discusiones interminables, las votaciones a la madrugada y sobre todo la autocrítica” (335). Si le desagrada todo lo anterior entonces, ¿por qué lo encarcelaron? Al acercarse el aniversario de la muerte de una víctima de tortura, se originó la idea de que el día en cuestión los estudiantes debían llevar una rosa roja para dejarla en la mesa de sus respectivos profesores. Cuando los amigos le hablaron

sobre la idea el joven accedió pues si no hay votaciones a la madrugada ni autocritica “siempre los acompaño” (336), confiesa. Todos los amigos llevaron una rosa. Sin embargo, los jóvenes no contaban con la aparición de la policía y que los iban a sacar de sus aulas.

Los dividieron en grupos para interrogarlos y el protagonista tuvo la ocurrencia de decir que él había llevado su rosa por iniciativa e ignoraba de quién había sido la idea de las otras rosas. Los policías, sin embargo, lo marcaron como el autor intelectual. Una vez detenido, para intimidarlo, lo llevaban a ver sesiones de tortura.

Otros cuentos de Benedetti relatan este tipo de abuso por parte de las fuerzas represoras. “Pequebú” (301-04) relata el caso de un muchacho que sufre tortura sin siquiera haber sido un militante activo como sus amigos. Los amigos de Vicente le han puesto el apodo del título debido a que tiene gustos, costumbres y lecturas de pequeño burgués. Por tal razón los amigos no lo dejaron militar (302). De todas formas, Vicente es detenido y torturado. Es decir, sus compañeros no lo incluyeron como parte del grupo militante pero Pequebú termina siendo torturado como tantos que sí militaban. Lo irónico es que no militó porque “en realidad, no lo habían dejado militar” (304). Y la ironía va más allá debido a que Pequebú está dispuesto a morir sin hablar, es decir, sin delatar a los amigos, aunque su encarcelamiento ha sido resultado de la delación de un amigo militante.

En “El cambiazo” (238-43) el coronel Corrales se regodea de haber dejado en libertad a Vélez “convertido en un glorioso guiñapo: los riñones hechos una porquería, un brazo roto, el ojo tumefacto, la espalda en llaga” (238). Este cuento

también se relaciona con “La vecina orilla” porque en ambos vemos fragmentos de la vida de una serie de personajes que intentan sobrevivir en medio de la dictadura. Además, “El cambiazo” expone más crudamente la tortura que “Pequebú”.

El joven de “La vecina orilla” mantuvo siempre la razón del origen de su rosa y luego de un mes lo dejaron libre. Le devolvieron casi todas sus pertenencias excepto un reloj que estuvo a punto de pedir cuando lo vio en la muñeca de la persona que lo dejaba en libertad. Así el texto inserta un comentario sobre los extremos a los que podía llegar el abuso de poder por parte de los que se supone debían proteger a los ciudadanos; robarle un reloj a un adolescente.

La anterior es sólo una de las críticas que vemos en el cuento. A lo largo del relato se introducen críticas al movimiento de la izquierda uruguaya de la época. Por ejemplo, en una celda cercana a la del protagonista hay tres personas: un estudiante, un trabajador bancario y un obrero. A veces, estos compañeros de celda discuten sobre los mismos temas políticos que los amigos del protagonista y éste no entiende. Lo que sí entiende, sin embargo, es que en la cárcel torturan a los tres y que, por lo tanto, para el aparato represor “los tres eran lo mismo: pueblo” (338). La narración aborda los problemas de la izquierda para constituirse en un bloque unido que pueda enfrentar con éxito la situación política de la época y lo hace sin caer en el panfleto. Además, no intenta resolver dichos problemas, sólo alude a ellos como parte del ambiente político de Uruguay.

Hugo Cores, en su libro *Uruguay hacia la dictadura 1968-1973, la ofensiva de la derecha, la resistencia popular y los errores de la izquierda*, resalta la variedad de propuestas que surgieron desde la izquierda. Indica Cores, como presenta

Benedetti en “La vecina orilla” de otra manera, que las organizaciones de tendencia izquierdista no supieron articular un discurso que uniera a los uruguayos para enfrentar el ataque de la derecha. La historia de ficción, así, surge a partir de la situación política uruguaya, por un lado, y de las propias vivencias del autor, pero con estructura de ficción. Dentro de la realidad política uruguaya de la época, otro ángulo es, entonces, los problemas de la izquierda uruguaya ante la dictadura.

En el caso específico de la tortura, tema muy importante en el cuento, Cores señala:

abarca todos los aspectos imaginables, tanto físicos como espirituales, individuales como colectivos, públicos como privados. Va desde el plantón hasta la picana eléctrica, en un largo rosario de prácticas crueles [...]

La tortura empieza siendo para el gobierno [...] y para los militares un arma de lucha destinada a obtener información. Maltratando al individuo se logra que confiese lo propio y lo ajeno, que cuente planes, que revele secretos, que indique a los compañeros de su grupo [y] termine por decir lo que no quería decir (6-7).

En otros pasajes de la “La vecina orilla” se tocan los problemas de la militancia política y que se mencionarán en su momento.

El título del cuento

Mientras está en Buenos Aires el protagonista se encuentra con gente de su país, “de la vecina orilla”, para señalar que son los de Uruguay los que utilizan esa frase, pero no los de Buenos Aires para referirse a Montevideo. Hace referencia a cómo los cronistas deportivos argentinos dicen por ejemplo “la otra banda” (344).

Del pasaje, sin embargo, importa más que esa gente de Montevideo que ha visto, aunque tiene trabajo, muy poca tiene residencia estable y hay quien ni siquiera

tiene documentos para estar legalmente en Buenos Aires. El relato recalca otra de las implicaciones de la situación política de Uruguay: la persecución era tan fuerte que muchas personas salían del país sin saber si podrían conseguir trabajo o si iban a tener donde vivir.

Los personajes que recoge el narrador en su libreta

Dionisio

Dionisio, de “22 años, vecino de barrio, estudiante de química” (350), también salió de Uruguay después de haber sido encarcelado. Solamente han pasado seis meses desde la última vez que el protagonista lo vio y parece como si el amigo hubiera envejecido diez años. Lo encuentra muy falto de entusiasmo y muy calmado: “su calma es sobre todo una tristeza bárbara” (351).

A una pregunta del protagonista Dionisio le contesta que estuvo preso, cayeron él y cinco más, incluyendo a Vicky, la novia de Dionisio.

Al principio nos trataron correctamente. Era el ‘bueno’. Como no consiguieron sacarnos nada, nos pasaron al ‘malo’, que ni siquiera se demoró en la etapa de los piñazos. [...] Sufrís por vos y por los otros. [...] Tan es así que cuando llega el momento de que la apliquen a vos, tratás de gritar lo menos posible (aunque es imposible no gritar) para joder menos a los que escuchan y no ven. Así estuvimos quince días. [...] La única vez que me sacaron la capucha fue cuando [a Vicky] la violaron frente a mí. Me tenían amarrado, desnudo. Y ella a tres metros, desnuda, con las muñecas y los tobillos atados a una tabla ancha, en el suelo. Fueron como diez. Y ella sabía que yo estaba allí, impotente. Al principio gritó como loca, luego se desmayó, pero ellos siguieron, siguieron. [...] Casi se les muere (351).

Sin duda, es esta la parte donde se encuentra el relato de mayor crueldad dentro del cuento. Como al narrador lo torturaron por su simple acto, intenta imaginarse lo que sufrieron Dionisio y sus amigos. Lo que tal vez escapa a la imaginación del joven es la violación de la novia de Dionisio frente a él. La seriedad del asunto no admite comentarios de humor, sarcásticos o irónicos de parte del joven. La detención de Dionisio y sus amigos no debe echarse a broma. Es algo que se debe describir de la manera escueta en que se presenta. El joven ha podido bromear sobre su propio encarcelamiento, sabe que el suyo no ha sido de los peores casos. Una cosa distinta es la tortura que acaba de escuchar; ésa no se presta a bromas.

“Isabel”

En una reunión social el narrador conoce a “Isabel”, mujer con la que tiene un breve romance. De aquí en adelante buena parte de la narración se concentra en la pareja. El joven le da conversación a la actriz y la impresiona por ser muy observador. Junto con ser observador le inventa “una mirada misteriosa [...] no de gran misterio, sino de misterio pequeño, breve” (347). A ella el misterio le agrada lo suficiente como para invitarlo a encontrarse al día siguiente. Sobre cuál es el misterio no se continúa aquí sino que se vuelve a él más adelante. De este modo, el misterio se extiende hasta el lector.

Como sabe que está poniendo todo por escrito el joven no ofrece el nombre de ella ni el título de la telenovela en la que actúa. “Digamos que se llama Isabel”

plantea y varias veces en vez de referirse a ella simplemente con el Isabel propuesto, la llama “Digamos Isabel”. Es destacable, entonces, que el narrador oculta su propio nombre y a la actriz sólo la identifica con un nombre falso. Otros nombres que el joven ofrece aparecen sin apellido. Entonces, es posible que los nombres de Dionisio, Celso y Diego y Vicky sean tan falsos -dentro del relato- como el de Isabel.

La historia de Isabel la conoce el lector por sus encuentros con el protagonista, pero van apareciendo otros personajes cuyas vidas y circunstancias pone el joven por escrito. Las apariciones de ella se alternan con las de otros personajes.

En un encuentro posterior ella lo invita a su apartamento. Allí Isabel aborda el tema de cuando se conocieron: el misterio que el joven le inventó. “¿Sabes cuál es el misterio pequeño y breve que tiene que ver conmigo? [...]. El misterio es que estoy viviendo en falso” (354).

Ella le habló sobre su familia humilde y de que siempre deseó ser actriz. El problema consiste en que se había propuesto “hacer algo útil, ayudar a que la gente entendiera cosas, y no, a confundirla, como ahora hago. En el fondo, también ayudo a confundirme” (355).

La actriz confiesa que con el dinero ganado en las telenovelas se ha creado tentaciones para luego caer en ellas. “El confort es muelle: ablanda, aquieta, inmoviliza. Y si a pesar de todo te movés, es para ganar más plata a fin de conseguir más confort” (149). No hace el tipo de trabajo que quisiera hacer porque tiene miedo de que le pongan una bomba, la secuestren, la amenacen o la maten. Además tiene

miedo de perder el nivel de vida, el apartamento, el confort, el auto, etc. (356). Por eso no se decide a hacer un trabajo intermedio entre las telenovelas y hacer teatro o recitales políticos: “Ya que no me animo a trabajar por la justicia, y mucho menos por la revolución, podría trabajar al menos por la cultura” (356). Del misterio que el protagonista le inventó a Isabel emerge un problema real de ella que sólo estaba buscando un estímulo para salir a flote. Isabel lucha con unos conflictos internos que han aflorado a partir de un misterio inventado por el joven, que fue un comentario hecho “para salir del paso” (354). El relato, de esta forma, introduce un problema que puede haber sido el de más de un individuo durante la dictadura: ser consciente de lo que ocurre alrededor, tener la intención de hacer algo pero, por ataduras familiares, de trabajo o por cualquier razón, decidir no participar en ciertos actos, porque esta participación puede conllevar el perjuicio propio o el de amigos o familiares.

El narrador quisiera sacudir el espíritu de Isabel, podría hacerla salir de su indecisión, “pero yo no estoy para grandes empresas patrióticas. La mejor empresa que tengo a mi alcance es sentirme vivo” (361).

Lo anterior revela cierta anticipación del final. Isabel ha dicho que le gustaría hacer otro tipo de trabajo pero tiene miedo. El joven quisiera “sacudir el espíritu de Isabel” pero cree que no es su lugar tratar de ejercer influencia. La escritura del joven en su cuaderno busca un propósito y, como se verá, lo encuentra en ella.

Cuando para el narrador es inevitable la partida de Argentina, busca la dirección de Isabel, entra en una oficina de correos, compra un sobre-bolsa, escribe la dirección de Digamos Isabel y una nota en la tapa de la libreta por la cual el lector

ha ido conociendo las incidencias: “Tengo que irme. Un beso. Esto es para que lo leas bien cómoda en el mueblazo. Te lo mando porque a lo mejor todavía sos rescatable” (363) y, así, la historia volvería a empezar con la lectura de ella.

Los problemas políticos uruguayos: otra explicación posible para el título

Ya se explicó de dónde proviene el título cuando el joven recordaba cómo los cronistas deportivos solían referirse a la gente de Buenos Aires como los de “la vecina orilla” pero no los de Buenos Aires en relación a los uruguayos.

Hay otra posible explicación del título.

En Buenos Aires, un amigo uruguayo lo invita a una reunión de jóvenes que discuten, pero el joven no puede entender porque le “pasa por encima del jopo, no pesco ni una” (343), confiesa, y no se ofrecen más referencias sobre el asunto, pero podría suponerse que se habla sobre política. Un muchacho de clase media, de inteligencia normal no puede entender esas conversaciones sesudas donde se habla sobre cosas aparentemente importantes que es incapaz de descifrar. De aquí la relevancia de las conversaciones con Dionisio, joven militante, idealista, esperanzado en una victoria sobre la facción conservadora uruguaya por el simple hecho de que él y sus compañeros estaban seguros de contar con que la razón se hallaba de su lado. Sin embargo, si ni siquiera podían hacerle entender la ideología que profesaban a un amigo, cómo hacerle comprender a todo el pueblo uruguayo las ventajas de la revolución.

Es posible que el título, además de hacer referencia explícita a cómo los cronistas de fútbol de Uruguay hablan de “la vecina orilla” para referirse a Buenos Aires, también aluda a esa otra orilla inalcanzable desde el punto de vista político.

Un nombre para el narrador

Dionisio le da la mala nueva al narrador de que su nombre aparece en una lista de una oficina uruguaya en Buenos Aires. Un amigo de ambos, Diego, vio la lista con el nombre del joven anónimo. Éste se acerca a la pensión y otro inquilino lo encuentra, lo agarra de un brazo para decirle que lo han ido a buscar a la pensión. El inquilino le da su bolso al joven y se despide de él con el mensaje de la dueña de la pensión, doña Rosa, de que la llame sin decir su verdadero nombre, que se identifique como Servando. Entonces, anota en su libreta “Por fin un nombre que suena a clande: Servando” (362). De esta forma, ya al final del cuento, el muchacho adquiere un nombre, aunque como clave. Él le ha dado nombre a Isabel y doña Rosa le ha dado al narrador un nombre tan falso como el de la actriz.

Con relación a la lista es necesario señalar la intromisión de la realidad vivida por Mario Benedetti en Buenos Aires.

Zelmar Michelini, ya exiliado en Buenos Aires, frecuentaba un bar de la calle Maipú donde él y Benedetti se encontraban para comer. “En una de esas comidas del barcito de la calle Maipú se enteran, a través de un periodista de ‘Associated Press’, que el ‘escuadrón de la muerte argentino (AAA: Asociación Anticomunista)’ había confeccionado una lista con dos mil nombres [...]”. El periodista sólo pudo verla de

rejo, pero con tiempo suficiente para reconocer algunos nombres del apartado de no argentinos: “el número uno era Zelmar Michelini [...] y el número 7 era Mario Benedetti” (Paoletti 164-5).

Ante tales circunstancias Benedetti partió a Perú donde supo “que la policía lo había ido a buscar a uno de los apartamentos donde había vivido en Buenos Aires (165). La lista funcionaba. Cuando Mario Benedetti se enteró le hizo llegar el siguiente mensaje a Michelini: “¿Se acuerdan del número 7? Pues fueron a buscarlo a su casa. Arreglen sus cosas y váyanse” (165).

Zelmar Michelini rechazó irse porque Buenos Aires era el punto más cercano para estar al tanto de la hija que se hallaba presa y torturada en Uruguay.

A Michelini un comando lo sacó del hotel donde vivía y apareció muerto “el 20 de mayo de 1976, día de su cincuenta y dos cumpleaños”²⁸ (Paoletti 165). Esa muerte estremeció a Benedetti, para quien “ahora es evidente que la policía uruguaya puede matar fuera de Uruguay con total impunidad”²⁹ (165-6).

Sobre lo anterior conviene señalar, por un lado, que la muerte de Michelini deprime al escritor pero no al punto de no poder utilizarla de motivo de fondo para un cuento. Por otro, no parece fuera de lugar que la violación de Vicky, la novia de Dionisio, sea la manera de establecer en el texto una analogía entre la tortura de Vicky y la de la hija de Michelini. La muerte del senador Michelini da pie para

²⁸ De Perú Mario Benedetti viajó a Cuba y él estaba “en La Habana cuando escucha en su radio portátil, por onda corta, primero la noticia del secuestro y luego el informe sobre la aparición de los cadáveres” (Paoletti 165) de Michelini y del presidente de la Cámara de Diputados Héctor Gutiérrez Ruiz.

²⁹ Michelini y Héctor Gutiérrez “fueron secuestrados en Buenos Aires en marzo de 1976 donde estaban exiliados tras el golpe de Estado, a los pocos días aparecieron sus cuerpos masacrados, con claras señales de tortura y heridas de bala junto a los cadáveres de dos militantes tupamaros” (El argentino.com, 19 de mayo de 2005).

introducir la confección de una lista por la cual dejó Buenos Aires Benedetti, pero no su amigo Michelini. La encarcelación y tortura de la hija de Michelini es utilizada en el relato para producir la imagen con la que nos quedamos de Vicky, torturada y violada por los militares.

En la última sección del cuento, Diego le ha conseguido a Servando dónde dormir por una semana. Diego le dice a Servando ““tenés que borrarte totalmente”” y éste le pregunta ““¿por qué tengo que borrar me también aquí?”” Diego replica ““porque te están buscando [...] Mirá que acá no se andan con chiquitas. Te limpian y chau. Ley de fuga”” (362-3). Servando todavía no comprende e insiste ““ta bien, pero ¿por qué? [...] Todo lo político que hice en mi vida fue llevar una rosa””. Diego, que ve lo obvio, le contesta con la pregunta ““¿y te parece poco?”” (363).

El libro de Hugo Cores documenta la colaboración de los militares uruguayos con los militares argentinos. Cores recoge datos del testimonio de un paramilitar detenido por un grupo clandestino de izquierda donde se muestra la participación de funcionarios militares del Servicio de Inteligencia (SID), de Uruguay, en la colaboración entre el accionar terrorista (paramilitar) uruguayo con el Servicio de Información del Estado (SIDE) argentino.

El testimonio del detenido, Nelson Bardsio, también señala la participación de la CIA norteamericana y la Agencia Interamericana de Desarrollo (AID), ligada a la CIA, en asuntos de espionaje, recolección de información y -de ser necesario- secuestro de personas ligadas o sospechosas de pertenecer a la izquierda considerada subversiva (Cores 124).

Así se confeccionaría el tipo de lista donde aparecen, en el cuento, los nombres de Benedetti y Michelini. La mencionada lista, a su vez, la introduce el texto de ficción para mostrar cómo los militares y policías uruguayos pueden asesinar fuera de territorio uruguayo “con total impunidad” en la vida real (Paoletti 166). Ahora bien, el cuento no presenta muerte alguna a partir de la lista.

Los problemas de la izquierda uruguaya

En la sección número catorce Dionisio “[...] se ha propuesto analizar la derrota: la del país y la suya propia” (357); está bajísimo de ánimo por la situación de Vicky y porque él mismo está lleno de odio y vergüenza. Como militante, Dionisio se siente responsable de que su ideología no haya sabido detener a la extrema derecha uruguaya y le pregunta al amigo “¿no te parece imperdonable que sólo hayamos calculado nuestra victoria y jamás nuestra derrota? [...] Esta es la prueba de que estábamos inmaduros. Pensamos que el enemigo era un caballero conservador y resultó ser una bestia asesina” (357).

El citado libro de Hugo Cores, al señalar los errores cometidos por la izquierda, comenta sobre “[...] una gran *dispersión de concepciones estratégicas* y por consiguiente gran diversidad de orientaciones *tácticas* políticas” (cursiva de Cores). Otro problema es que “[...] más que en la contraposición de tesis, cada organización aspiraba a demostrar las virtudes de su estrategia *en los hechos* o daba por descontado que la corrección de su línea sería *demostrada por la vida*” (cursiva de Cores) (13). Es por ello que el relato pone en boca de Dionisio la idea de sólo

haber calculado la victoria: indica Cores que tanto el Movimiento de Liberación Nacional como el Partido Comunista Uruguayo, en la época, propugna a su organización como “el partido de la revolución” o “única vanguardia” (14). Acerca del señalamiento de Dionisio en el cuento, cita Cores la idea propulsada por el Partido Comunista Uruguayo: “Todos vislumbramos la victoria. Ella tendrá un nombre político: partido comunista”. De este contexto surgen las palabras de Dionisio.

Es necesario, además, prestar atención a la frase “el enemigo era un caballero conservador”. Dicha frase parece aludir a expresiones hechas por Jorge Luis Borges en la década de 1970. Mientras Uruguay y Argentina se encontraban en medio de gobiernos militares autoritarios, Borges se pronunció como conservador: “en 1976 se permitió almorzar en la Casa Rosada con el nuevo dictador, el General Videla, y [Borges] declaró que tanto él [Videla] como sus secuaces eran unos ‘caballeros’” (Woodall *Jornada* 22-ago-99). Woodall resalta que Borges también llamó “caballero” a Pinochet, de quien el escritor argentino recibió un Doctorado Honorario como parte de un homenaje en una universidad chilena cuyo rector era un delegado militar (López Rodríguez [www.casa de asterion.com](http://www.casa-de-asterion.com)). Años después, al darse cuenta de las atrocidades cometidas por los militares en Argentina, Uruguay y Chile, Borges se retractó de sus comentarios.

El texto de ficción se expande para incluir alusiones a personajes conocidos de la literatura hispanoamericana. Así, se añade otro ángulo; se han señalado las alusiones a la biografía de Benedetti, la situación política tanto de Uruguay como de Argentina, el entorno particular de la izquierda uruguaya de la época y ahora, el

pensamiento de una figura reconocida pero desde la perspectiva de un ente de ficción.

Solidaridad

Cerca del final el protagonista se halla con Dionisio en un café. Éste cuenta que Vicky ha sonreído al escuchar el nombre de Dionisio y el narrador anima a su amigo a aferrarse a esa sonrisa.

El narrador debe ir a Caballeros. Allí entra un niño a decirle que su amigo se ha ido porque la policía está en la esquina. Al salir de Caballeros intenta irse lo más pronto posible, el mozo lo ve, piensa que se va sin pagar y le grita. El grito alerta a la policía y ocurre “todo un entrevero policial detrás del suscrito” (361). Corre hasta montarse en un autobús al que la policía, más adelante, detiene. Al joven le cede el asiento un señor de corbata y de ello se infiere que, a pesar de las críticas planteadas por el texto, ahora desea que se entienda que todavía quedaba solidaridad entre la gente. Además cuando un policía sube y pregunta si no ha entrado una persona corriendo el mismo señor contesta “yo subí corriendo” (362), con lo cual el policía le dice al chofer que puede seguir. Así se salva.

Razón para el humor y el optimismo

Aunque el relato describe el clima de persecución y violencia que reinaba en el momento, el texto está salpicado de humor debido a que Benedetti tiene la

esperanza de que los seres humanos “puedan superarse” (Mathiew 86). Como humorista Benedetti “está consciente de que no va más allá de señalar aquello que cree” debe cambiarse y sabe que sus esfuerzos rara vez promoverán acción decisiva. Por esa razón, su optimismo no suele estar exento de amargura, aflorando con mayor o menor intensidad según como “sienta el tema a tratar” (86), es decir, el optimismo puede emerger o no dependiendo del tema de la narración. Un puñado de ejemplos ilustran el sesgo humorístico, con un toque sombrío en ciertas ocasiones.

Recién llegado a Buenos Aires el joven se encuentra con una familia conocida de Montevideo que lo invita a almorzar. El matrimonio tiene dos hijas: una de las hijas es agradable, Sonia, pero la otra no, Dorita. Cuando Sonia le sonríe él se pone colorado por lo que entonces mira a Dorita que le da náusea y se pone pálido. Mirando a una y a otra logra que su cara parezca tener un color natural que, como se ha visto, “es cuidadosamente fabricado” (Benedetti 341).

El joven, con la ayuda de un amigo, consigue trabajo como corrector de pruebas en una editorial. Comenta que ya había hecho este tipo de trabajo en “Monte” (por Montevideo, lo mismo hace con Buenos Aires al llamarla Baires). En una ocasión se le escapó “orínico” por “onírico”, error que el autor del libro consideró imperdonable por lo que perdió el trabajo. El muchacho cree que el intelectual es “por definición un susceptible” y espera que los jefes en su trabajo actual “no sean tan delicados” (344).

Cuando Dionisio comenta que la izquierda solamente calculó la victoria pero no la derrota, el narrador se permite pensar en broma que él no había calculado nada,

tal vez porque no le gustaban las matemáticas; que en su caso ni siquiera calculó las “patadas y piñazos” (357) que le dieron en la cárcel.

El joven está en una cena con Isabel. Isabel está sentada lejos y él ha quedado entre dos personas que le desagradan: el escenógrafo y la “actriz de carácter” de la telenovela (359).

El escenógrafo de la producción de Isabel está de acuerdo con la tortura porque “esos nenes quieren cambiar el país, que deje de ser occidental y cristiano y acabar con la propiedad privada, [...] con la familia, [...] con la Navidad” (359), entre otras tantas cosas. Pues, argumenta el escenógrafo, si quieren hacer todo eso “que paguen, che, y si el precio es la tortura, entonces que los torturen, che”, y aclara que a él no se le va a mover un pelo. “La actriz de carácter me susurra: ‘Claro, si es pelado’” (359), por la peluca que lleva, indica el narrador. Éste recuerda a Dionisio y a Vicky, se asquea de todo aquello, se levanta discretamente y, se marcha sin despedirse de Isabel. Así, la historia trivializa la tortura imprimiéndole un tono jocoso por la intervención del escenógrafo y la consecuente reacción de la actriz de carácter. Este ejemplo une el humor a la tortura.

Para Mario Benedetti “el humor es un parámetro que siempre acompaña la lucha [...] por la dignidad personal y la libertad de su pueblo y que convive sin violencia con su postura comprometida y testimonial” (López Cruces “El humor en los cuentos ...”⁴⁴¹). De ahí el carácter de testimonio del personaje-narrador-testigo de “La vecina orilla” que denuncia la situación política de Uruguay aunque sabe que tal denuncia probablemente no pase de ser eso. No puede, sin embargo, mantenerse sin hacer nada, aunque sólo pueda escribir en un cuaderno. Asimismo, Benedetti

sabe que un cuento no va a solucionar la situación del país. Sin embargo, dándole voz a personajes de ficción se exhiben las dificultades del ciudadano común.

La historia tiene toques optimistas pues el autor, a partir de la Revolución cubana, se convierte en un adepto del “optimismo histórico, optimismo tercamente mantenido frente a exilios y desesperanzas, a lo largo de los años” (López Cruces 441). Además, “[...] las notas de humor, [...] sirven para reforzar el tono conversacional que busca la complicidad del lector” (442). Éstas notas de humor “colaboran de algún modo en la construcción del optimismo” en los personajes y, a su vez “ayudan a combatir su soledad o su frustración” (442). Esos toques de humor, sin embargo, son de una “tonalidad amarga” (446), como se ve de manera muy clara en “La vecina orilla”.

El optimismo del narrador es lo que lo lleva a darles ánimo a Dionisio y a Isabel o cuando menos a intentarlo. A Dionisio para que se aferre a la sonrisa de Vicky; a Isabel para que se involucre en otro tipo de trabajo que le brinde mayor satisfacción. En el caso particular de Dionisio también está el asunto político; del mismo modo, el optimismo del protagonista puede extenderse a la situación política de los dos países que el relato menciona. Si Dionisio e Isabel no claudican, entonces también puede esperarse un cambio en las condiciones políticas de Uruguay y Argentina.

Luisa Valenzuela: “Simetrías”

Luego de diecisiete años de residir fuera de Argentina, Juan Domingo Perón volvió a ser presidente en 1973. El regreso de Perón al poder determinó la radicalización de los grupos de izquierda y ciertos grupos guerrilleros pasaron a la clandestinidad al perder el apoyo del presidente. El Perón que regresó de Madrid en 1973 (Corbatta cita a Waldmann), “no era un idealista, ni un revolucionario social, sino un político pragmático más bien conservador” (19).

En 1973, se reunieron cientos de miles de personas para saludar al presidente en el aeropuerto de Ezeiza y grupos de derecha dispararon hacia el público peronista que allí se encontraba. La “masacre de Ezeiza” marcaría un inicio de división política en Argentina y también comenzaría a aflorar una subcultura de violencia que pasaría de “ser algo extraordinario para convertirse en cotidiana” (20).

Otro ángulo del regreso de Perón a Argentina es que el peronismo era un movimiento diferente al que él había formado: se encontraban en sus filas desde peronistas de la vieja guardia hasta la juventud de una izquierda radical, que habían hallado en el “Che” Guevara a un nuevo ídolo. Perón no pudo tratar de resucitar el modelo original del peronismo, del que se había pronunciado a favor, pues lo sorprendió la muerte en 1974. Le sucedió su nueva esposa (Evita había muerto en 1952), Estela Martínez, “Isabelita”. Tras la muerte del líder y la transferencia de poder a su viuda, el grupo terrorista de izquierda los Montoneros pasó a la clandestinidad y manifestaron su oposición armada al gobierno (21). La división al interior movimiento peronista fue creciendo y con él la violencia. El gobierno de

“Isabelita” fue incapaz de manejar la inflación, las demandas salariales de los sindicatos obreros y la violencia de los grupos terroristas (Fox 298). Esto no puso fin a la violencia, y aparecieron los escuadrones de la muerte de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista), grupo paramilitar comandado por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega. Dichos escuadrones asesinaron alrededor de mil quinientas personas entre 1974 y 1975 (Corbatta 21). Así las cosas, a los militares se les hizo fácil propinar un golpe de estado a “Isabelita”. A la campaña iniciada por las Fuerzas Armadas la llamaron la “Guerra sucia” y solamente entre 1976 y 1977 se estima que desaparecieron entre ocho mil y veinte mil personas. La población argentina, intimidada por la campaña de terror de las Fuerzas Armadas, aparte de la censura impuesta por el estado, instituyó la autocensura, que eliminó toda referencia a las víctimas por parte de los medios de comunicación y de los familiares y amigos de los secuestrados y desaparecidos por el ejército, con lo que se abriría una de las etapas más oscuras de la historia argentina.

“Simetrías”

“Estuve largos meses en el infierno de la Escuela de Mecánica de la Armada (Esma) *conmuriendo*, compartiendo la sensación eterna de la muerte, con cientos y cientos de desaparecidos, escuchándolos partir hacia la noche y la niebla. [...] Y cuando acabó la dictadura dijeron que habían sido 5 mil los desaparecidos.”

“Un año y medio estuve allí [...] Con los ojos vendados, uno les fue conociendo las manos, la voz, el nombre de guerra. Digo la mano por la picana, la voz por los interrogatorios, las órdenes, las amenazas, las burlas, los pies por las patadas. Era su forma de relación con nosotros”.

Testimonio de Graciela Daleo, sobreviviente de Esma
Periódico La jornada, 24 de marzo de 2006

“Simetrías”, de Luisa Valenzuela, trabaja dos planos temporales que corresponden a dos momentos históricos en Argentina. Las dos historias que maneja el cuento son unidas por Héctor Bravo quien, a través de todo el relato aparece para expresar interrogantes en medio de su investigación sobre dos muertes aunque, en algunos casos, conoce la respuesta o por lo menos parte de ella. Desde el principio se dice que Héctor Bravo rescata dos muertes y que son una obsesión para él. El rescate de esas muertes es muy interesante desde el punto de vista de la narración histórica de ficción, ya que es lo que hacen los escritores de esta modalidad. Rescatan un personaje, un acontecimiento o un momento histórico para indagar qué sucedió, quiénes intervinieron, por qué ocurrió, cuáles fueron las consecuencias, etc. Por supuesto, estos elementos se combinan según las necesidades trazadas por el escritor o, tal vez, por la propia historia a ser contada. Además por lo general, el personaje, el acontecimiento o momento histórico se utilizan para ser interpretados, a veces deformados, ante una nueva luz.

Héctor Bravo aparece también en *Novela negra con argentinos*, de la misma escritora. En la novela el personaje es descrito como “contradictorio el tal Héctor Bravo, si es que se llama así” (198). En el pasaje señalado otros personajes hablan de Bravo, de su “fama” o “reputación” (198); de él se dicen cosas variadas sin que el aludido desdiga a nadie, intente aclaraciones o rectificaciones; además, se habla de Bravo como una leyenda, pues se dice que fue tupamaro o médico de los tupamaros, “y ayudó a muchos tupas a escapar de un hospital militar” (198). En la novela se resalta que el silencio de Héctor Bravo, ante lo que de él se dice, “le da cierta solidez”. Aunque del personaje se cuenta que tal vez “no fue nada”, sólo un “vulgar

médico uruguayo sin reválida para ejercer acá” (199) en Argentina. Es posible que lo más importante que de él se diga en *Novela negra* es que Bravo “es sólo un vampiro de la muerte. Un estudioso de la muerte” (206).

Es esta faceta de investigador, de estudioso de la muerte, la que interesa en “Simetrías”. Él mismo parece dudar al principio sobre el origen de su interés por las dos muertes. Sabe, sin embargo, por qué se interesa en ellas; porque dichas muertes “atan dos cabos del mito, cierran un círculo” (144). Desde el inicio se aborda la idea del carácter cíclico de la historia y, aquí en particular, de la violencia.

Como se ve en el cuento, el círculo alude al carácter cíclico de la violencia en Argentina.

Héctor Bravo está obsesionado con la historia de dos muertes e intenta descubrir las razones y reconstruir las circunstancias por las que ocurrieron. No obstante, no se revela al inicio quiénes fueron los muertos, lo que crea el suspenso necesario para la historia. Otro aspecto interesante es que no toda la historia la cuenta Héctor Bravo sino que una variedad de voces la narran. La voz narrativa presenta a Bravo al inicio pero pronto aparece una voz narrando en un “nosotros” militar -que no se identifica como tal pero que se deduce del texto- interviene para declarar que “las sacamos a pasear. No puede decirse que no somos humanos” (144), sin que tampoco se diga de quiénes habla.

En el párrafo siguiente, separado del anterior, a ese “nosotros” militar contestan unas mujeres sacadas a pasear, también usando una primera persona plural. Ese “nosotras” que contesta alega que “las sacan a pasear” y les dan “los más bellos asquerosos vestidos”, que “las llevan a los mejores asquerosos lugares con

candelabros de plata para comer delicias. Ascos”. A lo anterior añaden que los militares “no son en absoluto humanos, humanitarios menos” (144), ya que los trajes que visten les oprimen la caja torácica y una vez devueltas a la cárcel clandestina, las hacen vomitar y les arrancan los vestidos para, entonces, torturarlas. La mínima dignidad que todavía tienen “en algún lugar del alma” (144) les impide delatar a otros.

Es decir, el “nosotras” de las prisioneras refuta la aseveración del “nosotros” militar. Mientras éstos quieren verse y ser vistos como humanos, las prisioneras demuestran con pocas palabras la falsedad del alegato militar. Los militares les proveen vestidos elegantes para que ellos las lleven a restaurantes elegantes pero ni siquiera ese gusto pueden tener ellas porque los trajes las oprimen. A la opresión de estar encarceladas se agrega la cárcel del vestido. Tampoco disfrutaban la comida porque después de la cena las hacen vomitar. Ambas acciones simbolizan el control férreo del “nosotros” masculino sobre el “nosotras” femenino.

Esas mujeres anónimas se encuentran a merced de los militares y ellas “lo saben” (145). Ni siquiera habiendo conocido el horror de las violaciones las mujeres hablan y los militares las admiran por eso.

Reaparece Héctor Bravo. Todo lo anterior sucede en 1977 sin que se haya ofrecido el año en ese momento, sino más adelante. De pronto, la obsesión de Bravo va hacia otra época, el año 1947, “él piensa que allí radica el comienzo de todo” (145): es la época del primer peronismo. La narración relata la historia de una mujer que va al jardín zoológico de Buenos Aires para ver a un orangután. El lector no sabe por qué la mujer va a verlo, esta primera observación del orangután por la

mujer parece una simple visita a un zoológico. Ahora bien, el lector puede sospechar que no lo es. El suspenso aumenta.

El orangután es descrito como si fuera un hombre muy guapo y se indica que “la mujer y el orangután se miran” (145). Antes, en el mismo pasaje, se ha aclarado que “las balas eran entonces más mansas” para justificar la actitud contemplativa de ambos. De esta forma, se une una primera época peronista de menor violencia con la simple actividad de mujer y orangután en el zoológico que solamente se observan. Es de esperar, no obstante, que de alguna manera la violencia los afecte. La sección concluye diciendo que “eran tiempos más sencillos, bastaba la mirada”. Bastaba para qué, no sabemos. La historia va a continuar más adelante.

El “nosotros” militar regresa para seguir hablando sobre las encarceladas. En particular, se cuenta la degradación a que las someten; “las miramos de arriba abajo y también por dentro, les metemos cosas, las perforamos y punzamos y exploramos” además de meterles cosas “a veces más tremendas que las nuestras” (145), entre otra serie de vejaciones. El “nosotros” militar aun pronuncia que lo hacen “porque ellas son nuestras” (146). El control sobre las mujeres es total.

Si en la parte anterior “las balas eran más mansas”, en ésta la crudeza de la violencia es chocante.

La perspectiva de las encarceladas añade su visión a la de los militares para relatar cómo les llevaban peluqueros y maquilladores al lugar donde las tenían detenidas, que deseaban negarse pero no podían. Además el “nosotras” de estas mujeres recalca que sabían de donde habían salido los vestidos de lentejuelas, “sin

hombros como para resaltar y hacer brillar nuestras cicatrices” (146). Iban muy elegantes pero no podían ser ellas mismas.

Un pasaje posterior revela un breve parlamento de ellas sin más signos de puntuación que la mayúscula del inicio y el punto final. Aquí se destaca que cuando las visten los militares las mujeres pierden la conciencia de sí mismas y que las hacían estar sentadas y sólo las dejaban estar de pie en el patio.

El diálogo entre ellas y los militares, siempre desde un “nosotros”, pasa a los militares que les ordenan precisamente sentarse, de la misma manera en que les ordenaban sentarse a los reclutas. A pesar del control que ejercen sobre las mujeres hay un comentario de los militares sobre la valentía de ellas y, todavía más, se levanta la duda de si son más valientes que ellos ya que saben que van a morir pero permanecen firmes a sus ideales. Los militares no tienen ideales y sólo las matan “gloriosamente” (146). Esta palabra es motivo de otra reflexión: las matan así, por la gloria y el honor de la patria (147).

El planteamiento militar de salvar la patria ha sido señalado por Juan José Saer, Hugo Cores, en el caso de Uruguay, y por la propia Luisa Valenzuela. En resumen, la noción de los militares era que el comunismo y la izquierda, en general, estaba a punto de echar a perder ambos países. Las Fuerzas Armadas, tanto de Uruguay como de Argentina, se apoyaron en sectores que les favorecían para delinear un proyecto de salvación nacional para que ninguno de esos países cayera en manos de los izquierdistas. Los sectores de poder aliados a los militares organizaron un discurso en el cual se apelaba a la patria y al honor que había que salvar para ésta.

Por un momento se interrumpe el diálogo entre la voz que habla en nombre de los militares y la que habla en nombre de las mujeres para volver a Héctor Bravo, que reflexiona sobre su primera obsesión, la del mono y la mujer. Apenas hay cambio de situación, ambos se miran separados por una fosa. Se empieza a vislumbrar hacia dónde se mueve esta historia cuando el animal que daba saltos y se echaba a colgar de un árbol deja de hacerlo para mirar a la mujer. Ha dejado de ser animal porque mira con “ojos [...] humanos, enamorados. Y ella lo sabe” (146).

La voz narrativa del “nosotros” femenino, en un fragmento que casi no tiene signos de puntuación, prosigue su relato acerca de lo que ellos, los militares, llaman interrogatorio y escarmiento, pero por los ejemplos expuestos vemos que se trata de tortura: compañeros de prisión “que han sido dejados como harapos, destrozados de a poco hueso a hueso, [...] sangrantes macilentos tirados en el piso después de haberles hecho perder toda su forma humana” (146). Según el plan de los militares ya le habían dado el nombre de salvar el honor de la patria a la persecución de los desafectos al régimen, también se le daba un nombre eufemístico a la tortura “interrogatorio” o “escarmiento”. Como parte del interrogatorio o escarmiento se describe la penetración de la vagina con uñas o zapatos (146).

En el pasaje siguiente, ahora bien, una voz narrativa, que debe ser la de Héctor Bravo, se cuestiona por qué no hubo persona que se diera cuenta de la procedencia de esas mujeres que aparecían en diversos restaurantes. Esta voz entiende que las llevaban a esos lugares bien vestidas y con las heridas maquilladas como muestra del poder y control de los militares, que iba más allá de humillar y castigar. Se añade que fue un experimento de los militares pero que hubo uno de

ellos que se confundió. Pronto se va a ver por qué. A partir de este párrafo no vuelve a aparecer el “nosotros” militar y el “nosotras” femenino. Se pasa del plural a personalizar las historias, se habla de cada mujer -la que va al zoológico y la presa- por separado.

La sección que sigue, muy breve, presenta al orangután, degradado a simple mono que coquetea pasándose los dedos por su pelo mientras la mujer hace lo propio pegando sus pechos contra la baranda que la separa de la fosa que a su vez la separa de la jaula del orangután. Allí de pie, con el pecho pegado a la baranda, la mujer se pasa la lengua por los labios en tanto se miran continuamente. Todo esto pertenece al año 1947, que aparece en paréntesis.

También en paréntesis aparece 1977 para explicar por qué un militar se confundió. Porque se enamoró de una de las presas, de una de las que torturaban para después llevarlas a los restaurantes. Les pidió a sus compañeros que se la dejaran sólo para él “[...] yo voy a tocarla de ahora en adelante”. Asistimos al monólogo interior del militar cuando expresa las caricias que desea hacerle a la mujer de la cual se ha enamorado y, como tiene control absoluto sobre ella, puede hacer lo que quiera. Confiesa que esa mujer, sin embargo, “es más héroe que todos nosotros juntos [...] porque esa mató por una causa y nosotros apenas matamos porque sí, porque nos dicen” (148). Es la admisión de que muchos de los militares estaban conscientes de la atrocidad que estaban cometiendo. Aun así se aprovechaban de la situación para sacar ventaja de una de “esas mujeres quizá bellas”, se ha dicho en una sección anterior. En su monólogo el militar dice hacia el

final que si quisiera podría salvarla aunque en realidad no lo desea, lo que quiere es “[...] tenerla [...] hasta sus últimas consecuencias” (148).

Héctor Bravo va adelantando en su investigación sobre esas dos mujeres, la del zoológico, de 1947, y de la prisionera. De ésta se da cuenta de que primero estaba encarcelada en un centro de detención y, luego presa del amor de uno de los militares. Al pasar revista Héctor Bravo se da cuenta de que existen similitudes, parecidos entre las historias de estas mujeres. Él también se confunde y en su mente junta el orangután con la presa, y el militar enamorado aparece con la mujer que mira al orangután. Todavía se le ocurre otra pareja posible, sin embargo, piensa que su obsesión por llegar hasta el fondo de esas muertes “no puede ni debe permitirse el alivio de la risa” (149). Por esta razón rechaza la idea del militar y el orangután. Esta pareja, admite el propio texto, le parece cómica pero sabe que no debe permitirse tales diversiones, su investigación debe continuar.

Ahora bien, se ha planteado el grado de comicidad de tal pareja. El cuento, a pesar de la gravedad del tema que trata, contiene unos finos toques de humor, no para llevar a la carcajada sino a la sonrisa sutil. Por un lado, la mujer que va al zoológico es patética, digna de risa; aparte de hacer estas visitas el texto no indica que se comporte como una mujer mentalmente desequilibrada, salvando, por supuesto, el acto ya descrito. La raíz de tales visitas al zoológico para ver al orangután hay que buscarla en otra causa. Por su parte, el militar enamorado de la prisionera exhibe una conducta desviada de lo que de él se debía esperar por su ocupación. Primero, no debió dejarse llevar por sus sentimientos; segundo, se le había encargado vigilar a los prisioneros o, en el peor de los casos, obtener

información de ellos mediante la tortura. Una cosa era llevarlas a cenar, luciéndolas bien vestidas y arregladas. En ningún caso, se hubiera esperado que se enamorara de una de ellas.

Héctor Bravo cede a una breve fantasía más y se imagina a la mujer enamorada del orangután (1947), con el militar enamorado de la presa (1977), es decir, treinta años después. Dicha reflexión se le facilita porque el marido de la mujer que va a ver al orangután también es coronel del ejército. A este personaje las visitas al zoológico de la mujer le habían parecido “inocentes” (149). Es en esa misma circunstancia donde radica el proceder de ella, pues el marido la desatiende, ya que “es hombre de preocupaciones serias -el destino de la patria, verbigracia- no puede distraerse en nimiedades conyugales” (149). Al no ser atendida por el marido coronel, la mujer buscó un entretenimiento hasta que lo encontró en el zoológico en forma de un animal que la mira, le coquetea y a ella le parece humano.

Dejamos al coronel de 1947 para fijarnos en el de 1977, que “deja que la conyugalidad se vaya al carajo” (149) al enamorarse de una prisionera. Tampoco le importa mucho el destino de su carrera. Su preocupación es la amante. Seguido de este comentario se habla del orangután que también está cautivo “pero puede permitirse el gozo”. De esta manera, las historias de la mujer presa y la mujer del zoológico empiezan a unirse. Se comparan las sacudidas eyaculatorias del animal (1947) con las sacudidas de la mujer torturada por la picana eléctrica (1977). Irónicamente a ésta, por supuesto, le aplica la picana el propio coronel enamorado. Las historias de estas mujeres van entrelazándose.

La mujer que va al zoológico le lleva caramelos al orangután. El comentario surge para indicar que el coronel no se da cuenta del gasto de su mujer en golosinas porque es muy poco. Sí ve, en cambio, el desaliño con que su mujer regresa del zoológico y que ella no presta mucha atención cuando el marido habla de temas importantes -la patria, el destino de la patria y la salvación de ésta. La mujer del coronel parece estar en una jungla con animales, expone el texto, en vez de estar en el “coqueto departamento” del vecindario donde residen (149).

Mientras la mujer del coronel (1947) se siente como en la jungla y entre animales, es la mujer encarcelada (1977) la que se halla de verdad “entre fieras salvajes” (149). A la mujer presa su amante coronel ha conseguido que le sonría. La sonrisa de ella es, se dice con ironía, angelical porque los encargados de vigilarla no le han arrancado los dientes. Del otro lado de la pared donde ella está le llegan los gritos de los torturados que, aunque no vienen de la selva, parecen alaridos de “animales heridos” (149). A la encarcelada la tiene su coronel en una camilla recubierta con una plancha de metal sobre el suelo y allí “él le hace el amor a la mujer” (150). La expresión es de completa ironía pues hace el amor una pareja que, de acuerdo mutuo, decida sostener una relación sexual. Lo que ocurre es en realidad una violación; el cuento confunde los términos de manera irónica para mostrar cómo se ha enamorado este coronel. Entre tanto, las historias de las mujeres se han ido acercando, al ir las mostrando a una y a otra alternadamente.

Reaparece Héctor Bravo, que recuerda que el lugar donde la presa estuvo detenida fue destruido con la intención de eliminar el sitio del delito para reducir en la memoria de la gente el terror vivido en esos tiempos, y piensa que de ese modo un

día la violencia puede volver. Al principio del cuento, cuando Héctor Bravo cavila sobre las muertes de estas mujeres se menciona un círculo; se refiere al carácter cíclico que ha tenido la violencia en Argentina. En este punto del relato, Bravo espera que no se olvide para que no regrese el horror de esos años. El personaje considera los treinta años transcurridos entre ambas muertes y, en su obsesión sobre ambos casos, los combina por la recurrencia del terror.

La mujer del coronel (1947) regresa a su casa cada vez más descompuesta, en cambio, la mujer de la cárcel clandestina (1977) está cada vez mejor peinada y arreglada. El texto le ofrece al lector la clave de que la simetría del título no se encuentra en cuán arreglada o desarreglada estén las mujeres. Si la simetría no está ahí, entonces, ¿en qué consiste? Poco a poco se acerca el final y al lector se le van presentando más pistas.

Se ha hablado de la mujer enamorada del orangután pero el texto comenta que a nadie le ha importado el animal y que, de igual manera, nadie se preocupó por la mujer encarcelada “demacrada pero hermosa” (150). El único que se ha preocupado por ella fue más allá de los límites que su profesión imponía. Aparte de vestidos y joyas, conseguidos en requisas policiales, el coronel enamorado de la prisionera recurre a lencerías y casas de moda de Buenos Aires para llevarle a su amada ropa que le quede bien. Hasta ha tenido el detalle de tomarle la medida del cuello para comprarle una gargantilla. Ésta, a ella le parece collar de perro, sin embargo, se ve obligada a usarla así como unos aretes de oro y un cinturón de piel de víbora que es comparada con el tipo de correa con la cual se conduce a un perro. Ahora bien, no son esas las pretensiones del coronel, él espera que ella lo siga por su

propia voluntad, que lo ame. De este modo, el texto pasa de lo irónico a lo ridículo hasta llegar a una situación grotesca.

En tanto ese militar quiere que la prisionera lo ame, a ella sólo le interesa su supervivencia y es importante guardar silencio, no ofrecer ninguna información. Lo es de la misma forma aparecer “ída, distante; apenas sonreír un poco si se puede y tratar de devolver un beso” mientras se esfuerza por no abrir la boca para delatar (151).

Esta mujer entiende hasta dónde llega el control del militar. Ataviada en pieles y en trajes elegantes, bien maquillada y peinada, el militar se la lleva al teatro, a cenar a buenos restaurantes. En esas salidas “nadie la reconoce ni se le acerca” porque para completar el cuadro la pareja va acompañada de los guardaespaldas del coronel (151). A pesar de ello, la mujer está consciente de su situación; de la misma manera en que sabe que no debe hablar, sabe también que no debe mirar a nadie ya que, de hacerlo, su mirada podría significar la tortura de esa persona. El coronel intentaría obtener de ella más información marcándola “por debajo de la línea del escote para poder volver a lucirla en otras galas”. Toda la imagen constituye un enrevesamiento de lo grotesco. Así consigue la autora transmitir el grado de control de los militares sobre la población durante la dictadura que comenzó en 1976. Si la imagen del cuento es grotesca, la compenetración del terror en la realidad argentina de la época lo es igualmente.

Los superiores del coronel enamorado muestran preocupación debido a que el militar saca a pasear a la detenida más veces de lo que es sensato.

Héctor Bravo se pregunta si la mujer del zoológico (1947) llegó a sentir ganas de sacar al orangután de su jaula para llevarlo a pasear. Se insinúa la posibilidad de llevarlo a su casa, idea que no se concluye sino que se deja en puntos suspensivos. El texto ironiza sobre la ridiculez de tales conjeturas; el lector debe recordar, sin embargo, las imágenes que el relato ya le presentó sólo unos párrafos más arriba. Los superiores del coronel de 1947, “tiempos un poco menos sórdidos” (151) según la narración, se ríen de la infidelidad de la mujer de éste, cuyo rival es “un mono”, quedando así degradado. El texto lo ha llamado así varias veces. Se introduce la pregunta de qué puede doler más, la infidelidad o la risa de los compañeros militares.

La mujer del zoológico se siente inocente pues se encuentra más allá de las consideraciones anteriores. Ella sólo piensa y se interesa en el orangután, se deja cautivar por la expresión humana y mansa del animal. Ante la mirada de ella el animal responde “enloqueciendo de gozo” (152).

Se han separado las historias de estas mujeres por un momento pero el lector vuelve a ver a la prisionera pronto. El coronel de 1977 desea mostrarse más sensato que el de 1947 porque está enamorado de la mujer. Curioso que en el texto se observe aquí la frase “parece que dijo”. De ello podemos reconocer la voz de Héctor Bravo en su investigación. Del mismo modo, un poco antes, el texto dice que “el gozo [del coronel de 1977] es más comedido, en apariencia” (152). En apariencia, debido a las acciones que sabemos ha sometido a la detenida.

El alto mando militar, como quiera, tomó buena nota del proceder del coronel (1977), se inquietó y se puso a observarlo en las ocasiones en que los militares salían a pasear con “sus víctimas favoritas” (152).

Héctor Bravo se pregunta dónde está el respeto en tal manera de conducirse. Tema relevante ya que los militares siempre alegaron poseer un gran sentido de dignidad y de respeto por la patria.

De este sentido de la palabra respeto leemos próximamente que el orangután otra vez degradado a mono, “evidencia una forma de respeto al aceptar las distancias sin haber intentado jamás saltar la fosa, sin quejarse” (152); es decir, el animal ha mostrado mayor sentido de respeto y dignidad que el coronel enamorado de la detenida, a pesar de que el animal ha respondido al coqueteo de ella sacudiendo su cuerpo.

Las muertes al final son inevitables. Al lector, sin embargo, se le ha reservado un secreto, ¿quiénes van a morir?

El orangután mantuvo silencio ante la mujer, pero una noche se puso a aullar y, en el cuartel militar cercano al zoológico, el coronel marido de la que iba a ver al animal lo oyó y se dio cuenta de que el animal llamaba a su mujer. El hombre salió de allí con su arma. Ya el zoológico estaba cerrado; el coronel, de todas formas, entró y mató al orangután, no a su mujer. Cuando la mujer de éste regresó al parque zoológico, encontró la jaula vacía.

Al coronel de 1977 sus superiores lo enviaron a Europa en una misión. Cuando este hombre regresó, su prisionera subversiva ya no estaba. El texto ironiza su muerte utilizando el discurso oficial de las Fuerzas Armadas:

los hombres de pro no pueden andar involucrándose con los elementos enemigos de la patria. Mejor dicho, involucrarse pueden y hasta deben, lo imperdonable es el haber descuidado el deber para hundirse [...] en las fangosas aguas del deseo. Porque un coronel de la nación no puede privilegiar a una mujer por encima del mismísimo ejército, por más que se trate de una mujer propiedad del ejército (153).

Estos hombres de pro podían violar a una mujer en su poder con el propósito de obtener información, las podían sacar a pasear a restaurantes vestidas con prendas obtenidas de otras mujeres asesinadas. No debían traspasar ciertos límites como, por ejemplo, enamorarse de “una subversiva peligrosa”.

Al final de la historia vemos que la simetría consiste en que “cuando los enamorados vuelven al sitio de su deseo, la mujer al zoológico, el coronel a la cárcel clandestina, encuentran sendas celdas vacías” (153). Las vidas del orangután y la mujer presa, al hallar la muerte, quedaron igualadas.

Este cuento de pasión, soledad y muerte describe dos períodos de violencia, uniéndolos y comparándolos. La historia de la mujer y el orangután (1947) ocurre durante el llamado primer peronismo, cuando la violencia no es tan grave como lo es luego. La mujer presa (1977) simboliza un período de violencia extrema en Argentina. Luisa Valenzuela une las dos épocas para explorar “la doble alianza de sexualidad y política; represión y exilio/ censura y autocensura” (Corbatta 102). Desde el personaje de Héctor Bravo Valenzuela deja fluir su propia obsesión para investigar la muerte de dos seres, uno humano y otro animal. En entrevista con Magdalena García Pinto Valenzuela habla de la obsesión argentina por la muerte (223-4).

Como señala Malva Filer el cuento “‘Simetrías’ presenta, sin atenuantes, la conducta bestial y el sadismo extremo de los militares involucrados en los

interrogatorios y en las torturas perpetradas en las cárceles clandestinas de la Argentina bajo el régimen militar” (536). Indica también que, a pesar del realismo del cuento, se incluyen “elementos insólitos, como la superposición de dos hechos separados por tres décadas, 1947-1977, y el que una de las dos víctimas sea un mono enamorado de la mujer de un coronel, mientras que la otra es una prisionera política de la que se enamora un coronel”. Considera, además, insólita la conducta de los militares, ya que éstos, después de torturar a las prisioneras, “las llevan lujosamente vestidas, peinadas y maquilladas a los mejores restaurantes y teatros” (536).

Filer ve como evidente el paralelismo entre la violencia en el período del primer peronismo, la historia de la mujer y el animal del zoológico (1947), y la de la violencia “más brutal y extendida que ensombrece el período del segundo peronismo y el régimen militar” (536-7). Menciona, por último, que “Simetrías”, cuento basado en hechos históricos de Argentina, genera un “sentimiento de irrealidad” (537) por los eventos grotescos que presenta.

Comentarios finales

Estos cuentos revelan una “riqueza creadora al pasar revista a casos de abuso de poder y de cómo y cuánto sufrieron las víctimas de ese abuso [e] ironizan sobre la conducta honorable de los represores militares” (Filer 538). Las palabras citadas de Malva Filer se refieren a cuentos de Luisa Valenzuela pero también podemos relacionarlas con el cuento analizado del uruguayo Benedetti.

El relato de Benedetti, desde la perspectiva de un joven, muestra las desventuras del narrador en medio de dos dictaduras: la de Uruguay, de donde sale inicialmente, y la de Argentina, país del que debe huir al final. “La vecina orilla” mezcla incidentes biográficos de Mario Benedetti pero ficcionalizados para distanciarse de ellos. Como parte de esos incidentes se alude a hechos concretos de la dictadura en ambos países. El discurso de ficción no presenta los eventos históricos (o biográficos) para hacer de ellos el tema central del relato.

La narración examina la dureza del momento histórico pero desea imprimirle un tono de ironía a través de comentarios del narrador, a pesar de que, de todas formas, no puede sustraerse a cierto toque de realidad de la situación que viven los uruguayos y los argentinos. La ironía le brinda al personaje la manera de no tomar su propia desventura muy en serio y por medio del humor se presenta una denuncia que no se dirige hacia la búsqueda de soluciones. El texto no se la plantea pues la literatura no es el vehículo para ello. Entre los golpes de humor se atisba o, por lo menos, intenta filtrarse la esperanza.

El texto de Luisa Valenzuela presenta, de igual modo, la realidad de la dictadura combinada con el humor y la ironía. Con la presentación de dos momentos históricos diferentes de Argentina, el discurso presenta la progresión de la violencia desde la época peronista hasta llegar a la sórdida Guerra Sucia. Para aliviar la carga de la violencia la narración hace uso de la ironía al mostrar cómo, por un lado, los militares desean considerarse salvadores del país mientras, por otro, torturan a los ciudadanos. La máxima ironía es que la esposa de un militar se enamora de un orangután, en el momento peronista y que, uniendo la violencia extrema de la Guerra

Sucia al amor, un soldado se enamora de una de las mujeres que tortura. En la presentación de ambas épocas se une la ironía, el humor y lo grotesco en una estructura muy bien pensada y trenzada. El manejo del vocabulario refuerza la imagen que el texto aspira transmitir acerca de la violencia de esos momentos históricos. El texto consigue el objetivo.

Conclusiones

“Los momentitos de historia” (Galeano *Ser como ellos* 7) de las mini-crónicas de Eduardo Galeano marcan una de las pautas de las narraciones históricas que aquí se presentan: el rescate de eventos del pasado para que no caigan en el olvido. Este tipo de rescate literario conforma la mayoría de los relatos. Sobre las narraciones de Galeano el propio autor señala la fuente de donde toma el acontecimiento. Del mismo modo, todos los cuentos de escritor uruguayo establecen un diálogo con otros textos. Así “Incidente en la cordillera”, de Antonio Benítez Rojo, alude a otro libro suyo. En *La isla que se repite* Benítez Rojo comenta la intervención divina en la propagación de una plaga de hormigas como castigo por la esclavitud negra, idea que toma de fray Bartolomé de Las Casas. La plaga de hormigas es un aspecto muy importante de “Incidente ...”.

Los relatos del segundo capítulo, ambos de Benítez Rojo, también se refieren a otros discursos. Las características biográficas del mercader inglés John Hawkins y cómo solía llevar a cabo negocios en “Acuerdo de caballeros” se hallan ampliamente documentadas en libros de James A. Williamson. “La flauta rota” tiene de fondo la escritura de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún. Sin embargo, para la creación del cuento el autor parece haber consultado fuentes como las de Miguel de León Portilla y Ascensión Hernández de León Portilla. Ambos cuentos se ubican en ambientes coloniales muy concretos: la acción principal de “Acuerdo ...” ocurre en Río Hacha, Colombia, mientras “La flauta” se desarrolla en el México que le tocó vivir a Sahagún. Dicho cuento presenta el problema de escribir la historia, en este caso, relativa al dios Tezcatlipoca.

A los relatos de Benítez Rojo los atraviesa una ironía fundamental, dado que en el primer caso Hawkins se comporta como pirata pero desea ser considerado caballero, en tanto en el segundo fray Bernardino anhela capturar los datos precisos de un dios importante, llega a tenerlo frente a sí pero se le escapa y con ello pierde la oportunidad de completar una sección de su libro.

Los cuentos de Luis López Nieves rescatan hechos históricos para tergiversarlos. Tanto “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” como *Seva* mezclan varios recursos para presentar una versión alterna a la conocida. El primero recurre al manuscrito encontrado, un documento antiguo que debe ser traducido para revelar la información central. Para complicar la trama el documento ha pasado por varias manos, lo que establece cierta duda acerca de la veracidad de la narración. En ese sentido, son claves las voces del personaje que encuentra el documento, la del que lo escondió y la de la fuente; el indio que dio muerte al conquistador.

Algo similar sucede en *Seva*. Sin embargo, además de presentar más de una voz para mostrar el acontecimiento, aparecen mapas, diarios, grabaciones de audio con las cuales se crea la verdad de la invasión norteamericana acaecida dos meses antes de la recogida por la historia. El acto de resistencia del pueblo de Seva frente al poderoso invasor sirve para crear el mito heroico de que al ejército de los Estados Unidos se le combatió. Manejando una serie de datos históricos no muy conocidos el texto se arma para constituir una versión alterada de un aspecto relevante de la historia de Puerto Rico.

El relato de Ana Lydia Vega “Un domingo de Liliane” tiene en la perspectiva de la niña Liliane el hilo conductor de la narración. Ahora bien ésta incluye otros

personajes ante cuya visión ocurre la primera gran matanza del gobierno norteamericano en Puerto Rico, la Masacre de Ponce. Como apunta la propia Vega, Liliane, no fue testigo de los hechos de sangre; su testimonio sirve para contrastar un día de domingo familiar en una hacienda de campo con la masacre en el centro de la ciudad. La figura de la niña se complementa con la del Fiscal (padre de Liliane en la vida real) y con las de una serie de personajes que vieron (y captaron, como es el caso del fotógrafo) los disparos, o fueron víctimas mortales sólo por estar allí ese día. A pesar de la violencia que se puede esperar en este tipo de narración, el lector no ve los actos violentos ni ríos de sangre pues lo que muestra es la pérdida de la inocencia de unos personajes.

El concepto del “crimen ejemplarizante”, que aparece en *Pasión de historia*, también de Vega, sobrevuela la narración para recalcar el trato que la metrópoli da a la colonia con respecto al nacionalismo e independencia de Puerto Rico.

En el capítulo sobre Gabriel García Márquez y Juan José Saer los respectivos cuentos transcurren fuera del ámbito latinoamericano aunque tratan temas latinoamericanos. “Buen viaje, señor presidente”, de García Márquez tiene lugar en Ginebra. Allí ha llegado el presidente depuesto para tratar unas dolencias. La ambigüedad del texto se manifiesta en los personajes de distinta forma. El presidente sin nombre es débil y fuerte pues a veces se presenta vulnerable pero en otras es decidido. Igualmente, el discurso muestra a Homero como partidario del señor pero no lo fue en realidad, al menos no como cuenta haber sido y Lázara, esposa de Homero, es una adivina que no atina en sus adivinanzas. En este aspecto se conectan los personajes de Lázara y el presidente porque a éste sus pronósticos (es muy

supersticioso) no son correctos. Lo ambiguo se concentra mayormente en el presidente pues no se sabe de veras si es pobre o rico, si está tan enfermo como parece estar al principio, si fue un buen gobernante o no, o si es sincero cuando dice que no desea volver a la política, cosa que desmiente al final. Porque, a pesar del entusiasmo que pone en la carta a sus huéspedes en Ginebra sobre regresar a la campaña política, su trayectoria en el relato siembra dudas acerca de su intención. El texto se teje para exponer la realidad del asiento presidencial que una vez detentó el personaje sin nombre y, además, la narración se centra en el estudio de los personajes. La manera en que está trabado el relato presenta un inicio muy casual pero el mismo está relacionado con el final. Al empezar, el presidente pasea por un parque y recuerda su primera visita a Ginebra, se establece el propósito de esa segunda visita, y esa visita la describe en una carta al matrimonio “como providencial” pues le hace decidirse por el regreso a la política.

“Atridas y labdacidas”, de Juan José Saer, es un cuento que se aparta de las convenciones del género; más que un cuento con introducción, desarrollo, nudo y desenlace el texto toma ciertas tragedias de Sófocles para comentar una variedad de temas. En ellos, el discurso maneja diversas manifestaciones humanas para analizar sus resortes, muchas veces, desde la perspectiva psicológica. Con toques de fina ironía se comentan aspectos de la violencia, el poder y cómo cierto tipo de gobernante ha ejercido la violencia desde el poder. El texto parece aludir a la historia de Argentina sin mencionarlo. Trata de entender cómo se ha creado una versión de que es un país civilizado mientras su historia muestra una serie de problemas sociales y políticos que surgen desde la fundación del mismo.

La última parte de “Atridas y labdacidas” expone ideas sobre la escritura, tema recurrente en la obra de Juan José Saer. Esta parte se enlaza con otros textos donde Saer ha discutido ideas sobre el acto de creación y en el cual su manera de aprehender a Freud es esencial.

Es éste un texto muy bien estructurado donde los planteamientos se tratan con profundidad y destreza. Es este cuento, probablemente, el de mayor complejidad temática y de estructura.

Los cuentos del último capítulo tratan sobre la violencia en momentos de dictadura. Tanto “La vecina orilla”, de Mario Benedetti como “Simetrías”, de Luisa Valenzuela, abordan el tema con humor e ironía. En el de Benedetti se presentan las desventuras de un joven narrador-testigo en el país propio, Uruguay, y luego en Argentina, donde se refugia. Aunque el texto alude a eventos biográficos del autor, se establece una distancia al ficcionalizarlos. El discurso de ficción no presenta los eventos históricos (o biográficos) para hacer de ellos el tema central del relato.

La historia expone la crudeza del momento con un tono de ironía a través de los comentarios del narrador. El personaje está consciente de la realidad que le rodea pero se inclina a tomar las cosas con desenfado para sobrevivir. Las pinceladas de humor sirven en el discurso para plantear una denuncia que, sin embargo, no contiene en sí misma la búsqueda de soluciones, pues la literatura no debe ser el medio para hacerlo. Lo que sí desea tratar el texto es que, si se busca, aun inmerso en una situación de violencia extrema, existe y se puede encontrar la esperanza.

La narración de Valenzuela mezcla de manera acertada la realidad y la irrealidad que conviven dentro del marco de una dictadura. La ironía atraviesa el

texto mediante la utilización de un primer periodo peronista y el que se inicia en 1976 con la llamada “Guerra Sucia”. Al unir dos momentos históricos la historia logra demostrar la progresión de la violencia en Argentina. El recurso de la ironía sirve para presentar el deseo de los militares de ser considerados salvadores del país mientras practican la tortura. El texto muestra una serie de voces femeninas, en un singular “yo” pero también en el plural “nosotras” que sirven de contrapeso al discurso militar. La unión de lo grotesco al humor y la ironía junto a una selección cuidada del vocabulario hacen de este cuento uno muy notable.

La concisión de los cuentos

Como es de esperarse, los cuentos históricos de este trabajo presentan una economía de elementos y personajes, descripciones sugerentes más que exhaustivas y los argumentos se desarrollan a base de una unidad temática. Este aspecto es muy importante en el cuento. Cuando leemos una biografía no sabemos una infinidad de asuntos sobre esa persona pues el escritor de la misma somete los datos a un proceso de selección. Sobre la novela se ha debatido este aspecto ampliamente. La novela también deja fuera elementos pero puede presentar más elementos que el cuento. El cuentista debe funcionar de manera más parecida a la de la biografía y escoger los aspectos con los cuales va a armar su breve relato.

El cuento más largo, “La vecina orilla”, aunque despliega ante el lector varios personajes y sus pequeñas historias, tanto sus personajes secundarios como sus historias, están estrechamente ligados al evento principal: contar unos sucesos

acaecidos a un joven sin nombre que huye de Uruguay, se refugia en Argentina, de donde también tiene que salir para salvar su vida. El cuento de mayor complejidad de estructura y contenido, “Atridas y Labdacidas”, aborda un razonamiento sobre la violencia partiendo de diferentes ángulos, como la historia, las obras clásicas y Freud.

La brevedad y precisión temática de las mini crónicas de Eduardo Galeano es evidente. Del mismo capítulo, “Incidente en la cordillera” muestra un momento en la vida de dos compañeros de infortunio. “Buen viaje, señor presidente” es una muestra de lo que el lector encuentra en las historias de *Doce cuentos peregrinos*, “las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (14). De igual forma, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” y *Seva*, aunque presentan una aparente complejidad estructural, el primero relata cómo sucedió la muerte del conquistador y el segundo trata de una invasión que no ocurrió. El cuento de Luisa Valenzuela, “Simetrías” une dos periodos distintos de la historia argentina pero quedan unidos por la obsesión de un personaje, Héctor Bravo, por investigar dos muertes de dichos periodos.

Una de las características citadas sobre el género analizado a lo largo del presente trabajo “es [...] ser económico y compacto” (Hills 86). Para conseguir esa economía la caracterización de los personajes debe ser “diestra” (86), la descripción sólo debe ayudar a darle forma al personaje, el estilo no puede ser recargado, exagerado o contener adornos innecesarios y la trama debe buscar el movimiento de la historia (87). Este es el caso de los personajes y del desarrollo de la historia de “Simetrías” ya que, a pesar de que ofrecen detalles de los personajes, las descripción

de los mismos son precisas pues están en función del discurso. Tanto los personajes como la idea de unir en el cuento dos momentos históricos distintos con acierto por la autora.

Los rasgos y los recursos de escritura que se destacan

Los rasgos

Los rasgos que se encuentran en los cuentos históricos de este trabajo, en términos generales, son similares a los reseñados por Seymour Menton para la llamada nueva novela histórica. El carácter cíclico de la historia se halla en “Simetrías”; la imposibilidad de conocer la verdad última de un acontecimiento histórico se maneja en “La verdadera muerte de Juan Ponce de León” y en *Seva*. En éstos se plantea una “distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (42). Por supuesto, en varios de los cuentos ocurre una ficcionalización de personajes históricos que interactúan con personajes ficticios para presentar la visión de “los que no tenían historia” (42). “La verdadera muerte ...” pone en boca del primer narrador comentarios sobre el proceso de creación cuando dice que al mover un mueble que lleva 300 años en el mismo lugar en cierto modo se está reescribiendo la historia. Hay ejemplos de intertextualidad en los cuentos de Eduardo Galeano, Antonio Benítez Rojo y en el de Gabriel García Márquez al aludir al *Cuaderno* de Aimé Césaire. Este cuento contiene, además, “dos o más interpretaciones de los sucesos” (44). Lo carnavalesco, según lo describe

Menton, está presente en “Acuerdo de caballeros” y la heteroglosia es importante en “La verdadera muerte ...”, *Seva*, “Un domingo de Liliane” y “Simetrías”.

Es decir que los rasgos de la nueva novela histórica se manejan con frecuencia en el cuento histórico. De la misma manera que en las novelas, las características se combinan en los cuentos de forma variada de acuerdo a las necesidades de cada texto.

Los recursos

Los recursos de que se valen los escritores de los cuentos incluyen la documentación, la invención, el testimonio, la presentación de elementos biográficos combinándolos con la ficción.

La documentación, o sea, la utilización de fuentes concretas para darle forma a una historia se encuentra en los textos de Eduardo Galeano, Antonio Benítez Rojo, Juan José Saer y, aunque en su texto no se alude a fuentes particulares, puede decirse también que en el de Luisa Valenzuela, ya que el período de la dictadura argentina está documentado ampliamente. El testimonio se halla en dos cuentos manejado de manera distinta. En “Un domingo de Liliane” el discurso está basado, en parte, en el testimonio que Liliane le hiciera a la autora; el joven sin nombre de “La vecina orilla” es el narrador-personaje-testigo que narra, a modo de testimonio, lo que le ha tocado vivir. Aquí es interesante el hecho de que mientras narra escribe en un cuaderno sus vivencias. Mario Benedetti recrea ciertos hechos vividos por él pero los recrea en forma de ficción. Demás está decir que, aunque estos cuentos tienen alguna

forma de mostrar un hecho de un momento histórico particular, todos muestran una buena dosis de invención por parte de su creador respectivo.

Como ya se planteó en la introducción, en todos se representa un aspecto de la violencia, elemento que está muy unido al estudio de la Historia. Cada vez que leemos sobre un periodo histórico tropezamos con periodos de violencia. Es por esta razón que los cuentos seleccionados la contienen.

Creemos haber demostrado que estos cuentos alcanzan el nivel de calidad literaria de las novelas históricas más conocidas y estudiadas. Ya se dijo que en la novela se puede profundizar con mayor eficacia, pero los cuentos seleccionados y examinados en este trabajo demuestran una variedad de estilos, temas y recursos manejados con ingenio, pericia y gran acierto literario. Por ello no sólo merecen atención crítica sino que deben despertar la atención para el examen de otros cuentos históricos.

Obras citadas

Abbad y Lasierra, Íñigo. *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Río Piedras: U de PR, 1979.

Aínsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." *Cuadernos Americanos*. 4. 28 (1991): 13-31.

Alvar, Manuel. *Diario del descubrimiento*. 2 vols. Islas Canarias: Eds. Del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria. 1976.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.

Barrera, Trinidad. "Lectura de 'Buen viaje, señor presidente'". *Quaderni ibero-americaeni: attualita della Penisola Iberica e America Latina*. 73. Junio (1999): 29-36.

Benedetti, Mario. *Cuento completos Benedetti*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Benítez Rojo, Antonio. *Paso de los vientos*. San Juan: Plaza Mayor, 1999.

---. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. 2 ed. Hanover: Ediciones del Norte, 1996.

---. *El mar de las lentejas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Bonino, Rodolfo. "Memoria del fuego de Eduardo Galeano: una memoria de la esperanza." *El Cuento en red: revista electrónica de teoría de la ficción breve*. Universidad Autónoma Metropolitana. 3 Invierno (2001): 29-40.
<<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>. 5 de septiembre de 2006.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Brando, Oscar. Epílogo. *Contando historia*. Montevideo: Cal y Canto, 1995.

Calloni, Stella. "Perverso, no decir dónde están los 30 mil desaparecidos: Madres de Plaza de Mayo." *La jornada*. 24 de marzo de 2006. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/03/24/041n1mun.php>>. 4 de junio de 2007.

Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza, 1998.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la "Guerra Sucia" en Argentina*. Argentina: Corregidor, 1999.

Cores, Hugo. *Uruguay hacia la dictadura 1968-1973, la ofensiva de la derecha, la resistencia popular y los errores de la izquierda*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores." *Último round*. 8va ed. México: Siglo XXI, 1986. 59-82.

---. "Algunos aspectos del cuento." *Cuadernos Hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*. 255 (1971): 403-16.

Corticelli, María Rita. "Paso de los vientos y la fragmentariedad caribeña." *El caribe universal: la obra de Antonio Benítez Rojo*. Oxford: P Lang, 2006.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Planeta, 1992.

Díaz Soler, Luis M. *Historia de la esclavitud en Puerto Rico*. Río Piedras: U de PR, 1974.

Elargentino.com. "Uruguay: el ex dictador J. M. Bordaberry cerca del procesamiento por dos asesinatos bajo el accionar del Plan Condor." 19 de mayo de 2005.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. 70 vols. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Conquista y colonización de Puerto Rico según el cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo*. Ed. Ángel Rodríguez Álvarez. Puerto Rico: Nuevo Mundo, 2007.

Filer, Malva. "Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero." *Culturas del Río de la Plata* (1993-1995), transgresión e intercambio. U. Erlangen-Nürnberg: Vervuert Verlag, 1995. 531-43.

Fischlin, Daniel. "History's 'Refuse': Benjamin, Galeano, and the 'Power to Create'". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*. 1-2: Otoño-Invierno (2001-2002): 107-21.

Flori, Jean. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 1998.

Fox, Arturo A. *Latinoamérica presente y pasado*. 2da ed. New Jersey: Prentice Hall, 2003.

Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego I. Los nacimientos*. México: Siglo XXI, 1995.

---. *Ser como ellos*. 7ma ed. España: Siglo XXI. 2006.

---. *Las venas abiertas de América Latina*. 35 ed. México: Siglo XXI. 1980.

Galván, Delia. "Sincretismo cultural en estructura policíaca: Ana Lydia Vega y su Pasión de Historia." *Americas Review: a review of Hispanic Literature and Art of the USA*. 21:3-4. Fall-Winter (1993): 139-49.

García Gual, Carlos. "Un truco de la ficción histórica: el manuscrito encontrado." *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. X. (1996): 47-60.

García Márquez, Gabriel. "Buen viaje, señor presidente." *Doce cuentos peregrinos*. España: Mondadori. 1992: 23-56.

García Pinto, Magdalena. *Historias íntimas conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. 1ra ed. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Global Security.org. "Roosevelt Roads Naval Station". <<http://www.globalsecurity.org/military/facility/roosevelt-roads.htm>>. 11 de febrero de 2008.

González, José Luis. *La llegada*. 3 ed. Río Piedras: Huracán, 2005.

Gosser-Esquilín, Mary Ann. "Falsas crónicas del Sur: Reconstruction and Revision of Puerto Rico's past". A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/ Iberian American Literatura and Film. Eds. Santiago Juan-Navarro and Theodore Robert Young. Newark: University of Delaware Press, 2001. 193-209.

Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 1ra ed. En Área de conocimiento. Madrid: Alianza, 1998.

Heers, Jacques. *Cristóbal Colón*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Henao, Eda. "Nation, culture and identity. The colonial subjects search for identity in the works of Julia Álvarez, Rosario Ferré and Ana Lydia Vega". Diss. City U of New York. 2001.

Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Seix Barral, 2003.

Hernández Aquino, Luis. *La muerte anduvo por el Guasio*. Madrid: E Areyto, 1959.

Hernández de León Portilla, Ascención. “La *Historia general* de Sahagún a la luz de las enciclopedias de la tradición greco-romana.” *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*. 1 ed. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999.

Hills, Rust. *Writing in general and the short story in particular*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. 13er ed. Madrid: Alianza, 1996.

Irizarry, Estelle. *El arte de la tergiversación en Luis López Nieves: nuevos cuentos y novela*. Viejo San Juan: Terranova, 2006.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Keen, Suzanne. “A theory of narrative empathy”. High beam research. October 1, 2006.

Keen, Benjamin, Keith Haynes. *A History of Latin America*. 2. 6ta ed. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

Ladero Quesada, Miguel A. *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza, 1999.

Las Casas, Fray Bartolomé de. *Historia de las Indias*. 2 ed. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

León Portilla, Miguel. *Fray Bernardino de Sahagún, first anthropologist*. Trad. Mauricio J. Mixco. U. Ok. P: Norman, 2002.

---. *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*. 1 ed. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999.

---. Introducción. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 1ra ed. Madrid: Historia 16, 1984.

Liss, Peggy K. *Isabel, the Queen*. New York, Oxford: Oxford U P, 1992.

López Cruces, Antonio José. "El humor en los cuentos de Benedetti." *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Eds. Carmen Alemañy, Remedios Mataix y José Carlos Rovira. Alicante: U de Alicante, 1998.

López Nieves, Luis. *La verdadera muerte de Juan Ponce de León*. Hato Rey, Puerto Rico: Editorial Cordillera, 2000.

---. *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*. Bogotá: Norma, 2006.

López Rodrigué, Rubén. "¿Por qué a Borges no le dieron el Nobel?" *La casa de asterión: revista trimestral de estudios literarios*. 11. <<http://lacasadeasterionb.homestead.com/v3n11borges.html>>. 8 de mayo de 2007.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 4ta ed. Barcelona: Ariel, 1994.

Mathiew, Corina S. *Los cuentos de Mario Benedetti*. New York: P Lang, 1983.

Méndez, José Luis. "Los peregrinos extraviados: reflexiones sobre 'Las cosas extrañas que le suceden a los hispanoamericanas en Europa.'" *Torre: revista de la Universidad de Puerto Rico*. 10: 38. April-June (1996):157-66.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

---. *El cuento hispanoamericano, antología crítico histórica*. 7ma ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---. World Literature today. *Paso de los vientos*. Review. June 22, 2000.

Paoletti, Mario. *El aguafiestas, Benedetti la biografía*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Pérez, Henry. "Democratic President or Dictator? The nature of the Presidency in García Márquez's 'Buen viaje, señor presidente.'" Arkansas: Publications of the Arkansas Philological Association. Fall (1996). 65-75.

Pérez Marchand, Rafael. *Reminiscencia Histórica de la Masacre de Ponce*. Puerto Rico: Litrolibros, 1972.

Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. 3ra ed. San Juan: Huracán, 2006.

---. *1898: la Guerra después de la Guerra*. Río Piedras: Huracán, 1998.

Pont, Jaume. Introducción. *El mar de las lentejas*. Por Antonio Benítez Rojo. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Quiroga, Horacio. "Decálogo del perfecto cuentista". *Teoría cuentística del siglo XX*. Por Catharina V. De Vallejo. Miami: E Universal, 1989.

Rama, Ángel. Introducción. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964/ 1980*. México: Marcha, 1981.

Roffé, Reina. "Entrevista con Antonio Benítez Rojo". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 627. Sept (2002): 125-36.

Rossiello, Leonardo. "Contar historias con la(s) Historia(s): a propósito de una antología contemporánea del cuento histórico". *Río de la Plata*: 20-21. (1998): 553-67.

Saer, Juan José. "Atridas y labdacidas". Ed. Ángel Rama. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964/ 1980*. México: Marcha, 1981.

---. *El río sin orillas: tratado imaginario*. Madrid-Buenos Aires: Alianza, 1991.

---. "Freud o la glorificación del poeta". *El concepto de ficción*. Argentina: Ariel, 1997.

Sáinz de Medrano, Luis. Introducción. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Por Bernal Díaz del Castillo. Barcelona: Planeta, 1992.

Salazar Duque, Alfredo. "La minificción de Eduardo Galeano: tributo a la realidad y gozo estético." *El Cuento en red: revista electrónica de teoría de la ficción breve*. Universidad Autónoma Metropolitana. 2. Otoño (2000): 1-7. <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>. 14 de septiembre de 2006.

Sanabria Sing, Carolina. "¿Extraños peregrinos o extraño peregrinaje? Un acercamiento a los últimos cuentos de Gabriel García Márquez." *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 27:1. Jan-June (2001): 54-66.

Santiago, Janine. *Weaving fiction, history, memory, and orality in four Puerto Rican writers*. Diss. State University of New York at Buffalo. Aug. 25, 2003.

Schneider, Ralf. "Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction". *High beam research*. December 22, 2001.

Sigüenza Ponce, Olga. "Elementos estilísticos en Doce cuentos peregrinos". *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. Eds. Jesús Humberto Florencia Zaldívar, Luis Quintana Tejera y Olga Sigüenza Ponce. México: Plaza y Valdés. 2002. 101-165.

Sófocles. *Tragedias completas*. Ed. Trad José Vara Donado. 10 ed. Madrid: Cátedra, 2001.

Thomas, Hugh. *Rivers of gold: the rise of the Spaniard Empire from Columbus to Magellan*. New York: Random House, 2003.

Todorov, Tzvetan. *The conquest of America: the question of the other*. Trad. Richard Howard. Norman: U of O P, 1999.

Valenzuela, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1999.

---. *Novela negra con argentinos*. Hanover: Ediciones del Norte, 1990.

Varela, Consuelo. *Cristóbal Colón, Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza, 2003.

Vega, Ana Lydia. *Falsas crónicas del sur*. Río Piedras, Puerto Rico: Ed. de U de P R, 1991.

---. *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Trans. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003.

Whitney Smith, Wanda. "La obra posmoderna de Ana Lydia Vega". Diss. Temple U, Aug. 1998.

Williamson, James A. *Hawkins of Plymouth; a new history of Sir John Hawkins and the other members of his family prominent in Tudor England*. New York: Barnes and Noble, 1969.

---. *Sir John Hawkins: the time and the man*. Oxford: Clarendon P, 1927.

Woodall, James. "España y Borges." *La jornada semanal*. La Jornada. 22 de agosto de 1999. 9 de marzo del 2006.