

Esta edición PDF  
del **Papel Literario**  
se produce  
con el apoyo de



**ESCRIBE ALBERTO GARCÍA FERRER:** Desde Roma, Fuentes le escribe a García Márquez: "Hay que hacer lo imposible porque 'Páramo' no se hunda... Tú entiendes que un fracaso supondría, otra vez, la puerta cerrada a los 'experimentos de los loquitos intelectuales': ¡se juega con el dinero del pueblo, ejem! Tu impresión de nuestro estado de *sottosviluppo* (subdesarrollo) frente al cine es exacta y la comparto cien por ciento".



•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com •https://www.elnacional.com/papel-literario/ •Twitter @papelliterario

CENTENARIO>> *IFIGENIA* (1924) DE TERESA DE LA PARRA

# Ifigenia y el modernismo

Autora de *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929), Teresa de la Parra, nombre literario de Ana Teresa Parra Sanojo, tuvo una vida corta: nació en París en 1889 y falleció en Madrid en 1936

MIGUEL GOMES

Desde la abundante bibliografía crítica en torno a la obra y a la vida de Teresa de la Parra, distan de ser satisfactorias las maneras como se han insertado *Ifigenia*. *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929) en la tradición narrativa hispanoamericana. Me refiero, por una parte, a la profusión de encasillamientos arbitrarios y, por otra, a los escasos análisis de las sutilezas con que la novelista se situó en una temporalidad instituida mediante alusiones a otros escritores.

Con respecto a lo primero, tres problemas habituales se observan. Uno de ellos consiste en deducir que los textos pertenecen a una corriente por simple coincidencia de datación. Para atenernos a un solo caso –aunque muy relevante, por la calidad del artículo– Francine Masiello integra *Ifigenia* y *Memorias* en lo que llama “novelas (feministas) de vanguardia”. Sin negar los aciertos del estudio comparado de mecanismos discursivos, el marbete no se fundamenta sino en que las autoras “se inician en el mundo literario durante la época de vanguardia” (p. 808). En el caso de la venezolana, la inspección de pasajes que han debido formar parte del corpus invalida una clasificación tan rotunda; para no ir muy lejos, leemos en la “Advertencia” a *Memorias*: “he llevado siempre a exposiciones cubistas y a antologías dadaístas un alma vestida de humildad y sedienta fe: lo mismo que en sesiones espiritistas, no he visto ni oído a mi alrededor sino la oscuridad y el silencio”. Disponemos de otros testimonios. En una de sus cartas a Vicente Lecuna queda patente la ironía con que vio Parra las agresivas agrupaciones artísticas de aquellos años: “No he perdido el tiempo y he [ido a] una procesión y un cabildo congo [...]. Nadie que pase por Cuba sospecha que existe esto. Si son ‘intelectuales’ se van a los banquetes ‘minoristas’ a beber pedantería y a escuchar falsos talentos” (p. 554). Los alegatos de vanguardismo en Parra tropiezan también con sus propios argumentos; en el trabajo de Masiello las contradicciones dejan de ser discretas cuando se concluye que la típica vanguardista, al contrario de sus colegas hombres, “carece de una voluntad lúdica; más bien busca una nueva lógica que explique la posición de la mujer” (p. 820). La sugerencia acaba debilitando la validez del aparato historiográfico: ¿no es el ludismo una de las características de-



TERESA DE LA PARRA / ARCHIVO

finitorias de las vanguardias?; ¿cómo ganar nuevos terrenos estéticos sin jugar con las posibilidades del oficio? (Poggioli, pp. 51-56).

A errores por sincronía se agregan los anacronismos. Con gran frecuencia los estudiosos se han dedicado a enfrentar la labor de Parra al mundonovismo de los años 1920 y 1930. Con todo, cuando se sostiene que “la importancia de Teresa de la Parra no reside solamente en el carácter diferente de su literatura juzgada dentro del marco superregionalista” (Moya-Raggio, p. 170) o que “*Mamá Blanca* es la creadora que se opone a la devoradora esfinge de Rómulo Gallegos” (Torrents, p. 72), la exégesis se apoya en intertextualidades imposibles de probar, pues *Ifigenia* es anterior a la trilogía canonizadora del telurismo –*La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*– y *Memorias* aparece el mismo año que la novela de Gallegos, lo cual descarta los antagonismos programáticos: consta que *Mamá Blanca* se había empezado a configurar en 1926, fecha en que la “cacica del Arauca” aún no nacía.

A sincronías y anacronías se suman ucronías. El recurso de la crítica a una pretendida superación de la historia denota fáciles resoluciones de los conflictos que plantea el tiempo literario.

Aseverar que la obra de Parra “es única[.] no inició un nuevo movimiento literario ni puede ser definida por su pertenencia a ninguno” (Acker, p. 76) o que “puede ubicarse en el decenio 1920-1930, si bien no calza dentro de las características del relato hispanoamericano de tal etapa” (Moya-Raggio, p. 162) no hacen sino revestir *Ifigenia* o *Memorias* de una ahistoricidad que impide apreciar cualidades derivadas de la respuesta a sus circunstancias estéticas. ¿Brotan las novelas exclusivamente del “alma” de quien las escribe, ajenas a sus lecturas o lo que sucede alrededor? Solo una visión romántica, mitificadora de la personalidad, podría sostenerlo.

Para evitar las inconsecuencias hasta aquí señaladas, me parece útil identificar elementos concretos de la escritura parriana que permitan reconstruir su horizonte histórico. El breve espacio del que dispongo me obliga a concentrarme en *Ifigenia*.

Los estudios acerca de la formación literaria de la autora escasean. La acotación es indispensable pues subsiste la crítica fuentística que, aplicada a latinoamericanos, perpetúa hábitos neocoloniales. La práctica ha sido nefasta, por ejemplo, en lo concerniente al modernismo, a veces reduciendo a calcos de lo francés. No sugiero

que los préstamos no hayan existido; lo que se olvida es la conciencia que tuvieron los modernistas de estar tomando de otros para transformar y dinamizar los intercambios culturales de centro y periferia a través de una dialéctica deseosa de síntesis: “las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América” (Martí); “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (Darío). El modernismo llegó incluso a definirse como programa liberador: “conquista de la independencia intelectual” (Lugones) o “inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España” (Díaz Rodríguez). Si Darío, para solo nombrar un caso, padece todavía de lectores ávidos de localizar citas verlainianas en sus poemas –citas que han de leerse de una manera distinta, puesto que fueron recontextualizadas a propósito–, también escritores posteriores han sentido los efectos del eurocentrismo. Ya en 1926, Max Daireaux comentaba que *Ifigenia* “nos pinta [...] la vida de una joven de Venezuela que hace pensar en Marcel Proust. Por la sutil precisión del análisis, por el ritmo mismo de la frase, por el encanto hechicero y misterioso del estilo, esta novela, a pesar de ser sin-

gularmente personal y original, está vinculada al arte de Swann” (p. 10). “A pesar de”: si se repara en los vínculos aducidos, se verán generalidades –precisión, ritmo, encanto– que podrían aproximar a Parra a numerosos narradores de la época.

Nada malo habría, por supuesto, en incluir la *Recherche* en la lista de estímulos con que contó *Ifigenia*. Hasta ahora, no obstante, se han ignorado textos más lógicamente relacionables. Pensemos en las dos primeras novelas de Manuel Díaz Rodríguez, celebradas por figuras internacionales del modernismo como Gómez Carrillo, Nervo, Valle Inclán, Darío o Rodó. De Díaz Rodríguez dijo Jesús Semprún, en los años treinta, que “la generación a que pertenezco y las que la siguen le deben mucho” (Paz Castillo, vol.2, p. 48); ya antes, en 1921, Oscar Linares, pensando en las letras venezolanas, afirmaba que “fue con *Ídolos rotos* [1901] como tuvimos novela por vez primera, de modo formal y permanente. Y con *Sangre patricia* [1902] como la tuvimos del modo más depurado y exquisito” (Paz Castillo, vol.2, p. 41). Con tales precedentes, ¿cómo dudar que Parra estuviera familiarizada con su compatriota? La correspondencia de la novelista lo menciona en 1924: “En este momento se celebra en el Teatro Municipal la gran fiesta literaria, con recepción de Díaz Rodríguez en la Academia de la Historia. Hablan de él Laureano y Gil Fortoul. Me enviaron un palco para que asistiese, pero naturalmente he dicho que no por mi doble luto” (p. 534). “La gran fiesta literaria”: los lectores acostumbrados al estilo de la autora sentirán el tono irónico. Pronto retomaré la cuestión.

Por ahora, deberíamos resaltar que Parra se formó bajo el influjo del modernismo. “Frufrú”, su primer seudónimo, con el que publicó cuentos de tema exótico, había sido una de las máscaras más conocidas de Manuel Gutiérrez Nájera. Francis de Miomandre en el prólogo mismo a *Ifigenia* afirmó que el espíritu de la narradora “fraterniza, por encima de todos, con el de ese delicioso mejicano” (p. 5). Tal sistema de preferencias explicaría en parte el interés en un modernista venezolano de prestigio en el ámbito de la lengua española.

Más determinante es que *Ifigenia* ofrece paralelos argumentales con las novelas ya recordadas de Díaz Rodríguez. Tanto el personaje principal de *Ídolos rotos*, Alberto Soria, como el de *Sangre patricia*, Tulio Arcos, se describen como seres divididos entre su Caracas natal y un París que encarna el “ideal”. Captan los peligros y la superficialidad parisinos, pero estos son preferidos al provincianismo caraqueño. *Ídolos rotos* comienza con una vuelta a la patria de aires perezbonaldianos debida a la grave enfermedad de don Pancho, padre de Alberto; aunque con nostalgias parisinas, el protagonista decide permanecer en su ciudad y llega a entusiasmarse ante la perspectiva de continuar su trabajo de escultor. A una serie de disgustos por maledicencia y lances eróticos escandalosos –se debate entre su convencional prometida y una sensual mujer casada–, se suma la demorada muerte de don Pancho y una revuelta militar que destruye, entre otras cosas, las estatuas del artista. La quimera de ser feliz en Caracas se disipa y Alberto, vencido, “escribe en su corazón” una frase “fatídica”: *finis patriae*. No menos fracasado es Tulio Arcos, que se exilia en Francia por cuestiones políticas y jamás, aunque lo intenta, logra regresar a Venezuela para poner en práctica los anhelos militares o estéticos que sí supieron realizar sus antepasados: se suicida arrojándose en el océano que ha interpuesto entre él y su destino.

(Continúa en la página 2)

# Ifigenia y el modernismo

(Viene de la página 1)

La María Eugenia Alonso de Parra tiene un itinerario vital cercano sobre todo al de Soria: partida de París y regreso a Caracas debido a la muerte de su padre; fricción con el medio y derrota. La evolución anímica de ambos es comparable: comienza por la desconfianza, sigue con la ilusión y culmina en el desengaño. María Eugenia tiene un tío en Caracas que la protege y comprende paternalmente —su nombre, ni más ni menos, Pancho—, el cual agonizará en el transcurso de la novela, y su muerte precipita el final. María Eugenia oscila, asimismo, entre dos relaciones: una honorable y bien vista, con su prometido César Leal, y otra adúltera, con Gabriel Olmedo, hombre casado. No debe soslayarse que a la alusión angélica que hay en el nombre de Gabriel se junta la mística que hay en el de Teresa Farías, el amor ilícito de Soria —Díaz Rodríguez no era ajeno a las remisiones teresianas, como lo demuestra su libro *Camino de perfección* (1910). El fracaso último de María Eugenia, la aceptación de un matrimonio por motivos económicos, que la hará claudicar ante la moral conservadora de su país, la emparenta tanto con Soria como con Arcos, personajes trágicos, desgarrados entre dualidades.

Por si esos parecidos no bastaran para comprender la afinidad entre Parra y Díaz Rodríguez, mayor que la que pudiese haber con Proust, existen otros detalles dignos de consideración. Uno de los atributos de María Eugenia, desde el subtítulo de la novela, es el “fastidio” que le desata la claustrofobia caraqueña y la impulsa a escribir:

“[S]intiendo todavía en mi brazo la suave presión del brazo de Abuelita, ví nitidamente en toda su fealdad la garra abierta de este monstruo que se complace ahora en cerrarme con llave todas las puertas [...]; este monstruo feísimo que se sienta de noche en mi cama [...]; este que me ha obligado a coger la pluma [...]; sí, este: ¡el Fastidio!” (pp. 38-39).

“¡Ah! ¡ventanas, floridas ventanas del tiempo de Abuelita! ¡Toscos altares del amor [...]; ¡Cómo me parecía descubrir ahora, en su quietud, el mismo enigma ancestral de mi fastidio!” (p. 62).

La familia es el instrumento con que la sociedad se impone a la protagonista. ¿Qué acontecía antes en *Ídolos rotos*? también la familia intenta sojuzgar a Alberto. En esta ocasión, se reprime su vocación artística y se le recuerda que no abandone la profesión de ingeniero:

“Mientras escuchaba con atención a su padre, sentía en sus adentros como un hervidero de tristeza, despecho y dolores, uno como hervidero de cosas feas [...]. Alberto, sin embargo, se contuvo. Lo contuvo el pensamiento de la vida precaria del padre [...], la indulgencia y la piedad aplacaron su hervidero interior” (p. 39).

Si a María Eugenia se le exigirá la conducta de una joven decente, a Alberto se le exige cumplir el papel de hombre productivo. En ambos casos, vemos una fuerza exterior manifestada interiormente como “fealdad”, una entidad que recibe la designación de “fastidio” en una historia y de “tristeza” en otra, pero que podemos equiparar; Soria, en efecto, no tarda en traducir su repulsión por el medio como “fastidio” (p. 41). Y el agobiado personaje de Díaz Rodríguez se refugia, como María Eugenia después, en el arte:

“Alberto [...] enumeró sus decepciones sufridas desde el día de su llegada, y encontró su alma llena de cosas muertas [...]. Su imagen de la patria no era la misma que guardaba en el corazón [...], cuando a través de la ventanilla del tren vio surgir la belleza del paisaje nativo [...]. Para él [al principio] la patria era como dos grandes brazos ávidos de estrechar-

lo [...]. Pero los brazos empezaban a ceñir su garganta como un dogal de hierro [...]. Como nunca se dio entonces a trabajar con empeño en su tipo de belleza criolla [una nueva estatua]. Con su obra y para su obra vivió días llenos de ardor” (p. 46).

El “fastidio” o la “tristeza” constituyen versiones del mal del siglo, el *spleen* o el *ennui*: en la narrativa venezolana del modernismo y el naturalismo surgen tras la vuelta a la patria y a la realidad capitalina. Parra, en ese sentido, es heredera de una tradición nacional ya establecida: la de la novela urbana, que había producido, a la par de los de Díaz Rodríguez, títulos memorables como *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo y *El hombre de hierro* (1907) de Rufino Blanco Fombona, los cuales comparten la visión amarga y pesimista del espacio caraqueño. De modo similar a los narradores o personajes principales de esas historias, María Eugenia proyectará sobre el entorno un disgusto visceral:

“Aquella ciudad chata... una especie de ciudad andaluza, de una Andalucía melancólica, sin mantón de Manila [...], una Andalucía soñolienta que se había adormecido bajo el bochorno de los trópicos” (p. 34).

“Volví a sentir [...] el calor maternal que era en mi vida la vida de Abuelita, cuyas manos piadosas iban a mutilarme [...]. Y esto pensando, y mirando a lo lejos el panorama de la ciudad[,] tío Pancho y yo anduvimos un rato [...]. Como entre las luces parpadeantes evocase la ciudad chata[,] volví a sentir el horror de mi vida prisionera y aburrida” (pp. 71-72).

Quizá donde más converjan las actitudes de Alberto y María Eugenia sea en la expectativa ante Caracas y su desilusión inmediata, intensificada en ambos por el vislumbre de paraísos juveniles perdidos. Compárense los fragmentos a continuación, respectivamente de *Ídolos rotos* e *Ifigenia*:

“Su primera salida la hizo una mañana, pero no más caminó doscientos metros, cuando volvió atrás [...]. Alberto [ahora] se representaba su breve paseo [...]: la calle angosta, sucia, a un lado casi desierta y abrasada de sol [...]; por la calzada, a trechos limpia, a trechos inmundada [...], un carro lento, saltante y chillón. En el trayecto el recién llegado se complace en darse cuenta de que está pisando la calle que, de lejos, con la imaginación, había recorrido a menudo, y lo marea y lo turba cierto contraste repentino entre lo que ve y lo que él esperaba ver, porque la ausencia había en él borrado la memoria de las proporciones: en su recuerdo no eran las calles tan estrechas, ni tan bajos los edificios. Por último, otra calle aún más desaseada [...]. Fuera de eso, nada recordaba, nada por lo menos bastante a justificar su desagrado, su tristeza, aquel dolor” (Díaz Rodríguez, pp. 23-24).

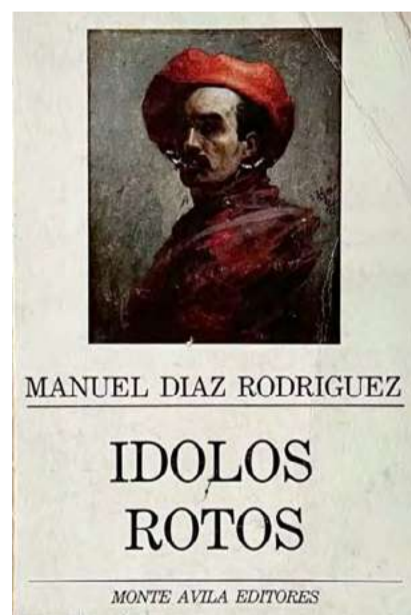
“¿[Esto es] el centro de Caracas?... y entonces... ¿qué se habían hecho las calles de mi infancia, tan anchas [...], tan elegantes? [...] ¿Qué intactas habían vivido siempre en mi recuerdo las fachadas por el enrejado de las ventanas salientes; se extendían a uno y otro lado de las calles [...] muy largas! La ciudad parecía agobiada por la montaña, agobiada por los aleros, agobiada por los hilos del teléfono, que pasaban bajos, inmutables [...]. Y como si los hilos no fuesen suficientes, los postes del teléfono abrían también sus brazos, y, fingiendo cruces en un calvario larguísimo, se extendían uno tras otro [...]. Caracas, la del clima delicioso [...] resultaba ser aquella ciudad chata” (Parra, p. 34)

Convendría hacerse un par de preguntas para esclarecer la naturaleza de remisiones tan patentes: ¿se trata del homenaje a un compatriota consi-



ALREDEDORES DE LA IGLESIA DE ALTAGRACIA, CARACAS (C1920) / BIBLIOTECA NACIONAL

derado modelo? Si los vínculos entre la primera novela de Díaz Rodríguez y la primera de Parra no se disimulan, ¿por qué la ironía perceptible en la carta de esta que he citado? Las respuestas se obtienen atendiendo de nuevo al pasaje epistolar: en la Academia de la Historia, con ocasión de la recepción como miembro de Díaz Rodríguez, hablarán “Laureano y Gil Fortoul”, es decir, Laureano Vallencia Lanz y José Gil Fortoul. Los tres intelectuales compartían una misma inclinación ideológica y una colaboración estrecha con Juan Vicente Gómez. Díaz Rodríguez ocupó cargos importantísimos durante esa era: embajador, ministro, gobernador. A tal decisión política se deben sus ausencias de la escena literaria luego de 1908, fecha de escritura de *Camino de perfección*, última de sus obras con resonancia internacional. Pronto, el dividido escenario venezolano vería surgir una reacción que afectaría a la recepción de su mayor modernista. Gallegos “jamás confesó”, como enfatiza Orlando Araujo, la poderosa influencia que el autor de *Ídolos rotos* ejerció sobre él (Díaz Rodríguez XXIV-V); Blanco Fombona, por su parte, escribió un diario donde aborda sus luchas contra la dictadura titulado *Camino de imperfección* (1933). Aunque de manera velada, el campo intertextual que demarcaba *Ifigenia* era como el que propondría el escrito fomboniano: el de la alusión sarcástica. El motivo me parece evidente una vez apreciadas las similitudes de *Ídolos rotos* e *Ifigenia*: si en 1901 el esteta e idealista denunciaba la ruindad de una sociedad que asfixiaba el arte o la independencia individual, en 1924 la sociedad retrógrada que ahogaba a mujeres libres como María Eugenia era respaldada y representada por él. Puesto en otros términos: algunos de los enemigos de Soria se describían más o menos injuriosamente como “académicos”; veintitrés años después, sin titubeos, Díaz Rodríguez exhibía en el mundo real distinciones de ese orden. Una distancia ambivalente, así pues, se instala en la poética de *Ifigenia*: lo interpretable como homenaje no está en riña con la sátira. Esa presencia de inclinaciones estilístico-temáticas y la paradójica desconfianza ante ellas se ajusta al estadio final del modernismo, bautizado por Federico de Onís en 1934 como “posmodernismo”. Este se ha descrito como la coyuntura en la que se encuentran quienes no se identifican con el criollismo y todavía no se arriesgan al proyecto radical de



“**El ‘fastidio’ o la ‘tristeza’ constituyen versiones del mal del siglo, el spleen o el ennui**”

la vanguardia: “Modernistas, sí, pero que se atreven a ensayar un cierto modernismo refrenado” y practicar, por el tratamiento paródico de rutinas expresivas consagradas, un “modernismo al revés” (Jiménez, p. 19).

En lo que atañe a Parra, lo anterior supone una crítica simultánea al orbe social y al canon literario en la cual se insinúa cómo los antiguos detractores del poder se corrompieron al extremo de convertirse en aquello que denostaron: en los ominosos lustros de la dictadura, el que antes odiaba se confundió con la cosa odiada. No creo improcedente ver en el oblicuo antigomercismo de *Ifigenia* un factor tan crucial y riesgoso para la autora como su feminismo; la osadía, eso sí, no podía prescindir de hermetismo coyuntural: las relaciones personales de Parra con Gómez, su mecenas (Lovera, pp. 37-51), así lo exigían.

\*El texto aquí ofrecido es un extracto adaptado de un estudio más extenso: Gomes, Miguel. “Ifigenia de Teresa de la Parra: dictadura, poéticas y parodias”. *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, n.29, 2004.

Acker, Bertie. “Ifigenia: Teresa de la Parra’s Social Protest”. *Letras Femeninas*, núm.1-2, 1988, pp. 73-9.

Daireaux, Max. “Un balance de la literatura americano-latina”. *El Espectador*, Bogotá, 15-7-1926.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Narrativa y ensayo*. Orlando Araujo, pról. Ayacucho, 1982. Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Hiperión, 1989.

Lovera De-Sola, R.J. “El esplendor del escribir teresiano”. Teresa de la Parra. *Influencia de la mujer en la formación del alma americana*. Fundarte, 1991, pp. 5-52. Masiello, Francine. “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, núm.132-3, 1985, pp. 807-22.

Moya-Raggio, Eliana. “El sacrificio de Ifigenia: Teresa de la Parra y su visión crítica de una sociedad criolla”. *La Torre*, núm.5, 1988, pp. 161-71.

Parra, Teresa de la. *Obra*. Velia Bosch, ed. Ayacucho, 1982.

Paz Castillo, Fernando, ed. *Manuel Díaz Rodríguez entre contemporáneos*. 2 vols. Monte Ávila, 1973.

Poggioli, Renato. *Teoría dell’arte d’avanguardia*. Il Mulino, 1962.

Torrents, Nissa. “La escritura femenina de Teresa de la Parra”. *Université de Poitiers. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Fundamentos, 1990, pp. 61-77.

CENTENARIO &gt;&gt; IFIGENIA (1924) DE TERESA DE LA PARRA

# El humor en *Ifigenia*

"Teniendo en cuenta esta formación, pensamos que su humor tiene una vena profundamente cervantina ya que en ambos autores hay una actitud benévola y reconciliada con el universo. El humor de Teresa de la Parra está lejos de ser un humor agrio y sarcástico como el de Quevedo, en el cual los defectos del personaje lo rebajan hasta tal punto que nos hace imposible una identificación con ellos. María Eugenia, al igual que el Quijote, nos hace partícipes de sus deseos y locuras y nos obliga a sonreír frente a sus ocurrencias"



TERESA DE LA PARRA / ARCHIVO

## LAURA MARGARITA FEBRES

*La verdadera ironía, la de buena ley (como digo en mi último artículo) es aquella que, al igual de la caridad bien entendida, empieza por sí mismo: la que debe tener siempre una sonrisa de bondad y un perfume de indulgencia. Pero ni este perfume lo siente todo el mundo ni ven tampoco todos la sonrisa*<sup>1</sup>.

## El humor

Generalmente cuando se atribuye a un escritor el calificativo de humorista, tendemos a considerarlo superficial, frívolo y poco profundo en las exploraciones artísticas que acomete. Sin embargo, hoy en día después que se ha estudiado lo que los términos humor e ironía significan, estamos muy lejos de aquel concepto.

El humor es actualmente una de las actitudes vitales más lúcidas. Es más, un cierto sector de la crítica literaria coincide al delimitarlo, en que se trata de un fenómeno exclusivamente contemporáneo que nace en el siglo XVI con Cervantes. Sin embargo, como nos ha sido recalado muchas veces, ningún fenómeno humano nace de la nada y es lógico que se encuentren algunos antecesores de esta actitud cervantina en la literatura española. Entre los que podríamos citar: al Arcipreste de Hita con su *Libro de buen amor*, el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* y al *Conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel.

Pero es curioso observar que en ninguno de estos libros encontramos un desarrollo pleno y maduro del humor como lo encontramos en Cervantes. Todavía en ellos el humor no es tratado como algo independiente de la comicidad, sino como una cosa muy unida a ella. Los antecesores de Cervantes no conciben todavía el humor como una tensión entre la tragedia y la comedia.

Este sentido de tensión es básico para comprender al humor contemporáneo. Cuando el ser humano rehúsa

entregarse a las lágrimas, no porque la situación no sea grave, sino porque ve que estas no son ninguna solución; cuando la risa tampoco es una respuesta adecuada a la cuestión, porque a pesar de que esta sea risible vemos en su anverso una tragedia, pensamos que nuestra única respuesta es una sonrisa que no ignora el lado oscuro del problema y que surge en el hombre después de haber comprendido que reír o llorar sería dejarse arrastrar por el acontecimiento.

Además de la tensión entre la comedia y la tragedia y de la cualidad especial de los humoristas de ver el anverso y el reverso de las cosas, hay un componente esencial del humor que no hemos dilucidado todavía: la ironía.

La ironía es fruto de la investigación literaria de los románticos entre los que se encuentran principalmente Friedrich Schlegel. Esta permite el distanciamiento entre el autor y la obra creada lo que dará un más alto grado de objetividad a la creación literaria.

Según Celestino Fernández de la Vega, "la ironía es la única forma por la que aquello que parte o tiene que partir del sujeto se separa de nuevo de él del modo más determinado y adquiere objetividad"<sup>2</sup>.

En todo momento la ironía va a ser considerada en nuestro trabajo no como un rasgo independiente de la obra literaria ya que la ironía no es un simple fenómeno de estilo, la ironía define la posición del autor, dentro del proceso creador, con respecto a su propia obra.

## El humor en Venezuela

Como nuestra tarea específica es demostrar que Teresa de la Parra es una escritora humorista, tendremos que hacer también una acotación sobre el tema del humor (tomando esta palabra en el sentido que le hemos dado hasta ahora) se refiere.

Incluso, ya en 1972, cuando Aquiles Nazoa escribe el prólogo a su conocida recopilación sobre *Los humoristas*

de Caracas, nos hace una aclaración sobre lo que considera humorismo:

"De la amable observación de la vida social, del costumbrismo al que nacieron unidos, pasan nuestros humoristas en su gran mayoría a la sátira política, especialmente en sus especies versificada y gráfica; y ya desde los tiempos de Rafael Arvelo comienza a definir el humorismo venezolano el rasgo que en todas las épocas constituirá al mismo tiempo su mayor gloria y su mayor tragedia"<sup>3</sup>.

Aquiles Nazoa incluye en el humor la sátira política y, como veremos, la actitud del humorista está lejos de la del satírico político, ya que este se alista en un partido, lo defiende, y acusa al partido contrario de todos sus defectos. El humorista juzga todos los ángulos, y puede llegar a ver cualidades positivas en el adversario, así como negativas en el bando a que pertenece. La sátira descarnada es una actitud totalmente disímil del humorismo sobre el que venimos trabajando.

Podemos afirmar entonces, que la literatura venezolana no contribuyó con antecedentes a la actitud humorística de Teresa de la Parra.

Como sabemos, ella poseía una sólida formación literaria, sobre todo europea. Este conocimiento, sin llegar a ser una carga erudita demasiado fuerte, está presente en sus novelas en las que tiende a identificar las situaciones con episodios literarios que antes ha leído. Podemos citar el siguiente: "Pues yo quisiera, escampar con la misma alegría de Paul et Virgine, pero escampando debajo de un buen techo. ¡No me gustan las hojas de plátano, ni los abrazos a la intemperie!"<sup>4</sup>.

Teniendo en cuenta esta formación, pensamos que su humor tiene una vena profundamente cervantina ya que en ambos autores hay una actitud benévola y reconciliada con el universo. El humor de Teresa de la Parra está lejos de ser un humor agrio y sarcástico como el de Quevedo, en el cual los defectos del personaje lo rebajan

hasta tal punto que nos hace imposible una identificación con ellos. María Eugenia, al igual que el Quijote, nos hace partícipe de sus deseos y locuras y nos obliga a sonreír frente a sus ocurrencias.

## El humor en *Ifigenia*

Los críticos que han estudiado desde una u otra perspectiva la obra de Teresa de la Parra han ignorado siempre el tema del humor, y cuando no lo han ignorado se limitan a reconocer que hay una cierta carga irónica en la obra de la escritora, pero no analizan las implicaciones de fondo que esta actitud imprime en una obra literaria. Ejemplo de esto es el libro de Amaya Llebot, quien en toda la obra habla tres veces superficialmente del humor y la ironía. Para mostrar una de estas citas la transcribiremos a continuación:

"Sin embargo, consideramos que una escritora del nivel de Teresa de la Parra ha podido obtener más, tanto del personaje como de la situación, y no limitarse a una pintura exterior, tan solo *ironizada*, de una situación lamentable de nuestros países, que en muchas ocasiones está aún vigente"<sup>5</sup>.

La misma Teresa de la Parra reconoce que su obra no ha sido comprendida en Venezuela por la carga irónica que contiene, y nos dice:

"La ironía es cosa muy distinta a la burla cruel de los vulgares. Una vez yo dejé de tratar a unas personas porque habían tenido la crueldad y la vulgaridad de burlarse de un sombrero, ridículo es cierto, que, hecho por ella misma, llevaba puesto una muchacha muy pobre. Yo creo que un sombrero ridículo hecho por una muchacha pobre y puesto en su cabeza es un poema respetable y bellísimo. En cambio, ¡qué cosas divertidas pueden decirse de un sombrero comprado en casa de Talbot, por ejemplo, si en su extravagancia ha costado mil quinientos francos! Yo creo que en ciertos medios de Caracas, por incomprensión, han calumniado mi libro, lo han hecho pasar de la clase de

ironía indulgente a la clase de ironía cruel, equivocados y heridos en un amor propio patriotero"<sup>6</sup>.

Ya que la misma Teresa de la Parra ha señalado la ironía como característica fundamental de su obra tendremos que detenernos un poco en este componente del humor. Este rasgo no permite un papel pasivo ante la propia creación, sino un papel activo de cuestionamiento constante ante ella.

Por eso la ironía y, como consecuencia, el humor no son actitudes de uno u otro personaje, o de esta o aquella situación, sino del autor hacia la obra en su totalidad.

Teresa de la Parra está constantemente objetivando el propio sentimiento, lo que le ayuda a mantenerse consciente ante su creación. Está siempre relativizando su propia individualidad que probablemente está del lado de su heroína y la confronta con las razones prácticas de la abuelita y la tía Clara. El punto de vista de María Eugenia no es el único plausible y valedero dentro de la novela, sino que está sometido a un análisis y confrontación constante.

No podemos afirmar, por tanto, que Teresa de la Parra se deja arrastrar por el personaje principal, y que a través de él pretende demostrar una tesis contra la opresión de la mujer; la situación es mucho más compleja.

Teresa de la Parra está constantemente atacando los valores de su heroína romántica. Otro escritor se hubiera conformado con presentar una heroína que siempre tuviera la razón en un mundo mediocre, incapaz de comprenderlas. Sin embargo, María Eugenia sueña con cosas frívolas e irreales, que nunca hubieran sido sugeridas por un escritor que verdaderamente hubiera querido crear una heroína romántica de grandes proporciones.

Así la libertad, el gran valor de los héroes románticos sin el cual no podrían vivir, está basada para María Eugenia en cosas totalmente triviales y mediocres. Nos lo afirma en esta frase: "Fue Ramírez con veinte mil francos, y el permiso para salir sola, quien me reveló de golpe esta sensación deliciosa de la libertad"<sup>7</sup>.

Mucha gente interpreta el hecho de que María Eugenia tenga estos defectos y estas frivolidades, como un error de la escritora, que según estos críticos fue incapaz de superar una literatura frívola y sin mayor contenido. Amaya Llebot, siguiendo este criterio, nos dice: "Lo lamentable es que Teresa de la Parra, mujer inteligente y culta, criada en Europa, se limite a mostrar esa opresión y la combata solo en nombre de razones banales y superficiales"<sup>8</sup>.

Sin embargo, creemos ver en esto, más que un defecto, uno de los grandes méritos de Teresa de la Parra. Ella hubiera podido crear una heroína romántica que se suicidara por los prejuicios de la sociedad o que se escapara con Gabriel Olmedo, en busca del amor puro y sagrado que este le ofrecía:

"Miraremos a lo lejos el cabrillear luminoso de las olas, y de pronto, nos creemos retratados allá bajo el sol, sobre la arena, cuando una enamorada pareja de pescadores pase en lontananza, indefinida y cadenciosamente, como pasa el amor en los dulces vaivenes de las barcarolas..."<sup>9</sup>.

(Continúa en la página 4)

- De la Parra, Teresa. "Cartas dirigidas a Don Rafael Carías", en: *Obras Completas*, Caracas (1965), p. 852.
- Fernández de la Vega, Celestino. *El secreto del humor*. Buenos Aires (1967), p. 67.
- Nazoa, Aquiles. *Los Humoristas de Caracas*. T. I. Caracas (1972), p. 9.
- De la Parra, Teresa. *Ifigenia*. Caracas (1973), p. 199.
- Llebot, Amaya. *Ifigenia, caso único en la literatura nacional*. Caracas (1974), p. 50. Las itálicas son nuestras.
- De la Parra, Teresa. "Cartas dirigidas a Don Rafael Carías", en: *Obras Completas*. Caracas (1965), p. 852.
- De la Parra, Teresa. *Ifigenia*. Caracas (1973), p. 40.
- Llebot, Amaya. *Ifigenia, caso único en la literatura nacional*. Caracas (1974), p. 100.
- De la Parra, Teresa. *Ifigenia*. Caracas (1973), p. 453.

# El humor en *Ifigenia*

(Viene de la página 3)

Para Teresa de la Parra hubiera sido más fácil crear un personaje de dimensiones absolutamente románticas, ya que para esto hubiera tenido que seguir ese tipo de literatura que conocía muy bien como lo demuestra en la última parte de *Ifigenia*.

*Ifigenia* es un libro donde la autora es plenamente consciente de ser creadora de un mundo de ficción, en el que no permite que María Eugenia, personaje ególatra y vanidoso como todo héroe romántico, nos engañe con sus acciones, sino que la muestra con los defectos más característicos de los héroes de las novelas románticas.

Es característico del héroe romántico querer deshacer entuertos, pero nunca se pone a pensar que esos entuertos son considerados tales desde su punto de vista y que probablemente su perspectiva es aún más dañina que la que impera en el mundo.

Quizás sea fructífero en este momento del trabajo para iluminar un poco la posición de Teresa de la Parra ante su obra, el aludir al método de creación que utilizó Flaubert en su obra *Madame Bovary*.

Intenta, el conocido escritor francés, atacar el ideal romántico que seducía a tantos creadores literarios, entre los que se encontraba él mismo. La comparación no es descabellada porque la misma Teresa de la Parra nos dice en una de sus conferencias:

“El diario de María Eugenia Alonso no es un libro de propaganda revolucionaria, como han querido ver algunos moralistas ultramontanos, no, al contrario, es la exposición de un caso típico de nuestra enfermedad contemporánea, la del bovarismo hispanoamericano, la de la inconformidad aguda por cambio brusco de temperatura, y falta de aire nuevo en el ambiente”<sup>1</sup>.

Aunque ambos autores intentan ante su heroína un distanciamiento, logrado por medio del humor, sus actitudes humorísticas son totalmente distintas. El humor de Flaubert es negro y sarcástico, encarnado en una heroína romántica totalmente degradada, que quiere alcanzar un gran amor abstracto, pero que muestra amargura e indiferencia hacia quienes la rodean.

En cambio, Teresa de la Parra posee un humor benévolo y reconciliado. La heroína de la novela en ningún momento demuestra indiferencia, sino, al contrario, un gran amor hacia sus semejantes. Los ideales románticos son constantemente cuestionados pero sin amargura.

Además del distanciamiento, producto de la ironía objetivadora, hay otro rasgo fundamental que también caracteriza al escritor humorista: la relación de opuestos.

Sobre esto, nos dice C. Fernández de la Vega:

“El humorista tiene la virtud de ver las cosas por el anverso y por el reverso; una visión que le otorga muchos secretos: la nobleza de lo ridículo y la ridiculidad de lo noble, la humildad de la vanidad y el orgullo de la modestia; la grandeza de lo pequeño y la pequeñez de lo grande, el sesgo virtuoso de hipocresía y mentira, etc., etc.”<sup>2</sup>.

Es increíble cómo esta cita se ajusta al contenido de *Ifigenia*, parece que hubiera sido hecha para confrontarla con la siguiente frase:

“Hace algún tiempo yo no mentía. Despreciaba la mentira como se desprecian todas aquellas cosas cuya utilidad nos es desconocida. Ahora, no diremos que la respete muchísimo, no que la haya proclamado diosa y me la figure ya, esculpida en mármol, con una larga túnica plegada y un objeto alegórico en la mano, al igual de la fe, la ciencia o la razón, no, no tanto, pe-

ro sí la aprecio porque considero que desempeña en la vida un papel bastante flexible y conciliador que es muy digno de tomarse en consideración. En cambio, la verdad, esa victoriosa y resplandeciente antipoda de la mentira, a pesar de su gran esplendor, y a pesar de su gran belleza, como toda la luz fuerte, es a veces algo indiscreta y suele caer sobre quien la denuncia como una bomba de dinamita. No cabe duda de que es además un tanto agustas y la considero también en ocasiones como madre del pesimismo y de la inacción. Mientras que la mentira, la humilde y denigrada mentira, no obstante su universal y malísima reputación, suele, por el contrario, dar alas al espíritu y es el brazo derecho del idealismo, ella levanta el alma sobre las arideces de la realidad, como el globo vacío levanta los cuerpos sobre las arideces de un desierto, y cuando se vive bajo la opresión nos sonríe entonces dulcemente, presentándonos en su regazo algunos luminosos destellos de independencia”<sup>3</sup>.

De esta confrontación de opuestos surge siempre la relativización de ambos términos. Ninguno de los dos pierde o gana la batalla, sino que ambos aparecen con nuevos destellos después de la comparación.

Esta nueva luz proviene de la subjetividad del humorista, ya que él no se atiene a ninguno de los valores establecidos por el código social vigente.

Esto es lo que tan admirablemente logra Teresa de la Parra en la cita anterior donde contrasta la verdad, valor ideal y perfecto para la sociedad, con la mentira valor denigrado y negativo. Ella, como buena humorista, es revolucionaria y no está de acuerdo con ninguna de las casillas que tradicionalmente se han asignado a estas dos realidades y frente a estas valoraciones implanta su criterio subjetivo.

En cuanto a los procedimientos formales de la novela humorista, C. Fernández de la Vega advierte que siempre esta se caracteriza por:



“La digresión, la morosidad, la lenta aproximación al propósito, el rodeo, el paralelismo, el contraste, el diálogo con el lector, los incisos, los paréntesis, las salvedades, los guiones, los puntos suspensivos, las consideraciones marginales, la recurrencia, la interrupción, etc”<sup>4</sup>. El narrador de *Ifigenia* mantiene un continuo diálogo con el lector, lo que se comprueba al observar que la novela está escrita en primera persona, yo, lo cual supone un lector, tú, con el cual la primera persona va a mantener un diálogo constante.

En la primera parte del libro existe un lector ideal: Cristina, con el cual la supuesta escritora de la epístola se permite estar continuamente dialogando y preguntando sobre la certeza y ambigüedad de sus afirmaciones. Ejemplo de esto lo tenemos en la siguiente cita:

“Me sentía, pues, felicísima al comprobar que poseía semejante tesoro, y te lo confieso a ti sin reparos ni modestias de ninguna clase, porque sé muy bien que tú, tarde o temprano, cuando renuncies al pelo largo, uses tacones Luis XV, te pintes las mejillas y sobre todo la boca, has experimentado también y por lo consiguiente no vas a escucharme con el profundo desprecio con que escuchan estas cosas las personas incapacitadas para comprenderlas, tales como son verbigracia: Abuelita, las Madres del Colegio y San Jerónimo, quien, según parece, es-

cribió horrores sobre la mujer chic de su tiempo”<sup>5</sup>.

María Eugenia está pensando siempre en la contestación que dará el lector, en este caso Cristina Iturbe, a sus confesiones. Este continuo preguntar y poner en tela de juicio las propias opiniones, a través del diálogo, es muy característico del escritor humorista, el cual necesita analizar siempre su propia opinión, encontrarle contrastes y puntos en conflicto y para esto nada mejor que un lector que pueda estar continuamente cuestionándolo.

Existen numerosos contenidos que corren en forma contrastante o de manera paralela en *Ifigenia*. El primer contraste y el más obvio de todos, citado por numerosos críticos, es la lucha entre la tradición, representada por Abuelita, María Antonia y tía Clara, y los valores nuevos que, según ellos, están representados por las ideas de María Eugenia Alonso cuando llega de París.

Este contraste es innegable dentro de la novela, que los valores oscilan constantemente en la conducta de María Eugenia, que afirma de sí misma: “Soy una especie de tabla que flota a derecha e izquierda sobre las olas de un mar bonachón y tranquilo”<sup>6</sup>.

En la evolución de la protagonista hay una crítica del autor hacia ambas actitudes del personaje, tanto hacia la de la niña libertina que es María Eugenia Alonso al llegar de París, a la que sentimos demasiado frívola para llevar a cabo ninguna transformación seria, como hacia la sumisión de María Eugenia en la que sacrifica todos su ser por algo que no desea. Ante las dos actitudes está la autora, más allá de las transformaciones del personaje unilateral indicándonos que ninguna de las dos es valedera.

Por eso pensamos que el personaje principal de la novela no se puede analizar exclusivamente como un personaje de rebeldía femenina sino que hay que estudiarlo en toda su complejidad.

Teresa de la Parra sabía más que nadie, y desde el principio de la novela, que María Eugenia Alonso era incapaz de llevar a cabo la revolución femenina, y por eso ella rechaza la idea de tesis aplicada a su libro. María Eugenia no abandona su rebeldía por comodidad, o por ceder al medio

ambiente, sino porque para ella tanto la rebeldía como la sumisión se encuentran vacías de sentido. Ninguna de las dos posee mayor peso que la otra y aquí estamos nuevamente ante el juego de los apuestas.

La digresión es otra característica que cita C. Fernández de la Vega como empleada por el escritor humorista y en *Ifigenia* también está presente. María Eugenia nos habla, en su diario, de su pasado con Cristina Iturbe cuando precisamente este se ha roto y pareciera que ya no tuviera importancia.

Sin embargo, la invocación de este pasado pone de manifiesto el contraste entre la futura vida de María Eugenia, llena de pobreza y desgracias, con la venturosa y feliz vida que le espera a Cristina. Todo lo contrario había ocurrido en el pasado cuando María Eugenia había sido feliz y mimada por su padre y Cristina había sido rechazada por todos por ser hija natural. La misma escritora coloca esta historia como un inciso lejano en la narración del momento, pero en realidad muy cercano.

Los escritores humoristas se caracterizan también por el exceso de puntos suspensivos y la novela *Ifigenia* está plagada de ellos. La misma heroína les concede una función.

“¡Las novelas! ¡si! ¡dale con ‘las novelas’!... ¡Ahí tienes otra incongruencia y otra injusticia! Las novelas, tía Clara, están llenas de discreción, la más inmoral, ¿oyes? la más inmoral, la peor de cuantas he leído, al llegar a ciertos momentos cierra el capítulo o pone puntos suspensivos, mientras que personas muy severas y muy respetables, los han llevado a la práctica esos puntos suspensivos, los han ilustrado como quien dice, y eso es lo que yo encuentro injusto para con las novelas y muy, muy contradictorio en general”<sup>7</sup>.

Para María Eugenia, los puntos suspensivos nos quieren decir algo que, al explicarlo, sería inmoral. Sin embargo, no podemos juzgar los puntos suspensivos de acuerdo con este único testimonio de la heroína. La mayoría de las veces son empleados para no concluir la frase y darle a la oración un cariz más informal del que hubiera tenido si no hubieran sido empleados los puntos suspensivos. Este uso de los puntos suspensivos se da en la siguiente frase:

“De pronto me pareció que lo que Abuelita llamaba ‘felicidad’ debía ser algo muy triste, muy aburrido, algo que, al igual de esta casa, olería también a jazmín, a velas de cera o a fricciones de Elliman’s Embrocation...”<sup>8</sup>.

Otras veces estos puntos suspensivos nos dan a conocer un momento de intensa emoción en la protagonista, pero que el lenguaje no lo puede expresar fielmente. Así es en este ejemplo: “¿Qué importaba al fin y al cabo lo que semejante atajo de cretinos dijera de Gabriel Olmedo?... Y a mí... ¿Qué me importaba tampoco Gabriel Olmedo?... Sí, Gabriel Olmedo... Gabriel... Gabriel”<sup>9</sup>.

A través de este capítulo hemos ido demostrando el humorismo de Teresa de la Parra. Vimos que el humorismo implica una relación consciente y crítica del autor con su propia creación. En el próximo capítulo trataremos de analizar en qué otras formas nos puede mostrar Teresa de la Parra la conciencia crítica ante su propia escritura. ☉

\*El texto aquí ofrecido es el primer capítulo del volumen *Cinco perspectivas críticas sobre Teresa de la Parra* (1988).

- 1 Ibid. “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”, en: *Obras Completas*, Caracas, (1965), p. 684. El subrayado es nuestro.
- 2 Fernández de la Vega, Celestino. *El secreto del humor*. Buenos Aires (1967), p. 61.
- 3 De la Parra, Teresa. *Ifigenia*. Caracas (1973), p. 161.
- 4 Fernández de la Vega, Celestino. *El secreto del Humor*. Buenos Aires (1967), p. 77
- 5 De la Parra, Teresa. *Ifigenia*. Caracas (1973), pp. 45 y 46.
- 6 Ibid., p. 150.
- 7 Ibid., p. 181.
- 8 Ibid., p. 103.
- 9 Ibid., p. 187.



TERESA DE LA PARRA / ARCHIVO

"Este artículo busca reflejar las cambiantes relaciones con el cine de los cuatro *corresponsales*. ¿Una simplificación? Toda síntesis es una traición a la fidelidad de los matices, aun cuando sea necesaria para facilitar la comprensión del decenio en el que el cine vivió su 'momento utópico'"

ALBERTO GARCÍA FERRER

La década del sesenta "la época más apasionante desde la de 1920 y, desde las perspectivas política y cultural, el último gran momento utópico de Occidente", escriben los editores que investigaron, recopilaron y organizaron el relato de *Las cartas del Boom*, una novela *sesentista* que podríamos definir, parafraseando al corresponsal Julio Cortázar, con la expresión: *nuestras cartas nos escriben a nosotros*.

Más allá de lo que nos devuelve nuestra memoria, encontraremos muchas cosas en el conversado relato de las cartas. La música es una forma de organización del tiempo y la memoria el sensible teclado ejecutor de nuestras melodías. Mi teclado sonó con el cine.

La transcripción de las "conversaciones cinematográficas" de los cuatro escritores del Boom pueden ocupar diez folios. Tentación de transcribirlas tal como fueron, para que lectoras y lectores reconstruyan las filias con el cine de los cuatro escritores-corresponsales, con todos sus matices. Protagonistas de los años en los que el cine devuelve -¿con creces?- la riqueza de lo apropiado de todas las artes. O ¿en realidad?, artes y artistas se apropian del apropiador. Lo hacen pintores, dramaturgos, fotógrafos, músicos, escritores. Particularmente los novelistas son los primeros en considerarse *co-responsables* del cine -en cierta forma, con justicia: ahí están los guionistas- en una década, en la que parece jugarse el lugar del cine como "arte total". Años después, Gabriel García Márquez advertía que el cine no terminaría de ser cine hasta liberarse de las ataduras de la escritura.

Este artículo busca reflejar las cambiantes relaciones con el cine de los cuatro *corresponsales*. ¿Una simplificación? Toda síntesis es una traición a la fidelidad de los matices, aun cuando sea necesaria para facilitar la comprensión del decenio en el que el cine vivió su "momento utópico".

La lectura de las cartas permite construir cuatro espacios. Por su carácter y temporalidad las organizo en escenas, en ellas los escritores/corresponsales se relacionan con el cine. Escena I: El cine es un trabajo rentable y un ámbito posible para atraer espectadores-lectores. Culmina con *el fracaso* del cine para hacerse con una gran novela. Escena II: El cine mira a los escritores con el -legítimo- deseo de aumentar audiencias sumando el interés de espectadores que buscan novelas. Hasta aquí dos emprendimientos empresariales (productores y editores), que se cortejan. Escena III: Los novelistas leen en el cine las estructuras narrativas que trabajan en sus relatos. Escena IV, epílogo: El sentido de ida y vuelta: la creación es una vía de doble tránsito donde los creadores se mueven

DOCUMENTOS >> CORTÁZAR, GARCÍA MÁRQUEZ, FUENTES Y VARGAS LLOSA

# El cine en las cartas del Boom



CARLOS FUENTES / ©VASCO SZINETAR

con naturalidad, mientras los productores transitan una vía de dirección única a la que suelen llamar "adaptar".

## Los escritores hacen cine

En octubre de 1965 Gabriel García Márquez le escribe a Carlos Fuentes: "Éxito en las exhibiciones privadas de *Tiempo de morir*. Yo veía el cine desde un punto muy lejano, hasta que Mercedes, muy compungida, me informó que al cabo de 400 cuartillas de novela [*Cien años de soledad*] estábamos debiendo 21 mil pesos". En diciembre le dirá a Fuentes: "He tenido que cederle media jornada a las necesidades cotidianas y algunos proyectos de cine para comer el año próximo".

En enero de 1966 García Márquez, en su primera comunicación directa, le escribe a Mario Vargas Llosa: "El productor de cine Antonio Matouk está entusiasmado con hacer *La ciudad y los perros* dirigida por Luis Alcoriza" y le pregunta por los derechos para cine.

Desde Roma, Fuentes le escribe a García Márquez: "Hay que hacer lo imposible porque *Páramo* no se hunda... Tú entiendes que un fracaso supondría, otra vez, la puerta cerrada a los 'experimentos de los loquitos intelectuales': ¡se juega con el dinero del pueblo, ejem! Tu impresión de nuestro estado de *sottosviluppo* (subdesarrollo) frente al cine es exacta y la comparto cien por ciento".

En febrero de 1966 Fuentes le escribe a Julio Cortázar: "El trato siempre borrasco con los productores que van a filmar *Aura* y que, como en todas partes, creen que el escritor es un santón hindú cuyas estériles visiones el productor le hace el favor de convertir en *Facuss*...".

Febrero de 1966 García Márquez a Fuentes: "No creo en *Pedro Páramo*, aunque me dicen que la fotografía es de locura..." En mayo/1966 "...aquí estamos otra vez viviendo de milagro mientras los productores revientan el teléfono para que les escriba churros...".

García Márquez a Fuentes julio de 1966: "...se me está acabando. No solo por la crisis del cine que no tiene para cuando resolverse, sino porque me

ha nacido una cierta soberbia que me impide aceptar a los pinchos productores de aquí como críticos válidos de las cosas que yo escribo. Somos de dos mundos distintos, hablamos otro idioma, y siento que me falto el respeto a mí mismo discutiendo con ellos detalles de creación. El callejón se me está cerrando".

Le contesta Fuentes: "Tienes razón: no se puede dialogar con esos abarroteros de cuarta que pasan por productores de cine. El gran sordo Buñuel ha llegado y hoy cenaremos con él en la Gare de Lyon. ¿Qué hace Juan Ibáñez? ¿Barbachano? ¿Velo? ¿Pedro Páramo? Creo que el cine en mi país se quedó estampado para siempre. Ya no se puede llenar esa laguna de veinticuatro años de retraso ¿Y Ripstein? ¿Y *Tiempo de morir*?"

García Márquez a Fuentes diciembre de 1966, "Supongo que ya tienes noticias de *Pedro Páramo* (1967). Para mí es un iceberg... Es una lástima, Carlos Velo me vio en la cara que no me había gustado, y yo le prometí hablarle tres horas sobre el asunto, pero en *tête-a-tête*... no me llamó".

Febrero de 1967, Fuentes a García Márquez, "Veo que en México me hacen culpable de todos los desastres cinematográficos habidos y por haber, del *Gallo de Oro* (1964) [argumento de Juan Rulfo y guion de CF.GGM y Roberto Gabaldón] a *Pedro Páramo* pasando por *Tiempo de morir*. *Ite missa est*. Por fin es Leopoldo Torre Nilsson quien se interesa en *Zona sagrada* y propone la producción vía la Columbia y un productor mexicano. Aquí líquido mis asuntos de cine con Reichenbach y rechacé una estupenda oferta de Clouzot".

(Francois Reichenbach director de cine francés, dirigió la película *No oyes ladrar los perros* (1975) basada en un cuento de Juan Rulfo, con argumento de Carlos Fuentes y realizó el documental *México, México*, también conocido por *Soy México*, con narración de Carlos Fuentes).

Noviembre de 1968 García Márquez a Fuentes, desde Barcelona: "Aquí vimos *Los Caifanes* (1967)... Está encabronadamente bien hecha, desde la base literaria... pudimos apreciar otro de los aspectos irremediables del cine mexicano..., en vir-



MARIO VARGAS LLOSA / ©VASCO SZINETAR

tud de ciertos arreglos comerciales el material mexicano lo pasan en cines de pulgas..., igual que ocurre en Sudamérica".

Un año antes, García Márquez le escribe a Fuentes (marzo de 1967): "Las esperanzas del buen cine las acabó de hundir *Velo*: ya nadie cree en nada con bodrios de tres millones de pesos. Que vengan otros a salvar esto. ¡Yo me voy!"

## El cine mira a los escritores del Boom

"Hoy no existe ningún novelista joven en el mundo que pueda compararse con ustedes...". Carlos Fuentes le cuenta a Gabriel García Márquez, en noviembre de 1965, lo que le dijo el especialista en literatura latinoamericana del *Times Literary Supplement*, John Michael Cohen. En la misma carta le informa que "Antonioni ha comprado los derechos de 'Las babas del diablo' de Cortázar para su próxima película".

En octubre de 1962, Carlos Fuentes le cuenta a Julio Cortázar que Luis Buñuel va rumbo a París con un proyecto: "una película ómnibus que incluirá a [mi] *Aura* [tus] 'Las ménades' y *Gradiva*, del alemán Wilhelm Jensen".

Inmediatamente le contesta Julio Cortázar: "Lo que me cuentas de Buñuel me parece increíble... entrar en esa fabulosa máquina surrealista de Buñuel... hace un par de meses vi en París *El ángel exterminador* que me dejó enfermo una semana. Hacía mucho que no tenía un choque tan tremendo... Ya el solo hecho que le hayas dado un libro mío a Buñuel me llena de alegría, aunque al final no se concrete nada".

"Carlos, sería sencillamente maravilloso que Resnais filmara *Aura*", le escribe Cortázar a Fuentes en diciembre de 1963. "Ya sé que *Muriel* no te gustó tanto como a mí... ese hombre se zambulliría en tu relato como nadie y el único peligro estaría en que a fuerza de sutileza gálica le quitara precisamente el... aura..., habría que venir a Francia y supervisar el guion...".

García Márquez proyecta hacer de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada" un guion de cine. Se rodará la década siguiente: *Eréndira* (1983), dirigida por Ruy Guerra.

El guion de *Los cachorros*, escrito por José Emilio Pacheco fue descartado y el director, Jorge Fons y Eduardo Luján escribieron otro. El proyecto de filmar *La ciudad y los perros* que dirigiría el mexicano Jorge Isaac, se olvida.

En 1963 los italianos Giancarlo Zagni y Alida Valli fueron a México para una posible adaptación cinematográfica de *Las buenas conciencias*, de Fuentes.

Fuentes le escribe a Vargas Llosa en julio de 1964: "Buñuel está enloquecido con *La ciudad y los perros*". Y Vargas Llosa le contesta "Me entusiasma que a Buñuel le haya gustado *La ciudad*..., soy un viejo y casi fanático admirador suyo. Los derechos los tiene Seix Barral. Pero sería difícil llevarla al cine, la censura es cavernaria en todas partes".

En agosto de 1966 Cortázar le informa a Fuentes que dos señores le escribieron a "Tomás Pérez Turrent, todo eso se debe a que han filmado varias películas cortas (*Luzbel*, *Los Judas*) y ahora quieren mi autorización (*free, of course*) para filmar mi cuento 'El ídolo de las cicladas', adaptado por Luis Covarrubias, que ha decidido situar la acción en plena cultura Olmeca a falta de Cicladas a mano. Lo divertido es que no saben que Manuel Antín ya lo filmó en el Perú, convirtiéndolo a mi ídolo en abuelita de Manco Capac".

En noviembre de 1967 Carlos Fuentes le cuenta a García Márquez: "Aquí la filmación en Roma y en Parma empieza en marzo con Anthony Perkins y Rossanna Schiaffino". (*Aura* la novela de Fuentes será la película, *La strega in amore* (1966) dirigida por Damiano Damiani, con Gian Maria Volonté).

En diciembre de 1970 Fuentes le escribe a Cortázar: "Parece que hay un nuevo aire en el cine mexicano, se integran nuevas compañías con productores jóvenes e ilustrados y nuevos directores egresados de las escuelas de Roma, París, Varsovia y Moscú. A uno de ellos le he propuesto una trilogía con cuentos tuyos: 'Las ménades', 'Casa tomada' y 'Circe'. Dime si están libres los derechos y, en su caso, en cuanto los darías. Tomando en cuenta que es un país *sous-dev* (subdesarrollado) no creo que puedan ir más allá de los ocho mil dólares por el todo".

Cortázar le contesta ese mismo mes: "De los dos asuntos que me comentas, pienso que el proyecto cinematográfico es factible por lo que a mí se refiere. Desde luego te agradezco que hayas interesado a algún productor o director mexicano en esa trilogía de cuentos; los derechos están libres y desde ya puedes decirles que me escriban si la cosa toma cuerpo. Entiendo lo que dices sobre el precio a cobrar; llegado el caso pediría los diez mil de práctica y no me opondría si finalmente quedaran en ocho mil".

La pulsión de facilitador de producciones cinematográficas mueve a Cortázar a escribir a Fuentes en marzo de 1974 sobre "Proyectos cinematográficos de su amigo Jean Louis Erick Pessiot para la TV y que conciernen a México: tres films en 16mm sobre escritores latinoamericanos Mario, Gabo y yo". "Y un film sobre una aldea, la Semana Santa en esa aldea". Le pide, si es posible, intervenir directamente con Rodolfo Echeverría, en la dirección del Banco Cinematográfico.

Vargas Llosa a Fuentes en noviembre de 1971: "Los que andan filmando *Los cachorros* -parece que el nuevo guion es malísimo- me invitaron hace tiempo, pero no he vuelto a saber de ellos". García Márquez le advertía a Vargas Llosa, en una carta de octubre de 1966, "El cine funciona así: nunca se sabe a ciencia cierta lo que está pasando, y un buen día las cosas se resuelven sin que tampoco se sepa por qué".

(Continúa en la página 6)

# El cine en las cartas del Boom

(Viene de la página 5)

## Novelistas que miran con el cine

En la carta que inicia el relato de *Las cartas del Boom*, Carlos Fuentes le escribe a Julio Cortázar “gracias a la dirección” que le ha facilitado una profesora argentina. Es noviembre de 1955.

Búsqueda de direcciones itinerantes, cartas extraviadas o entregadas en mano por viajeras o viajeros, editores y agentes literarios que las reciben para ser entregadas a sus representados, corresponsales en movimiento y huelgas de correos, trazan la morfología de las conversaciones, con contestaciones que, a veces, se demoran meses.

El cine, tema frecuente en diálogos que cruzan océanos, arranca en 1958 con una carta que Julio Cortázar escribe a Carlos Fuentes para hablarle “desordenadamente, como si estuviéramos tomando un café”, de su novela *La región más transparente*. Introduce la expresión *flashbacks* –que usará con frecuencia en sus análisis de novelas– para señalar, más adelante que “no me gusta el retrato de los cineastas. No dudo que sea exacto, pero tiene algo de estereotipado y caricaturesco a la vez”.

En una larga carta –las suyas suelen ser las más extensas y razonadas– Julio Cortázar, analiza *La casa verde*. Después de disculparse porque a su “máquina le faltan todos los acentos...” le dice a Mario Vargas Llosa, en agosto de 1965:

“Yo no sé si alguien ha empleado el recurso que utilizas de los *flashbacks* incorporados a la acción en presente, no recuerdo ningún ejemplo y pienso que la has inventado.

Comprendía que conseguías un *telescape* del tiempo y el espacio... que tocabas lo esencial de lo narrativo... ahorrándole al lector un montón de situaciones intermedias. Tuve la sensación, que pocas veces he tenido al leer novelas (...) de que había una complejísima estructura musical (...) en el sentido de un poema sinfónico (...) no lo entiendas a la manera de una influencia sino en una *analogía estructural*”.

“Me he dado el gusto de leer *Cambio de piel*”, le escribe Cortázar a Fuentes, en mayo de 1966, introduciendo un extenso análisis de la novela que, en algún momento se desliza hacia el cine: “Y hay mucho más: hay cine mudo, y el primer cine sonoro, con esa serie estupenda de homenajes y exhumaciones que vas haciendo a lo largo del libro y que cada vez me daban en el centro del blanco, desde esa página que no olvidaré nunca sobre el gran John Garfield, que murió fornicando, hasta la lista de nombres de actrices, de reparatos, el primero y el segundo *beau geste* (yo vi los dos, por supuesto, y con el primero lloré como un niño que era), ese fondo de tu libro por donde van pasando todos los mitos y todas las ilusiones de nuestras vidas a partir de los *thirties*”.

“Ya de entrada la técnica que has inventado y aplicado funciona soberanamente... va desencadenando y sobre todo presenciando una acción, esa admirable manera de cerrar falsamente una *escena* que luego parte otra vez en otra dirección o sentido...”.

Acerca de *Zona sagrada* Cortázar le observará a Fuentes en julio de 1966: “hay momentos en que has sumado en Claudia una tal cantidad de atributos ya clásicos de los ‘monstruos sagrados’ del cine que su verdad posible es tarea de conjetura”.

El melómano Julio Cortázar es, a veces, un *productor* circunstancial que busca caminos para promover la creación cinematográfica. El gran lector que conversa intensamente con el cine, se interroga, desde su butaca en la oscuridad de la sala, sobre los procesos de la creación y los senderos que comparten cine y literatura con las demás artes. Carlos Fuentes lo recordará “las caminatas por el Barrio Latino a la caza de la película que habíamos visto diez veces, pero que él era capaz de ver por primera vez, cada vez. Cortázar era un hombre desesperado por ver, porque su mirada era muy grande: necesitaba a Antonioni o Buñuel, a Alechinsky (...) la mirada inocente a la espera del regalo incomparable.”

## Los sentidos de la mirada

García Márquez escribe en “Carlos Fuentes dos veces bueno”: “En agosto de 1961 nos presentó Álvaro Mutis en aquel castillo de Drácula de las calles de Córdoba, donde toda una generación de escritores, *tratando de hacer un cine nuevo*, precipitábamos a Manuel Barbachano Ponce en la primera y más gloriosa de tantas ruinas. Yo había llegado a México dos meses antes con la cabeza llena de novelas y películas que no encontraban por dónde salir...”.

Es 1967 Cortázar le escribe a Vargas Llosa sobre su texto: “Un cuento de Cortázar filmado por Antonioni” (*Blow-Up* película basada en “Las babas



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ / ©VASCO SZINETAR

del diablo”), para decirle: “Tu crítica de *Blow-Up* me gustó mucho por la cantidad de líneas de fuga y apertura que tiende en todo sentido”. Ese mismo año 1967; cuando el cine ocupaba, sino la zona más alta, sí la más brillante, de la pirámide cultural; en España, moría José Martínez Ruiz, Azorín. Rafael Utrera escribió sobre Azorín y su “Pasión de senectud: espectador y crítico de cine”. En las primeras décadas del siglo XX muchos escritores, entre ellos algunos pertenecientes a la generación del 98 española, miraban al cine como a un intruso que se adentraba en las otras artes para apropiarse de técnicas y recursos expresivos. Otros lo veían como un territorio virgen que podían abordar para imponerle las normas de un arte más arraigado: la literatura. Azorín –que rechazaba el término película, por considerar que su significado etimológico: *pielecita*, disminuía el verdadero valor del cine–, se resistía a identificar al *director como autor*; buscaba al responsable del cine en el escritor cinematográfico: “El cine es literatura, si no es literatura, no es nada”. Azorín transitó desde la tibia indiferencia a la insaciable avidez por los relatos del cinematógrafo y sus imágenes: “... He visto en tres años unas seiscientas películas”.

“¡Qué delirio cinematográfico es París. Me he empujado todo Sternberg, todo Stroheim en la cinemateca... Buñuel me dijo que todas sus obsesiones fetichistas vienen de haber visto, a los veinticinco años, la versión de *La viuda alegre* que realizó Stroheim. Me gustaron *Masculin féminin* y *La guerre est finie* –y Godard no siempre me gusta. Aquí hay una libertad ejemplar, por dentro y por fuera de la película. ¡Qué lejos estamos en América Latina de poder decir y ver las cosas de esta manera, con esa alegre gravedad!”. Le escribe Fuentes a Cortázar en mayo de 1966. Y Cortázar, que desea que Vargas Llosa vaya a París, le escribe (marzo 1971), para entusiasmarlo “¡Si vieras las películas que pasan!”.

Carlos Fuentes integra “una *generación de escritores, tratando de hacer un cine nuevo*” –a la que alude García Márquez–, que al inicio de la séptima década del siglo XX se sentía *corresponsable* del cine. En Europa, también en Asia, en África y en Latinoamérica se reclamaba un *nuevo cine*. García Márquez y Fuentes trabajan en el cine; piensan en un denso bosque de relatos, escritu-

ras e imágenes, se sienten partícipes no solo como espectadores o lectores del cine, sino también como hacedores del cine. Son escritores-cineastas en una década particularmente fructífera: la creación tiende puentes entre la música, la pintura, el teatro, la literatura. El cine parece acoger a todos los procesos creativos de las artes, a la historia, la sociología o la política.

En abril de 1964 Vargas Llosa le escribe a Fuentes –a quien había conocido dos años antes en casa de un cineasta mexicano–: “Robbe Grillet afirmaba ‘que la literatura no tiene nada que decir y que su dominio exclusivo es la creación de nuevas formas’. Decididamente no. De ninguna manera podemos permitir que estos babosos hagan con la novela lo que están haciendo con la pintura (...) los escritores latinoamericanos debemos decir con la novela lo que no dicen la historia y la política”.

Fuentes le dice a Cortázar en julio de 1967, “Emir (Rodríguez Monegal) y Rodolfo Nieto vieron la mitad ya montada y sonorizada, y les entusiasmo *México, México*. Los resultados son excelentes. Es curiosísimo ver una película sobre México que parece pintada por Picasso, Chagal y Max Ernst. *Son las formas originales y el realismo es una de-formación*”.

“A los pocos minutos de haberse apagado la luz, en esos primeros momentos decisivos en los que, en la tibia oscuridad de la sala, la pantalla produce o no el milagro de la succión mental del *espectáculo*, la abolición de su conciencia...”. Escribe Vargas Llosa en “Un cuento de Cortázar filmado por Antonioni” (1967). Disfrutar del cine, en un oscuro y silencioso espacio compartido, encuntra su gran momento en la década de los sesenta. Años en los que el espectáculo cinematográfico se comparte colectivamente, como una comunión: es la década de los “nuevos cines”. Obviamente –¡se agradece!– el texto de Vargas Llosa no es una crítica de cine, su título establece un margen. Una falsa anécdota le permite eludir, con mordacidad, un concepto retórico: “adaptación”. Pasa, con ironía, por la crítica de cine para conducirnos a lo importante: la relación de las miradas, del escritor y el cineasta. Y los estrechos vínculos creativos de literatura y cine.

“Sin duda el cine ocupó un lugar central en las vidas, los proyectos y los placeres estéticos de los autores del Boom” afirman los editores de *Las cartas...*

Al regreso de la Octava Reseña Mundial de Festivales de Cine de Acapulco, a la que asistió como invitado especial, García Márquez da cuenta, en una carta, de “la espantosa revelación” que ha tenido “...en este país estamos tratando de renovar el cine sin ver películas” y agrega: “Me encontré después de cinco años en México, con quince años de retraso en cine”. Importante aviso: “Estoy en revisión general de conceptos”.

Carlos Fuentes le dirá: “Pretendemos alimentar todo un movimiento de *nuevo cine* a partir de un *fellinazo* por año y un *antonioniaz* cada dos. Mientras aquí (en Roma) los cambios de grado tienen lugar día con día... ciclos, cinematecas (...). Creo que el cine en mi país se quedó estampado para siempre. Ya no se puede llenar esa laguna de veinticuatro años de retraso”.

La revisión de conceptos a la que alude García Márquez continuará activamente. Mientras se instala en la Barcelona del Boom siguen madurando sus ideas sobre el cine, que arrancaron como niño espectador, en su Colombia natal, siguió como cronista cinematográfico, hasta diseñador de una escuela de cine, que imaginó para Barranquilla. “Todos escribimos una sola novela latino-

americana” idea que aparece en su correspondencia con los compañeros del Boom y trasladará al cine años después mientras cuajan una organización y un centro de formación latinoamericanos. Entonces dirá “No queremos hacer muchas películas, queremos hacer entre todos la película de nuestro continente”.

Carlos Fuentes, tajante, escribe en una de sus cartas: “En América Latina los creadores son los únicos críticos válidos” y Vargas Llosa en “Cuento de Cortázar filmado por Antonioni” señala “*La Noche, El Eclipse y El desierto rojo*, películas bellas, sofisticadas y glaciales que, como escribió alguien perversamente, parecían hechas para los críticos de *Cahiers du Cinéma* y de *L’Express*”.

Incómodo con las “adaptaciones”, Vargas Llosa recurre, con sarcasmo, a una anécdota –seguramente falsa, añade– que atribuía a una película de Antonioni, sobre un cuento de Italo Calvino, que en su adaptación cinematográfica solo dejó un loro que aparecía furtivamente en su texto. Todo lo demás había sido suprimido.

En agosto de 1966 Carlos Fuentes le escribe a García Márquez: “*Aura –La strega in amore–*, va a ser un taquillazo. Pero lo que yo quise decir en el libro ya no está allí. Pero es una excelente película de horror, moderna, bien hecha (...) pero no sé para qué me compraron la historia. Pero, pero, pero...”.

En Vargas Llosa se cruzan reflexiones sobre la literatura y el cine al entrar a ver *Blow-Up*: “Pensaba en lo decepcionantes que suelen ser las adaptaciones cinematográficas de obras literarias de calidad, sobre todo cuando pretenden ser muy fieles, servir humildemente al original sin tomarse libertades...”. En su butaca del London Pavilion “mis prejuicios se disolvían y yo era invadido, irresistiblemente absorbido por las imágenes del film, devorado por la fantasmagoría alucinatoria de esa secuencia inicial”.

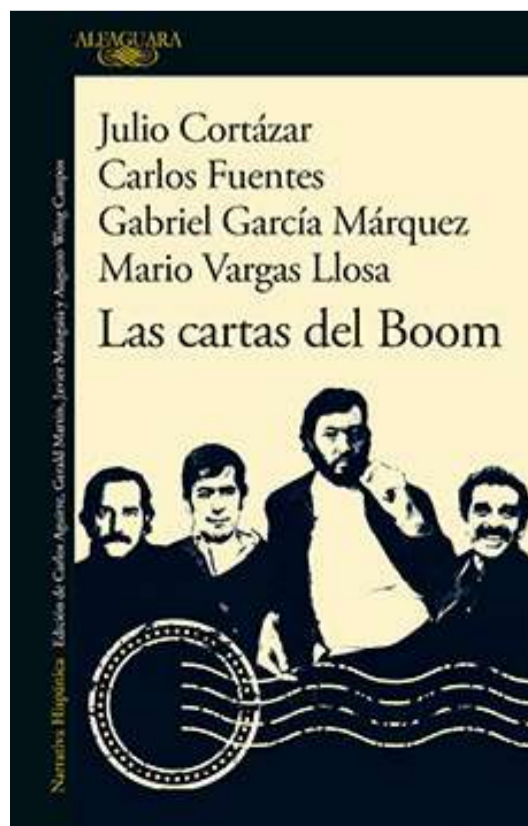
“Desde luego Antonioni no sigue rígidamente la anécdota del cuento de Cortázar. La descripción ambiental no debilita la historia, más bien la realza creando para ella un decorado brillante, sobrecogedor y alarmante como la historia misma”.

“A lo largo de todo el film, sin salir del todo de ese estado de hipnosis en que mantiene al espectador una buena película, yo tenía una vaga conciencia de que este género de mudanzas, de insensibles trasmutaciones, de idas y regresos de un nivel a otro de la realidad se sucedían sin que fuera posible determinar con precisión el instante de ruptura debido a la sutileza con que la cámara iba graduando sus efectos (...). Es la primera vez que Antonioni aborda este terreno (...) la lectura de Cortázar lo ha afectado de manera muy honda y ha enriquecido su obra ensanchando sus límites hacia zonas inéditas”. Y concluye “El film es profundamente ‘cortazariano’ por su atmósfera, por ese *realismo mágico*\* que baña sus escenas”.

Los editores de *Las cartas del Boom (Alfaguara 2023)* observan que “Fue solo Cortázar quien aunó lo artístico y el éxito comercial gracias a la adaptación de un cuento suyo en *Blow-Up* de Antonioni, la mejor película basada en un texto del Boom y una obra de arte clave de la época”.

Carlos Fuentes, algunas de cuyas novelas continuarán, en las décadas siguientes, buscando ser cine, desechó la responsabilidad auto-asumida de hacer un *nuevo cine*, ya en 1967 le dirá a García Márquez: “...No nos toca andar salvando cines subdesarrollados sino escribir novelas”. ☛

\*Nota de los editores: “Es acaso la primera vez que se menciona el realismo mágico aplicado a un narrador del Boom”.



ENTREVISTA &gt;&gt; VIVIANA MARCELA IRIART SOBRE CARLOS GIMÉNEZ

# “Al llegar le sucede algo extraordinario: conoce a María Teresa Castillo”

Viviana Marcela Iriart (1958) es escritora argentina-venezolana, autora de dos libros sobre Carlos Giménez: *Carlos Giménez, el genio irreverente* y *¡Bravo, Carlos Giménez!*, y compiladora del volumen *María Teresa Castillo-Carlos Giménez, FITC 1973-1992*

NELSON RIVERA

**E**ntiendo que Carlos Giménez llegó a Venezuela muy joven. ¿Cuál era su experiencia previa en el teatro? ¿Dónde se había formado? ¿Por qué Venezuela?

Sí, tenía apenas 23 años pero la experiencia teatral y gerencial de un hombre de 60. Porque Carlos Giménez fue un genio al que no supimos ver ni comprender que empezó su carrera muy temprano. A los 10 años crea su primer grupo teatral, El Club de los Corazones Unidos, pero no era un niño jugando a hacer teatro: era un niño convirtiéndose en profesional. Carlos dirigía, versionaba, actuaba, realizaba la escenografía, iluminación, producción, promoción. Y editaba un periódico cultural. Supongo que su madre, Carmen Gallardo, tuvo una gran influencia en su temprano amor por el teatro porque ella había sido actriz y tenido una compañía de teatro ambulante. Su madre fue su primera realizadora de vestuario y su hermana Anita fue fundadora, actriz y productora de su segundo grupo. Las dos son figuras fundamentales en la vida de Carlos hasta su muerte.

A los 17 años se gradúa del Seminario de Teatro de Córdoba, Argentina, crea el grupo El Juglar y realiza su primera gira europea, con tanto éxito que en Francia Jack Lang, presidente del Festival de Teatro de Nancy, lo invita a participar en el festival al año siguiente.

En apenas seis años Carlos realiza una carrera vertiginosa: dos giras europeas y dos premios otorgados por el ITI-UNESCO; dos giras latinoamericanas y un premio en Medellín; dos veces invitado por el Festival de Teatro de Nancy; veintitrés obras dirigidas; crea el Primer Festival Nacional de Teatro de Argentina y diversos encuentros teatrales; tiene su propia sala de teatro; dirige en Managua a la Comedia Nacional de Nicaragua y en Argentina a la Comedia Cordobesa; toma cursos de teatro en España y en Italia organiza un homenaje a Miguel Ángel Asturias. Además de director es actor, dramaturgo, productor, promotor y docente.

De la primera gira europea Carlos dijo: “Ahí tomo contacto con un mundo totalmente desconocido y hay un deslumbramiento que significa que, por lo menos yo, no voy a quedarme encerrado en los parámetros ni de la ciudad ni del país donde nací. Me doy cuenta que hay un desfase entre lo que yo quiero y lo que mi entorno, mi hábitat, me da”.

A los 19 años, invitado por Francia, Carlos necesita conseguir el dinero para realizar su segunda gira europea. Su familia no es pudiente, ¿y qué hace? Le escribe una carta al presidente, el Dr. Arturo Illia, pidiéndole ayuda. ¡Y el presidente responde que sí! ¡Y lo recibe en la Casa Rosada! Así es como Carlos gira durante tres meses por Europa.

A los 20 años tiene su primer enfrentamiento con el poder, cuando los militares dan un golpe de Estado y van a su teatro: “...La obra terminaba con unas putitas que decían ‘chicas, chicas, la policía...’. Y fue un hecho real (...) Lo primero que hizo la policía fue destruir el teatro, maltratar al público y arrestarme. Estuve en prisión durante tres días. No fue tan terrible, pero fue una experiencia impactante”.

A los 22 años realiza su primera gira sudamericana: “...una gira por tierra (...). Recuerdo vividamente la experiencia que tuvimos en el Chorolque, un pico que está a 5.000 metros sobre el nivel del mar y que es la mina de estaño más alta del mundo. Allí, como no había luz, actuamos iluminados por los focos de los mineros, es decir, rodeados por cuarenta mineros que nos iluminaban con sus cascos (...) Esta



VIVIANA MARCELA IRIART / VIVIANAMARCELAIRIART.BLOGSPOT.COM

gira significó un descubrimiento pavoroso de América Latina, que va más allá de lo epidérmico. Entramos en contacto con la miseria total de América Latina (...) llegamos al Festival de Manizales (...) y el jurado integrado por Ernesto Sábato, Jack Lang y Miguel Ángel Asturias, nos otorga un premio”.

Para no hacerte el cuento tan largo, cuando Carlos llega a Venezuela ya era un fenómeno que había conquistado Europa y América Latina.

Y cuando muere en Caracas con apenas 46 años, el 28 de marzo de 1993, había dirigido 101 obras en siete países: Argentina, Venezuela, España, Estados Unidos, Nicaragua, México y Perú; realizado coproducciones con Estados Unidos, España e Italia; realizado giras por 33 países de América, Europa y Oceanía; recibido alrededor de 100 premios y/o condecoraciones en Argentina, Venezuela, Italia, México, Colombia; dirigido en Nueva York, en inglés, invitado por el productor de Broadway Joseph Papp (*Hair, The Chorus Line*); había creado 22 instituciones teatrales y/o festivales; dirigido y versionado 100 unitarios teatrales para televisión. Tenía invitaciones de Giorgio Strehler para dirigir en Italia, del grupo Satyricon para dirigir en Moscú y de Joseph Papp para volver a dirigir en Nueva York.

Carlos realizó en apenas 29 años lo que a cualquier otro ser humano le hubiera llevado dos y tres vidas. Y es impresionante la enorme cantidad de obras que fueron un gran éxito tanto en Venezuela como en el extranjero.

¿Por qué Venezuela? Carlos cuenta que desde que leyó *Lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, se había quedado fascinado con el país. Y cuando lo conoció el enamoramiento fue total y Venezuela también se enamora de él, porque le abre sus puertas e inmediatamente se convierte en un fenómeno, el público enloquece con sus montajes. Pero, también surgen sus detractores. Por eso en 1974 abandona el país, debido a una campaña xenófoba y homofóbica en su contra. Se va a Europa, donde gana el Premio Dionisio de Plata en Italia. Sin embargo, su amor por Venezuela es tan grande que regresa en 1975 y nunca más se va, aunque sus detractores nunca se calmaron e incluso después de muerto lo siguen atacando.

**¿Qué hace al llegar a Venezuela? ¿Cómo se inserta en el movimiento teatral?**

Al llegar le sucede algo extraordinario: conoce a María Teresa Castillo, la presidenta del Ateneo de Caracas. Y eso fue como el encuentro de dos almas gemelas, aunque Carlos tenía 23 años y María Teresa 61. La imaginación de Carlos para crear proyectos no tenía límites y la audacia de María Teresa para apoyar, creer y trabajar en esos proyectos, tampoco.

María Teresa lo contrata para que dirija *La orgía* de Buenaventura. Y Miguel Otero Silva para que dirija su versión de *Don Mendo*. Y cuando

Horacio Petterson renuncia al Ateneo, María Teresa le ofrece su puesto, con un sueldo simbólico porque el Ateneo tenía muy pocos recursos económicos.

Dice Carlos en el libro *Rajatabla 20 años*: “María Teresa Castillo, presidenta vitalicia de todos nuestros proyectos y nuestras ambiciones. Madre y compañera. Rajatabla más que nadie. Pasión y crítica de una aventura que sin ella no hubiera sido posible”.

Dice María Teresa en una entrevista: “Cuando Carlos llegó aquí nos sorprendió, inmediatamente movilizó a todo el mundo, la juventud se movilizó en torno a él y naturalmente las puertas del Ateneo se le abrieron de par en par. Carlos me movió muchísimo. Él inventaba las cosas más inusitadas, él era extraordinario. Él hizo que el teatro venezolano viajara por todo el mundo, yo viajé con ellos muchísimo, hasta la Unión Soviética de arriba para abajo. Yo he visitado el mundo entero con el grupo Rajatabla”.

*La orgía*, estrenada en 1970, causa un gran impacto y a los cinco días es prohibida: “Al final cuando a la vieja la matan –porque los mendigos ese día la matan por tacaña y miserable– aparece la vieja como el símbolo de un país que murió por su mezquindad con su propia gente. Los camareros entraban con coronas de flores que decían ‘Ministerio de Relaciones Exteriores’, ‘Academia de la Cultura’, ‘Academia de la Historia’ y ponían eso frente a la vieja. La obra se considera un hito del desarrollo del teatro político. Significó una discusión tan grande dentro de la cultura venezolana, que me abrió una nueva perspectiva de participación dentro del país”.

Y a pesar de la censura gana su primer premio venezolano: el Juana Sujo. A partir de estas obras Carlos irrumpe como un volcán en erupción en la escena venezolana, pero un volcán de lava creadora no destructiva. Y así será hasta su muerte.

**¿Podría resumir la historia del Grupo Rajatabla, fundado por Carlos Giménez?**

Rajatabla se funda el 28 de febrero de 1971 como Taller de Teatro del Ateneo de Caracas. Integrantes: Carlos, director, iluminador, escenógrafo, dramaturgo, gerente y productor general, gurú y mentor que llevará al grupo a la gloria nacional e internacional; Mariel Jaime Maza, Juan Pagés, Francisco Alfaro, José Tejera, Gustavo Gutiérrez, Leopoldo Renault, José Ramón Ortiz, Enrique Serrano, Xulio Formoso, Juan Gómez y Antonio Miranda.

Ese día estrena la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda, obra musical de protesta. Carlos dirige, hace la escenografía, iluminación y promoción porque no tenía dinero para contratar profesionales. El éxito es total, el público enloquece y tiene que hacer dos y tres funciones diarias. También surge el escándalo, porque había escenas con desnudos totales y frontales. Pero nada detiene a ese torbellino: giras por el inte-

rior del país; giras por Latinoamérica; grabación de un disco con las canciones de la obra.

A partir de esta obra Carlos y Rajatabla se convierten en un fenómeno nacional y mundial. Todos los años estrena dos y tres obras y realiza giras internacionales, a veces a más de un país, cosechando impresionantes críticas. Al mismo tiempo a Carlos le interesa mucho la docencia, apoyar a las nuevas generaciones, unir a los grupos venezolanos, y así es que va creando año tras años diferentes instituciones, encuentros y/o festivales.

Para Carlos era muy importante que el teatro llegara a todos los estratos de la sociedad, especialmente a las personas más pobres y a las más alejadas de los centros culturales, y por eso desde sus inicios siempre llevó sus obras a los barrios populares y las giras por el interior eran tan importantes como las del extranjero: “Estamos haciendo teatro en patios de escuelas, en museos, en sótanos y galpones, demostrando que la imaginación nos pertenece”.

Carlos tuvo una cantidad impresionante de éxitos, tanto nacionales como internacionales. Su mayor suceso, quizá, fue *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, en adaptación y dirección de Carlos, en coproducción con el Festival Latino de Nueva York y el Festival de Dos Mundos de Spoleto, Italia, realizada en 1989, obra con la que estuvo de gira hasta 1992.

Otros éxitos: *Venezuela tuya, Señor presidente, La muerte de García Lorca, Bolívar, La Celestina, La charité de Vallejo, La máscara frente al espejo, La honesta persona de Shechuán, Historia de un caballo, Memory, Mozart el ángel Amadeus, Peer Gynt, El campo, Despertar de primavera...*

Y en México, donde Carlos trabajó apenas unos meses antes de ser deportado, el ensayista y director teatral Rodolfo Obregón dice en un ensayo publicado por la UNAM en 2016: “Teatro mexicano: un antes y un después de Carlos Giménez (...) Giménez fue quien hizo conscientes a los teatreros de que las estructuras dictatoriales que debían vencer eran las que regían a su propia comunidad”.

Dijo Carlos: “Si el país fuera como Rajatabla, el país podría sobrevivir. Rajatabla es un proyecto policlasista, en nuestro grupo convergen personas de todo tipo de extracción social, no existen las diferencias raciales. Pienso que la gente debe dialogar siempre evitando las confrontaciones violentas de palabras. (...) Creemos que el mundo es perfeccionable y con nuestra filosofía le hemos cambiado la vida a mucha gente. Un ejemplo simple, dos de nuestros compañeros de grupo solían dormir en los bancos de la Plaza Miranda, y los trajimos a Rajatabla, les hemos dado tiempo para que resolvieran su situación, y les ofrecimos que vivieran en los camerinos de nuestro teatro”.

(Continúa en la página 8)

## “Al llegar le sucede algo extraordinario: conoce a María Teresa Castillo”

(Viene de la página 7)

**En la historia de Rajatabla parece evidente el interés de Giménez en el desentrañamiento del poder. Se dice que su teatro era ético y estético. Pero, al mismo tiempo, tenía facilidad para aproximarse al poder y moverse entre sus bastidores.**

Sí, gracias por hacerme esa pregunta porque me permite decir que no fue verdad, que esa fue una de las tantas infamias que inventaron sus detractores. Porque fijate: Carlos fue perseguido por la dictadura militar argentina, que era de ultraderecha; prohibido durante muchos años en los países comunistas; detenido, torturado y deportado por el gobierno “revolucionario izquierdista” de México; censurado en Venezuela y otros países democráticos. Carlos fue atacado tanto por la derecha como por la izquierda como por las democracias, entonces, ¿de qué relación con el poder hablan?

La única relación con el poder que tuvo Carlos fue con el expresidente Carlos Andrés Pérez, y eso porque se hicieron amigos. Y Carlos usó esa relación para favorecer a toda la cultura venezolana, al proponerle a CAP que creara subsidios para todas las artes. Y Pérez lo hizo. Pero los primeros diez años en Caracas, Carlos tuvo que trabajar en televisión para poder vivir. Con los otros presidentes Carlos tuvo que luchar como todos los demás grupos para conseguir que el CONAC le diera el subsidio, incluso para conseguir los fondos para el Festival Internacional de Teatro de Caracas. No, Carlos no se llevaba bien con el poder que denunciaba: se llevaba bien con sus amigos y si estos tenían poder o no, eso no le importaba.

Lo que pasó, creo yo, es que Carlos era terriblemente inteligente, talentoso, seductor, carismático, bello, lleno de entusiasmo e ideas y con una facilidad de palabra que nunca he vuelto a ver en mi vida. Y entonces muchos hombres y mujeres con poder cayeron rendidos a sus pies, no solo en Venezuela, en todo el mundo. Y no solo las personas con poder. Carlos generaba devoción en la mayoría de las personas que tuvimos la dicha de trabajar con él: era como una estrella de rock.

El periodista estadounidense Jeff Levis escribe la que para mí es la mejor definición de Carlos: “¿Quién dirige con la mentalidad única de un Fellini, planea con la paciencia de un Kissinger, combina el arte y el comercialismo con la astucia de un Joe Papp y vive en Caracas después de haber resucitado entre los muertos? Carlos Giménez”.

**Entre los muchos logros de Carlos Giménez, hay uno que merece especial énfasis: el Festival Internacional de Teatro de Caracas, creado y proyectado junto a María Teresa Castillo. ¿Podría contarnos del surgimiento y cómo se materializó?**

Esa historia para mí es mágica. Porque Carlos regresa a Caracas en marzo de 1973, después de ser deportado de México, le propone a María Teresa hacer el Festival, ella dice que sí..., y en apenas 4 meses organizan el Primer FITC! Con la participación de 15 grupos de España, Argentina, México, Chile, Colombia, Paraguay y Venezuela.

Miguel Henrique Otero, testigo de ese acontecimiento, cuenta: “...no tenían ni un peso, ni las relaciones internacionales necesarias, ni estaban a la mano los profesionales que podrían constituir los equipos de producción, ni tampoco estaba claro si las salas de teatro disponibles en Caracas contaban con los recursos técnicos para afrontar las necesidades de los grupos extranjeros, ni sabían cómo reaccionarían los grupos internacionales ante una invitación proveniente de una ciudad que, hasta ese momento, no tenía una reputación consolidada como capital cultural (como sí la tenían Buenos Aires o Ciudad de México)”. Pero en poco tiempo el FITC fue considerado uno de los mejores festivales del mundo.

El FITC era una fiesta, un banquete, una mesa en la que todo el mundo compartía sin diferencias raciales, de clase, religión, orientación sexual, nacionalidad. Durante quince días el FITC nos volvía iguales. Durante quince días Caracas dejaba de ser una ciudad insegura y las noches se llenaban de arte y gente corriendo de un teatro a otro para ver los espectáculos. El FITC fue financiado por el Estado, la empresa privada y las embajadas de los países participantes.

**¿Cuáles podrían ser las principales líneas de un balance cualitativo y cuantitativo del Festival Internacional de Teatro, hasta que él participó?**

Cualitativo: pudimos ver los mejores espectáculos de teatro, danza, mimo, música, ballet clásico, etcétera, de todo el mundo; tomar talleres con grandes maestras y maestros de la escena mundial. Nos visitaron artistas excepcionales: Peter Brook, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Nuria Espert, Vittorio Gassman, Vanessa Redgrave, Berliner Ensemble, Franca Rame, Giorgio Strehler, Norma Aleandro, Peter Stein, La Mamma, Lindsay Kemp, Ellen Stewart, Kazuo Ohno, Dacia Mariani, Eugenio Barba, Darío Fo, Els Joglars, Andrzej Wajda, Carbone 14, Odin Teatret, La Ópera de Pekín, Philippe Genty. De Venezuela no nombro a ningún grupo para que nadie se sienta ol-

vidado, pero participaron los mejores de todo el país.

Cuantitativo: entre 1973 y 1992 se realizaron 9 ediciones en Caracas y en 9 ciudades del interior del país. Participaron: 150 grupos y artistas de Venezuela; 273 grupos y artistas del extranjero; 55 países de 5 continentes: África, América, Asia, Europa y Oceanía. El FITC, además, le dio empleo a mucha, mucha gente; acondicionó las salas de teatro y movió la economía por la gran cantidad de gente que nos visitaba.

**A pesar de que Giménez era en lo esencial un artista, también destaca como creador de instituciones. ¿Cuáles fueron esas instituciones? ¿Qué queda de ellas hoy?**

Muy poco: Rajatabla y el Taller Nacional de Teatro (TNT). También el Instituto Universitario de Teatro, pero le cambiaron el nombre y no reconocen a Carlos como su fundador.

Las instituciones creadas por Carlos, además de las ya nombradas, fueron: Festival Internacional de Teatro de Caracas, Centro de Directores para el Nuevo Teatro, Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, Rajatabla Danza, ASSITEJ, Asamblea Venezolana de Teatros Independientes, Núcleo Dramático Experimental Febrero 28, Fundación Artistas por la Vida.

También: Primera Muestra Nacional de la Asamblea Venezolana de Teatros Independientes, Festival Pirandello, Festival Experiencia Shakespeare, Festival Goldoni, Festival de Directores para el Nuevo Teatro, Primero Singular. Y el Premio María Teresa Castillo, patrocinado por la Encyclopaedia Britannica, ya desaparecido, y el Premio Marco Antonio Etedgui, que se sigue otorgando.

**¿Se recuerda a Carlos Giménez en Venezuela? ¿Se estudian sus aportes? ¿Se reconocieron sus contribuciones mientras vivió? ¿Giménez sintió a Venezuela como su país?**

Lamentablemente no. Ni vivo ni muerto le reconocieron sus aportes. No hay ni siquiera una sala que lleve su nombre. Cuando Carlos murió recibió muchos homenajes. El gobierno decretó 3 días de duelo nacional, Caracas lo mismo, el presidente fue a su velorio y la Schola Cantorum cantó en el cementerio la canción favorita de Carlos. Se escribieron decenas de maravillosos artículos destacando su personalidad y sus logros. El Centro Cultural Consolidado, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Assitej y Venezolana de Televisión le hicieron homenajes. La actriz y docente Myriam Pareja creó la *Catedra Giméniana*, que dictó durante algunos años. Después...el olvido.

Pero, al mismo tiempo, hay mucha gente que transmite en forma oral su legado a las nuevas generaciones. Y en Estados Unidos y Latinoamérica

“Carlos cuenta que desde que leyó *Lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, se había quedado fascinado con el país. Y cuando lo conoció el enamoramiento fue total”

## Ramillete de elogios

“El director, Carlos Giménez, ofrece un drama de tan ardiente erotismo que es difícil saber si el olor a fuego en el auditorio proviene de los braseros en el escenario o de los cuerpos de los actores. El Sr. Giménez crea un espectáculo con la belleza y la grandeza cromática de una pintura de Gericault y envía a sus personajes a girar en torno a ella en una danza hipnótica”. *The New York Times*, 1987.

“En Caracas hay un joven director que ha encontrado la esencia del estilo épico de Brecht y los elementos de los métodos de trabajo de Peter Brook, en soledad, lejos de los maestros europeos. El director es Carlos Giménez”. Glenn Loney, Universidad de Cambridge, 1986.

“Y la dirección del Sr. Giménez, sin mencionar su uso pictórico de la iluminación, debería decirle a cualquiera por qué este hombre, que aún no tiene 40 años, es considerado el director más grande de Venezuela. Su dominio de las emociones de la audiencia en esta obra revolucionaria es



CARLOS GIMÉNEZ / ARCHIVO EL NACIONAL

rica hay muchos ensayos teatrales, actuales, donde lo nombran.

Pero Carlos no tenía página web, su legado no estaba en Internet. Por eso yo cree el blog, página de Facebook y canal de YouTube *Carlos Giménez Creador Teatral* y me da mucha alegría decir que hoy en día un promedio de 30 mil personas al mes visita el blog. ¡El interés por Carlos es enorme!

También edité tres libros: *¡Bravo, Carlos Giménez!*, *Carlos Giménez, el genio irreverente* y *María Teresa Castillo-Carlos Giménez-FITC 1973-1992*. Para hacerlos conté con el invaluable apoyo de mucha gente de todas partes del mundo, que me envió material sobre Carlos, aceptó ser entrevistada y escribió artículos. Quiero destacar espe-



completo”. *The New York Times*, 1985.

“Así como Salvador Dalí en sus cuadros más inverosímiles estrecha la maestría académica del dibujo con la capacidad de crear lo real, asimismo, Carlos Giménez en las deformaciones más fantásticas y singulares de sus imágenes, logra crear algo real, sin duda emocionalmente verdadero...”. V. Silunas, Globo Teatral, Moscú, 1988.

“Absolutamente emocionante (...) De veras no esperaba que fuera tan emocionante, tan conmovedora para mí y tengo la impresión de que para el público también porque me di cuenta de que todo el mundo quedó en suspenso desde la primera palabra hasta la última. No se oyó volar una mosca, no se oía respirar. Es emocionante realmente”. Gabriel García Márquez, México, 1989.

“No es una pieza escénica sombría ni aburrida gracias a la imaginación teatral de Carlos Giménez. No hace falta una traducción

cialmente la colaboración del poeta José Pulido, los artistas plásticos Rolando Peña y José Paradisi Rangel, la directora creativa Karla Gómez, la productora Carmen Carmona y el fotógrafo Roland Streuli, que me regalaron su trabajo. Todavía es mucho lo que falta pero, al no contar con subsidios ni aportes privados, la tarea se vuelve más difícil.

En 1984 Carlos escribió un artículo sobre Molière que parecía una premonición de lo que le iba a suceder: “Es el rito del horror. ¿Por qué tanto odio? (...) Sus enemigos lo persiguen después de muerto (...) ‘Molière, nada a tu gloria faltaría, si entre los defectos que tan bien descubriste, hubieras incluido tan negra ingratitud’”.

Y su legado no se perdió porque él mismo se encargó de preservarlo con la edición del libro *Rajatabla 20 años*, de Blanca Sánchez y David Rojas, y con la inclusión de la *Memoria del FITC* en el catálogo del FITC de 1992, el último que él dirigió. Ese material es valiosísimo, junto con el libro de E. A. Moreno Uribe, *Carlos Giménez, tiempo y espacio*.

Los últimos años intenté, sin éxito, producir un documental sobre su vida. Pero te doy una primicia: se ha sumado a este sueño la productora Carmen Carmona, quien fue directora de cultura de la Alcaldía de Chacao y presidenta del Instituto de Cultura del Estado Miranda, que trabaja para la cadena de televisión Telemundo en Miami, y el documental..., ¡está caminando!

Carlos se sentía profundamente venezolano sin negar su argentinidad: en la presentación, en los programas de mano en el extranjero, ponía “ciudadano venezolano nacido en Argentina”. Cuando la democracia regresó a Argentina a Carlos lo tentaron mucho para que volviera, le ofrecieron sueldos impresionantes, todo lo que él quisiera, pero él ya era venezolano, no porque había sido nacionalizado por decreto sino porque su corazón lo era. ☺

para apreciar la inventiva de la puesta en escena”. *Chicago Tribune*, 1992.

“La danza de amor y muerte que ha creado Carlos Giménez sobre uno de los monumentos de nuestro idioma, es, a mi parecer, uno de los grandes espectáculos del teatro en lengua castellana. Expuesta sobre la cuadrícula de sal, a las puertas marinas de Marsala, su tormenta carnal provocaba escalofríos”. Moisés Pérez Cotterillo *El Público*, España, 1988.

“Un Marat Sade venezolano”. Tommaso Chiaretti, Roma, 1977.

“Habría que destacar, por encima de todo, la labor de dirección, que supone un trabajo rayano en la perfección”. *ABC*, Madrid, 1982.

“Carlos Giménez realiza una puesta ritual, tenebrosa, sofocante, monumental que emana un poder del que no se puede escapar y que ni el idioma español puede expresar”. *Der Tagesspiegel*, Berlín, 1982.



## ENSAYO &gt;&gt; NARRACIÓN Y SONORIDAD

## Panoramas sonoros del paisaje cubano en relatos de viajes y otras historias del siglo XIX

"Si bien pudiera pensarse en los viajeros como simples observadores externos, ajenos, no siempre el viajero es tan ajeno ni tan externo a la realidad a la que se enfrenta. Muchas de estas personas son humanistas, gente con un objetivo específico para narrar la realidad, pero también con una profunda sensibilidad, en la mayor parte de los casos que puede captar dimensiones que la gente que convive con este paisaje tal vez no las contempla o valora"

LUCIANA KUBE TAMAYO

Además de quedar plasmado en la poesía y en la prosa, los sonidos y la música se advierten en los relatos de viajeros, cronistas, embajadores y otras personas que en su tránsito tuvieron a bien dejar sus testimonios en cartas, libros y otras publicaciones, hechas por placer o por obligación, pero que en definitiva transmiten un deseo de plasmar la realidad que les rodea. La crónica de viajes se da en diferentes modalidades, pero las que más me interesan aquí son las relacionadas con "la peregrinación alegórica" (Regazzoni 50) y con la dimensión estética y literaria del texto.

No obstante, mi selección de estos textos no obedece tanto a la identidad cubana, sino a la bucólica y en lo relativo a la relación del ser humano con un espacio y un tiempo específico y cómo el hecho de la improvisación también media en los eventos que se describen. La interdisciplinariedad de los géneros artísticos ahora cobra un nuevo sentido al examinar algunas facetas de los recorridos que marcaron la vida de estos intelectuales y artistas en tránsito.

Estos textos tienen que ver con la imagen "edénica de fantasía y escapismo" que según Jordana Pomeroy han proyectado por siglos sobre Cuba los observadores europeos y norteamericanos (Galpin 10). A esto se suma la experiencia estética y literaria de quienes la vivieron desde dentro y desde fuera en diferentes momentos de su vida, como la condesa de Merlin, Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1952) y Gertrudis Gómez de Avellaneda en sus respectivos retornos a la tierra natal.

#### Actitud romántica frente a la naturaleza tropical

Ya en el siglo XVIII la búsqueda por una civilización mejor que la que teníamos y el deseo de un rejuvenecimiento social llevó a menudo a los viajeros a buscar todo ello en islas tropicales (Coates 129). La reevaluación romántica de la naturaleza se representa en la glorificación de las montañas tanto en la literatura como en las expresiones de la cultura popular, y eso es algo que se ve en la actitud frente a las sierras y montes de Cuba. En la pintura también se observa este fenómeno, que para Jorge Duany incluye en estas "representaciones visuales de lugares cargados de simbolismo, como lo son bosques, ríos y montañas" (Galpin 21).

Si bien pudiera pensarse en los viajeros como simples observadores externos, ajenos, no siempre el viajero es tan ajeno ni tan externo a la realidad a la que se enfrenta. Muchas de estas personas son humanistas, gente con un objetivo específico para narrar la realidad, pero también con una profunda sensibilidad, en



PAISAJE CON RÍO (1873) – ESTEBAN CHARTRAND / MUSEO DE BELLAS ARTES DE CUBA

la mayor parte de los casos que puede captar dimensiones que la gente que convive con este paisaje tal vez no las contempla o valora. Algunas estancias fueron breves, pero otras duraron años y el deseo de penetrar en estos espacios naturales con un anhelo de búsqueda ocasiona que el paisaje, tanto visual como sonoro, pueda ser aprehendido en su complejidad y redimensionado.

El historiador y explorador antillano Rosemond de Beauvallon (n.1819) dejó muy claro en su relato de viajes publicado en 1844, que para él Cuba era un paraíso. Lo especifica cuando relata su paso por la zona noroeste de las inmediaciones de Santiago de Cuba, concretamente en la hacienda Saint Jules, donde reside el poeta e intelectual Domingo del Monte. La descripción del paisaje denota una íntima compenetración y una visión bucólica del explorador que, durante su excursión a la zona, habla de los campos floridos de café con un aire tan puro que hacen de la montaña el "Edén oriental de Cuba" (Olivera 255).

Este tipo de gestos corresponden con lo que el geógrafo Yi-Fu Tuan define como "topofilia" para describir cómo las personas se sienten atraídas hacia ciertas características de la naturaleza (Coates 14). Beauvallon demuestra esa pulsión en su definición edénica de los campos de café. Todas estas experiencias están enlazadas por "el gusto de la maravilla y el misterio" (Buarque, *Paraíso* 1) que para el historiador brasileño Sérgio Buarque de Holanda es casi inseparable de la literatura de viajes.

#### Revelación ante el paisaje visual y sonoro

Todo está en su justo lugar, balanceado el entorno natural con el que ha moldeado la mano humana: los cafetales y el pueblo, que define como "pintoresco" dentro del marco majestuoso del paisaje. Es la mirada romántica que se impone, la del ser humano en soledad frente a lo inmenso e inasible. Lo que se describe está dentro de la "estética de lo pintoresco", que se encuentra en la base misma del movimiento romántico; y es en la belleza de lo pintoresco que



CONDESA DE MERLIN, MARÍA DE LAS MERCEDES SANTACRUZ Y MONTALVO / ARCHIVO

estos textos recrean un ambiente por el que se llega a lo sublime (Coates 132), distinción que ya había hecho Kant en 1764.

Este gesto paisajista de Villaverde revela lo que Amy Galpin señala como un "culto patriótico al entorno rural de la isla" con su "frondosa vegetación, abundantes palmeras, chozas humildes y campesinos nobles y pintorescos. El mito edénico de bosques, montañas, ríos y valles indómitos fue uno de los leitmotiv de las artes visuales de finales de la época colonial y principios de la republicana" (30).

Otro inglés, Sir Charles Augustus Murray, novelista y diplomático, viaja a Cuba entre 1834 y 1836. Como en el caso de otros viajeros, se ve nuevamente el contraste al pasar a hablar del campo. Se hospeda en un ingenio y describe sus puertas siempre abiertas, por donde los mastines "vagan libremente" y donde se sientan al pianoforte las señoritas, alrededor de quienes se arremolinan las muchachas negras a escuchar, "mientras dos o tres arruinan con sus chillidos la música" (Murray 234).

En el ingenio esta participación marginal de las jóvenes negras que entran al salón para escuchar las canciones interpretadas desde el pianoforte es muy importante para poder entender esta transición de la música del campo en el contexto de la esclavitud, en la que participan los hombres y mujeres esclavizados. Una escena muy similar a la relatada por Murray era reseñada también por la condesa de Merlin: "Por la mañana, si por casualidad hago algunos acordes en el piano, inmediatamente se ponen en movimiento todas las negras de la casa, y se colocan en los balcones, se asoman alas puertas, se ponen detrás y delante de mí, en todos lados y en todas partes" (25).

La condesa de Merlin, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo era hija de Teresa Montalvo y O'Farrill y de Joaquín de Santacruz y Cárdenas, conde de Jaruco y de Santa Cruz de Mompos, caballero de la Orden de Calatrava. El conde era militar y expedicionario, un entusiasta absoluto del conocimiento científico y como tal un destacado representante de la Ilustración cubana y de la nobleza criolla. Su hija no podría dejar de heredar estas cualidades, además de una disposición para la música y su talento para la literatura. Entre sus diez publicaciones las que más interesa para esta investigación es *Viaje a la Habana*, que reúne treinta cartas en francés en donde explica su estancia en su patria. Entre sus descripciones destacan "los tipos locales como el guardiero y el guajiro Pepe María" (Olivera 35).

Mercedes Santacruz, en su "Carta VI" describe a los guajiros y los distingue por su "carácter excéntrico": "Su vida material, sencilla y rústica está muy de acuerdo con su vida poética, y esta amalgama es justamente la que da a su acción un carácter romancesco y original" (95). Cuando describe la vida cotidiana del guajiro resume en tres los entornos en los que transcurre su vida: "pasa las mañanas en los reñideros de gallos y las noches en el baile ó cantando á la guitarra enfrente de la estancia de su querida" (98). En la "Carta IV", la condesa refiere cómo en la cocina de las casas de los guajiros: "todo guardado por un terrible mastín que gruñe y enseña sus dientes en cuanto vuela ó se cae una

hoja" (34). Y con respecto al caballo, también lo distinguen sus sonidos mientras recibe los cuidados de su dueño:

le pasa muchas veces la mano por el cuello, y le regala con un buen terrón de azúcar, mientras que el fiero animal relincha y bate la tierra con sus pies, orgulloso al mirar el sol y al sentir las caricias de su amo; enseguida salta sobre el corcel, le da un silbido, le suelta la brida y lo lanza en los bosques (98).

La carta VI la dedica la condesa exclusivamente a los guajiros y extrae su contenido de la *Excursión a Vuelta Abajo* de Villaverde, "obra que narra el regreso del autor a la zona tabacalera de Pinar del Río" (cit. in Merlin 33). Según Adriana Méndez Ródenas, "el liberal 'saqueo' a la obra de Villaverde se debe, en parte, al paralelo entre las dos obras: tanto la *Excursión* como el *Viaje* trazan el retorno sentimental al lugar de origen", pero no es esto (33). A pesar de este hecho, los relatos que añade la condesa que provienen de la tradición oral son para Nuria Girona Fibla "descripciones de figuras y fiestas populares que adquieren un estatuto legendario y emblemático" (Rodríguez 200).

#### Paisaje e identidad

La condesa de Merlin es a la vez protagonista y testigo de una historia de retorno a la patria que genera en ella un sentido de pertenencia en el que prima la identificación con el natural y hay una fusión entre el sujeto y el paisaje, y eso queda claro en este fragmento:

Me parecía que todo lo que veía era mío, que todas las personas que encontraba eran amigos; hubiera abrazado a las mujeres; les hubiera dado la mano a los hombres; todo me gustaba: las frutas, los negros que las llevaban de venta, las negras que se pavoneaban balanceando sus caderas en medio de la calle con sus pañuelos en la cabeza, con sus brazaletes y su cigarro en la boca; me gustaban hasta las plantas parásitas que crecen entre las guirnaldas del aguinaldo y de la manzanilla que penden de las paredes; el canto de los pájaros, el aire, la luz, el ruido, todo me embriagaba; estaba loca, y era feliz (12).

En torno al texto anterior, en el que desborda el sentimiento de pertenencia y apego a la tierra, Adriana Méndez Rodenas en la edición que hace del mismo texto anota cómo la condesa enumera frutas y plantas como parte de una técnica "utilizada desde la poesía de la colonia" para identificar los elementos fundacionales "del discurso nacional" (Merlin, *Habana* 12). Esta mitificación es para Nuria Girona Fabla una forma de idealización del mundo natural que "suple las carencias del pasado, así como la exotización de costumbres y tipos neutraliza conflictos y asegura una originalidad distintiva" (Rodríguez 200). De esta forma, volvemos al mito gracias a la perenne por lo virgen del paisaje, ya que sigue estando América, como asegura Lezama Lima, "muy lejos de agotar su caudal de mitologías" (Carpentier, *Ensayos* 79).

(Continúa en la página 10)

## Panoramas sonoros del paisaje cubano en relatos de viajes y otras historias del siglo XIX

(Viene de la página 9)

Este caudal mitológico se ve claramente en la “Carta III”, fechada el 11 de junio en la que señala: “La vida doméstica de la Habana parece renovar los encantos de la Edad de Oro” (76). Al igual que en los versos de los poetas cubanos de su época, hay en esta prosa una conjunción entre los elementos visuales y los sonoros, en una clara éfrasis:

El sol se ocultaba envuelto en hermosos cendales de oro; la palmera, la magoa, la jagua y los graciosos matorrales de rosa altea, agitados por la brisa de la tarde, se balanceaban dulcemente; las aves, que habían estado silenciosas durante el calor del día, cantaban alegremente rebuscando su nido, meciéndose sobre la débil y perfumada rama que debía servirles de asilo y protegerlas contra el rocío de la noche (83).

En esta descripción veo la compenetración de la condesa con su entorno, gracias a la que “expresa una sensibilidad romántica y es más bien contemplativa con la propensión a con/fundirse con la naturaleza” (Regazzoni 62). Adriana Méndez Rodenas es de la opinión de que “desde la poesía colonial, el tema de la fertilidad de la tierra engendra el mito de la isla como paraíso, por eso describe así la calidad del suelo en el campo cubano: “La tierra no necesita aquí de un cultivo esmerado, ni de abono. Para producir muchas cosechas al año bastan algunos días de arado, y esparcir sobre ella unos cuantos puñados de grano” (Merlin 35).

### El paisaje y lo pastoril: criollización frente al paisaje

El que trabaja la tierra, el guajiro, tiene, a mi entender, un poco del caballero, del juglar y del pastor. Eso es lo que considero que aparece en la descripción que hace la condesa de Merlin, tomando el texto de Villaverde, en torno a la vida cotidiana del guajiro:

Confiado en la prodigalidad de una naturaleza espléndida, y seguro de hallar en todas partes mieses y frutas en gran abundancia, la pereza, la voluptuosidad y el amor de la independencia se apoderan de su alma, y ponen un sello en todas las acciones de su vida; gusta mucho de lujo en su persona; pasa las mañanas en los reñideros de gallos, y las noches en el baile, ó cantando á la guitarra enfrente de la estancia de su querida; es poeta y valiente a la vez, y si alguna vez acontece que estando él cantando ó echando requiebros aparece por allí su rival, se bate con él, y le dá ó recibe un machetazo en honor de la que ama (36).

Cuando narra la relación del montero con el caballo al amanecer y antes de salir a la faena, la condesa añade: “le pasa muchas veces la mano por el cuello, y le regala con un buen terrón de azúcar, mientras que el fiero animal relincha y bate la tierra con sus pies, orgulloso de mirar el sol y al sentir las caricias de su amo; en seguida salta sobre el corcel, le dá un silbido, le suelta la brida, y lo lanza en los bosques” (36). Así, el relincho y el silbido son los sonidos que conectan al hombre y al animal en un conjunto indisoluble.

La condesa habla del guajiro José María, en su relato extraído del cuadro de costumbres *Amoríos y contratiempos de un guajiro*, de Cirilo Villaverde, que apareció en *La cartera cubana* (1839) y que constituyó, según Adriana Méndez Rodenas, el borrador de lo que luego sería la novela *El guajiro* (1842). Así lo define: “Su memoria es tan prodigiosa que, además de los versos que él mismo compone, sabe tantas coplas y tantas décimas, que si se pusiese á entonarlas una tras otra, se estaría cantando cien años seguidos” (38). Impaciente, frente a la casa de Marianita se da cuenta de que los gallos “han cantado ya dos veces”, pero no “nadie parece todavía en el campo.” (39). Esta tensión se ve subrayada por el elemento que rompe la calma: “El paso del caballo resonaba a lo lejos en medio del silencio letárgico de los campos” (40).

### Una viajera poseída por el paisaje

La escritora sueca Fredrika Bremer (1801-1865), activista por los derechos de la mujer, en 1851 llega a Cuba. En esta misma línea, los elementos poéticos en la prosa de Bremer están impulsados por la fuerza del paisaje. Ya en el terreno de las tradiciones, la escritora visita Matanzas y la compara con La Habana, encontrándola más alegre, por lo que escucha: “hacia la calle, corre un balcón por el que yo paseo en las noches aspirando el aire, mientras que mi joven anfitriona, en el salón, toca contradanzas cubanas con magnífico y vivo ritmo. Y estos bailes se oyen resonar por todas partes, desde las casas de la ciudad”. También la escritora menciona que escucha en esa ciudad las seguidillas, las jotas aragonesas y el zapateo (46).

El 6 de abril en Matanzas, Bremer asegura que “en ninguna parte se escucha tanta música” como en Matanzas:

Durante todo el día se oyen las contradanzas cubanas, tocadas en cuatro o cinco pianos de las cercanías; durante las veladas se presentan los caballeros jóvenes en la explanada que está enfrente de la nuestra, y cantan canciones españolas acompañándose con la guitarra; un arpista muy hábil va de puerta en puerta tocando sus cuerdas, con el instrumento a la espalda, y tocando en los portales la jota aragonesa, ese baile tan lleno de vida chispeante, que me anima y danza dentro de mí cuando lo oigo, o la cachucha, tan llena de encanto; entre unas y otras se oye la música militar de la plaza de Armas, mientras el *beau monde* de Matanzas se pasea en torno a ella bajo la luz de la Luna, por entre los álamos; las damas, sin sombreros, con flores u otros adornos, velos ligeros y trajes blancos (96).

Además, Bremer se fija cómo se usa el toque de la caracola, con un “sonido penetrante y largo, pero hasta cierto punto melodioso, que se oía desde muy lejos. Era la señal para que los hombres, que estaban en el valle, se reuniesen a almorzar” (48). También oyó este sonido en el cafetal La Concordia, a las once de la mañana, todos los días, “cuando soplan en una caracola un sonido insistente y melódico, para hacer que las negras que tienen niños de pecho dejen el trabajo y vengan a amamantarlos después de haber reposado un poco (126).

Bremer visita el Ingenio Ariadna, el 7 de marzo de ese mismo año y su capacidad de percibir los detalles de su entorno tienen mucho que ver con el panorama acústico:

Muy próximo a mi ventana –la casa de los señores de la plantación es un edificio de un solo piso–, tengo que ver todo el día a un grupo de negras moverse bajo el látigo, cuyo chasquido, al resonar sobre sus cabezas (aunque en el aire), las mantiene trabajando constantemente, junto con los gritos impacientes y repetidos del capataz (un negro); “¡Arrea! ¡Arrea!” (date prisa, anda). Por las noches –toda la noche–, oigo sus fatigados pasos, cuando extienden a secar las cañas de azúcar machacadas que *saca* del trapiche (55).

“

**El historiador y explorador antillano Rosemond de Beauvallon (n.1819) dejó muy claro en su relato de viajes publicado en 1844, que para él Cuba era un paraíso”**



COCOTERO (1886) – GUILLERMO COLLAZO / MUSEO DE BELLAS ARTES DE CUBA



LAS CUATRO GENERACIONES – VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE / MUSEO DE BELLAS ARTES DE CUBA

Además, la novelista advierte los cantos de trabajo del trapiche: “Cada pareja de bueyes tiene un boyero; de allí proceden los gritos y los cantos que se oyen por la noche. Un negro lanza un grito con una palabra cualquiera y los otros responden a coro, repitiendo con alguna variante la voz dada” (65). Ese canto coral, con improvisaciones se encuentra en otros tantos cantos, rituales, de diversos grupos africanos.

Bremer presencia en Matanzas el Domingo de Resurrección y con su descripción llegan los sonidos que poblaron los villancicos de la época, ya analizados aquí, pero como parte del entorno urbano:

Hoy por la mañana, en gran procesión, la imagen de Cristo resucitado fue llevada desde la catedral a la iglesia de Santa Catalina. Desde Santa Catalina salió a su vez otra procesión, que llevaba a María Magdalena sumida en llanto al encuentro de Cristo. Cuando las procesiones se encontraron y se pudo suponer que María Magdalena había visto a Cristo, se hizo un disparo e inmediatamente todas las campanas empezaron a tocar, las banderas a ondear en el puerto, y en las torres de las iglesias empezaron a sonar los clarines (106).

En contraste con aquel evento religioso, en el cafetal La Concordia, el 27 de abril Bremer escucha una interpretación de una seguidilla de la mano de un joven llamado Alfredo Sauval, pero no es una seguidilla española como las que estaba acostumbrada a oír, sino una criolla: “Estas seguidillas españolas, verdaderas canciones populares, tienen también el espíritu extraño del pueblo, que respira una indescriptible frescura y naturalidad. Se oye en sus notas la inspiración de una vida juvenil y auténtica (123). La autenticidad es doble: la del intérprete por su modo único de decir y por contar con una identidad.

Durante su visita al ingenio Santa Amelia, en marzo de 1851, Fredrika Bremer vuelve a maravillarse ante las palmas: “Con la cabeza al aire viajábamos en la volanta descubierta bajo la bóveda celeste, llena de luz, a través de los palmares. El aire era delicioso y suave, como la más pura bondad humana” (87) y unos días después ya puede concluir lo siguiente, ya habiendo madurado sus percepciones: “¡Las palmeras! No me canso nunca de contemplar sus copas agitadas por el viento, y la ondulación suave y majestuosa de sus ramas. Están llenas de poesía y de belleza simbólica; dicen tantas cosas de la unión entre la nobleza del pensamiento y la acción, y la hermosura de la expresión” (92).

### Imaginario criollo para la posteridad

Es evidente que tanto los viajeros con su mirada, como los pintores con la suya y los escritores como Villaverde, sucumbieron ante el paisaje cubano y eso marcó su experiencia vital. Al verse arropados, visual y acústicamente de for-

ma envolvente, no había otro camino que una entrega total al hecho descomunal de la naturaleza tropical. Además de las imágenes a las que se enfrentaron, los sonidos complementaron el locus amenus de su experiencia bucólica en el entendimiento de una nueva identidad, fuera la propia o la ajena que se estaba gestando, pero que era imposible de ignorar. Esa experiencia, inmersa en un romanticismo tardío que no abandona la isla, vive aún en el imaginario criollo cubano, y se replica por toda la Cuenca del Caribe. ☉

Araújo, Nara. *Viajeras al Caribe*. Casa de las Américas, 1983.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Ed. definitiva, 1ª ed., Editorial Casiopea, 1998.

Benítez-Rojo, Antonio. “Cirilo Villaverde, fundador”. *Revista Iberoamericana*, vol. 56, no. 152, 1990, pp. 769–76.

Born, Georgina, Georgina Born, y David Hesmondhalgh. *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press, Berkeley, 2000

Bremer, Fredrika. *Cartas desde Cuba*. Red ediciones, 2016.

Buarque de Holanda, Sérgio. *Visão do Paraíso*. Editora Brasiliense, 1996.

Camayd-Freixas, Erik. “El fractal de Mandelbrot: Del travestismo al caos: Fuentes del nuevo realismo aleatorio de Antonio Benítez Rojo, Mujer en traje de batalla”. *Caribe (Milwaukee, Wis.)*, vol. 10, no. 1, 2007, p. 7–48.

Carpentier, Alejo. *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

Galpin, Amy. *In the Mind's Eye: Landscapes of Cuba*. Patricia & Phillips Frost Art Museum, Giles, 2022.

Krause, Bernie. *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*. Yale University Press, New Haven, 2016.

Olivera, Otto. *Cuba en su poesía*. Ediciones De Andrea, 1965.

Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. 1st ed., Knopf, 1977.

Villaverde, Cirilo. *Excursión a Vueltabajo*. Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1961.

---. *El guajiro*. La Habana: Imprenta “La Lucha”, 1891.

Guízar Álvarez, Eduardo. “Excursión a Vueltabajo de Cirilo Villaverde: viaje hacia la emergencia de la nación cubana”. *Revista Iberoamericana* 67 (2001): 219-238.

Coates, Peter A. *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times*. University of California Press, 1998.

Merlin, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, y Adriana Méndez Rodenas. *Viaje a la Habana*. Stockero, Doral, FL, 2008.

Murray, Charles A. *Travels in North America during the years 1834, 1835, & 1836 including a summer residence with the Pawnee tribe of Indians, in the remote prairies of the Missouri, and a visit to Cuba and the Azore Islands*. R. Bentley, London, 1839.

Regazzoni, Susanna. *Entre dos mundos: la condesa de Merlin o la retórica de la mediación*. Beatriz Viterbo Editora, 2013.