

# Tras las huellas de nuestros clásicos o cómo Luisgé Martín dialoga con ellos en Todos los crímenes se cometen por amor

Autor(en): **Rosa, Silvia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 30

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047206>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Tras las huellas de nuestros clásicos o cómo Luisgé Martín dialoga con ellos en *Todos los crímenes se cometen por amor*

Silvia Rosa

Université de Lausanne

A Zahara

Cuando Miguel de Unamuno se preguntaba allá por 1927 en Hendaya “¿qué es la Hispanidad?” no pudo más que anhelarla:

Ah, si yo la supiera... Aunque no, mejor es que no la sepa, sino que la anhele, y la añore, y la busque, y la presienta, porque es el modo de hacerla en mí. Y aquí, en este rincón de mi terruño nativo, sentado sobre la yerba que me da del Pirineo «la ceniza verde», frente a la mar materna, bajo el cielo del Carro, busco en el hondón de mi raza, en mi corazón milenario, al Dios hispánico que me ha de responder de mi destino.<sup>1</sup>

Existe una extensísima bibliografía sobre este afán unamuniano por “lo hispánico”. Entre todos esos esfuerzos se destacan los numerosos trabajos de Pedro Ribas, y en particular un texto que me interesa rescatar aquí: «Unamuno: su visión de

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 30 (otoño 2017): 105-129.

<sup>1</sup> Texto tomado de la versión mecanográfica de este artículo conservada en la Casa Museo Unamuno de Salamanca. El primero de agosto de 1938 se publicó en francés en París –*Hispanité*– traducido por Robert Ricard para la revista *Síntesis* (Buenos Aires), 6, noviembre de 1927, disponible en Hemeroteca Virtual: <http://www.filosofia.org/hem/192/92711sin.htm>.

América»<sup>2</sup>. A partir de un rastreo tanto en el epistolario íntimo del autor de *Niebla* con colegas de la escritura tales como Manuel Ugarte, Pedro Jiménez, o incluso Rodó y Rubén Darío, y en textos públicos (artículos aparecidos, por ejemplo, en el semanario *La lucha de clases*), Ribas se explaya sobre el interés constante del bilbaíno en desarrollar una visión de “lo hispánico” capaz de dar cuenta de un concepto “que no atiende apenas a América como conjunto de países de cultura y tradición propias, sino que los considera países de lengua española y miembros de una comunidad lingüista donde la lengua y la literatura implican un marco de referencias compartidas”<sup>3</sup>. El texto de Ribas muestra claramente cómo Unamuno se acerca e identifica con Hispanoamérica desde el prisma de lo literario. Aprender una cultura únicamente desde su literatura<sup>4</sup> es un hecho que en la era numérica se nos puede antojar restrictivo, sin embargo, nos permite reflexionar sobre la productividad de tal empresa para detectar las condiciones concretas y materiales que autorizan la inscripción crítica de un texto u otro en redes de significación transculturales.

Las Jornadas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos llevadas a cabo en Ginebra el 25 y 26 de noviembre de 2016 se propusieron como un espacio de reflexión justamente en este sentido, debatir sobre las posibles articulaciones de figuras representativas del Hispanismo en el mundo. Y en este punto, lejos de entrar en los debates sobre “lo hispánico” y la Hispanidad<sup>5</sup>, me importa rescatar algunos íconos de nuestras letras como horizontes estéticos y dispositivos constructivos, como tópicos, y como campos de identificación y circulación de la producción literaria futura. Para ilustrar mi cometido me centraré puntualmente en cuentos del escritor madrileño Luisgué Martín que retoman íconos de la literatura hispánica en autores como Borges, Calderón de la Barca o movimientos del tipo realismo mágico. Mi intención es pensar en la reescritura como

---

<sup>2</sup> Ribas, Pedro: «Unamuno: su visión de América», en: Torregroza, Enver Joel/ Ochoa, Pauline: *Formas de Hispanidad*. Rosario: Cepi, 2010, pp. 71-84, citamos p. 72.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Como es sabido, Unamuno nunca llegó a viajar a América, su conocimiento del continente se dio exclusivamente a través de los textos.

<sup>5</sup> Pienso en los debates en torno al uso del término acaecidos en América Latina o durante la dictadura franquista. Para profundizar el debate: Roberts, Stephen G. H.: «"Hispanidad": el desarrollo de una polémica noción en la obra de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), pp. 61-80, y Esteban de Vega, Mariano/ Luis Martín, Francisco de/ Morales Moya, Antonio (eds.): *Jirones de hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en la perspectiva de dos cambios de siglo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

procedimiento de afiliación estético-cultural que funda mundos contingentes en cada una de sus intervenciones, tal como el mismo Luisgé Martín lo reconociera:

No tengo ninguna sensación ni de deuda ni de irreverencia con los textos clásicos. Aprovecho iconos para dar una imagen más cercana [...] Lo que quiero es acercar esos textos a un público que siente respeto o antipatía hacia los clásicos o a ese marchamo de académico, quitarle ese barniz [...]. La literatura es meter la mano donde uno puede y tratar de extraer la belleza, el placer, las ideas o algo estético, venga de donde venga.<sup>6</sup>

Josefina Ludmer, en su ensayo titulado «A propósito de íconos nacionales: Borges»<sup>7</sup>, destaca que “[l]os íconos se escriben en plural, y son parte de los rasgos distintivos de una cultura en un período particular; condensan además una serie de historias anteriores”. Cada uno, de esta manera “cuenta Historia” y “encarna un momento crucial de nuestra cultura”:

Los íconos —continúa Ludmer más adelante— “son puntos de concentración, intersección de historias, y fundan tradiciones nacionales. Y las tradiciones son formas de alteridad que pueden desafiar nuestra existencia cotidiana. Hacen ver el presente desde otra perspectiva y provocan contradicciones sobre lo que es en relación con lo que fue.

Si bien Ludmer analiza Borges dentro de la dinámica nacional/popular y centro/periferia, la idea que quiero rescatar es la del ícono cultural no como punto de condensación e intersección, sino como fundador de tradiciones, es decir, de alteridades que pueden desafiar y hablar de la existencia actualizada.

El libro de Luisgé Martín sobre el que voy a trabajar, *Todos los crímenes se cometen por amor*<sup>8</sup>, publicado en 2013 por Salto de Página, está compuesto por diez cuentos cuyo argumento en la mayoría de ellos pendula entre el tema del cuento (el papel del azar en las víctimas de un atentado terrorista en *Los dientes del azar*) y ciertos referentes literarios a los que evocan, con los que intertextualizan, o directamente reescriben, como por ejemplo el cuento o *nouvelle* de Julio Cortázar «Manuscrito hallado en

---

<sup>6</sup> Luisgé Martín en «El arte de seguir las huellas», artículo periodístico escrito por Winston Manrique Sabogal, *El País*, 14-VII-2007.

<sup>7</sup> Ludmer, Josefina: «A propósito de íconos nacionales: Borges», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 4 (2001), sin paginar.

<sup>8</sup> Martín, Luisgé: *Todos los crímenes se cometen por amor*. Madrid: Salto de Página, 2013. A partir de ahora se citará con la abreviatura TCSCPA.

un bolsillo», para hacer de la literatura el espacio mismo de la alteridad, más que el de una intertextualidad pensada en términos de reescritura.

Ahora bien, el carácter intertextual de los cuentos se mixtura con otro rasgo escritural muy caro a Martín, la apelación a reductos privados: al acto sexual, el amor y odio familiar, el secreto, la enfermedad, e incluso el acto de lectura, pero siempre mediatizados por la experiencia de esa alteridad representada a partir de íconos literarios españoles o latinoamericanos. Es desde aquí que me interrogo sobre la relación entre las zonas de intimidad y los referentes literarios, en el sentido que Gérard Genette describiera la escritura de Borges: "il faut parcourir à l'envers le temps des historiens et l'espace des géographes: la cause est postérieure à l'effet, la «source» est en aval, puisque la source, ici c'est la confluence"<sup>9</sup>.

Esta revalorización de una referencia como zona de encuentro resulta indispensable para interpretar el cuento que abre y da nombre al libro: «Todos los crímenes se cometen por amor». En este relato se retoman y remozan dos de los temas centrales de la narrativa cortazariana y borgeana<sup>10</sup>, el azar y el destino, vertebrados con un tercero: la existencia de una verdad alternativa a la oficial que, además, coincide con las vicisitudes del personaje principal. El protagonista es un escritor deprimido y en baja de inspiración que decide recuperar fuerzas yéndose de vacaciones solo a la isla de Capri. Al llegar conoce una bella joven, Donatella, de la que se enamora perdidamente a pesar de lo siniestro que esta chica encierra pues es la asesina confesa de su prometido. En medio de esta pasión desenfrenada, llaman la atención las charlas de bar entre el escritor y el personaje de un sicario parecido a Cary Grant que se adjudica ser el verdadero responsable del asesinato de John. F. Kennedy por encargo del magnate griego Aristófanes Onassis debido —como es fácil imaginar— al amor irrefrenable hacia Jacqueline Lee. Lo insólito (o no) aparece en el último párrafo del cuento, donde entendemos que, circularmente, la mujer del escritor desinspirado ha sido acuchillada por un vagabundo parecido a Lee Harvey Oswald. Inevitablemente nos alcanza el eco de Cortázar del final por knock-out en lo referente a la construcción narrativa y a nivel de contenido la idea de la dualidad, el azar y el libre albe-

---

<sup>9</sup> Genette, Gérard: «La littérature selon Borges», en: De Roux, Dominique/ De Milleret, Jean (coords.): *Cahier de l'Herne Borges*. Paris: Livre de Poche, coll. «Biblio essai», 1981, p. 365.

<sup>10</sup> Si bien esos temas son tópicos de la literatura universal, en la escritura de Martín se observan mediatizados por la influencia cortazariana y borgeana, tal como intentaré demostrar en este trabajo.

drío donde se entrecruzan el/los destino/s de varios personajes, llegando incluso a producirse una completa identificación al final<sup>11</sup>:

Onassis me encargó que cuidara a Jacqueline después de aquello. Estuve a solas con ella muchas veces. La llevé de aquí para allá, en aviones y en escondites secretos, y escuché sus confidencias. No voy a decir que llegara con ella a tener una intimidad excesiva, pero en aquellos primeros meses de viudedad fui la persona que mejor sabía lo que Jacqueline pensaba. Y créame, no le gustó nada que mataran a su esposo en su nombre. [...] Todos los crímenes se cometen por amor. Absolutamente todos —sentenció.

Volví a Madrid ese mismo día, y una semana después cuando aún yo trataba de recobrar me de la depresión psicogénica que se me había agravado durante las vacaciones, un vagabundo intentó robar a mi esposa cerca de donde trabajaba y la mató de cinco cuchilladas. Cuando los policías me enseñaron la fotografía del asesino,

—Se parece a Lee Harvey Oswald —dije. (TLCSCPA: 27-28)

Este final nos ilustra cómo la intimidad del personaje es alterada por la injerencia de lo fantástico. El deseo de liquidar a su esposa se ve consumado por alguien que parece ser el doble del asesino “real” de Kennedy y que a la vez guarda un parecido a Cary Grant y a un huésped del hotel en Capri donde pernoctaba el protagonista. La frontera entre lo creíble y lo constatable atraviesa todo el texto a nivel argumental. Las tres historias que se narran —la del personaje, la de Kennedy-Onassis y la de Donatella— tienen mucho de inconcebible, o de extraño, cada una en su variante. Aunque hay algo que los une, los tres son narrados desde la profunda intimidad que sólo el amor y la pulsión homicida conocen: un prometido que por amor finge su propia muerte para no desilusionar a su novia al mismo tiempo que es libre para vivir con la mujer que ahora ama<sup>12</sup>; el arrebato amoroso de un millonario griego capaz de asesinar a un presidente sólo para liberar del matrimonio a su amante, y un desesperado escritor que ve convertidos en realidad inexplicablemente sus deseos de exterminio maritales:

---

<sup>11</sup> Me refiero a cuentos como «El guerrero y la cautiva», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» de Borges o «La noche boca arriba» de Cortázar.

<sup>12</sup> En el cuento, el novio de Donatella se enamora de otra mujer, pero decide engañar a su familia y su prometida haciéndoles creer que ha muerto de un infarto y de este modo ser libre para vivir su amor con la nueva chica.

—Parece mentira que una muchacha así, tan dulce, haya sido capaz de cometer esos actos abominables— añadí para distraer el embarazo del silencio.

—No se crea— dijo él con parsimonia. En realidad, *todos los crímenes se cometen por amor*.<sup>13</sup> (TLCSCPA: 18)

La intimidad de estos amores emerge aquí desde una labor intertextual dónde la impronta de Borges y Cortázar es innegable<sup>14</sup>. Beatriz Sarlo confirma que el sistema literario argentino —yo me atrevería a decir hispánico— pasó de estar supeditado a la figura de Cortázar, a ser “dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto”<sup>15</sup>. «Todos los crímenes se cometen por amor» opera desde esa concepción del crimen como “fusión de ficciones”<sup>16</sup>. Martín hace doblemente suya esta tradición del crimen. En primer lugar, invirtiéndola, pues según Sarlo el logro de Borges al relatar crímenes consistió en “aprovechar la fluidez de las variaciones de los puntos de vista” y la “expansión del sucedido”<sup>17</sup> para reconstruir no la versión policial del crimen, sino de los móviles. Martín invierte este paradigma: su fábula sólo nos cuenta el móvil (por amor) subrayando el ‘versus’ de la “fluidez de variaciones” para explorar la productividad del testimonio único (El de Cary Grant):

—¿Cómo sabe todo esto? —pregunté por fin intentando mostrar complicidad o interés por su historia.

—Fui yo quien le mató —respondió con aplomo—. Yo fui el hombre que disparó desde los aparcamientos que había detrás del montículo de hierba de la plaza Dealey. (TLCSCPA: 21)

En lugar de recurrir a un espectro de puntos de vista (como es el caso del texto «La intrusa» de Borges), este relato asume la tradición del autor canonizado apropiándose de sus procedimientos estilísticos. Uno de los modos que el madrileño encuentra para impedir que proliferen los puntos de vista sobre

---

<sup>13</sup> El subrayado es mío.

<sup>14</sup> Cabe recordar que el mismo narrador hace repetidas veces alusión a su admiración por los dos escritores argentinos.

<sup>15</sup> Sarlo, Beatriz: «Literatura y política», *Punto de vista*, 19 (1983), pp. 8-11; cito p. 8.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Nos dice Sarlo: “Un sucedido es una historia que se define, precisamente, por la variación y cierta indeterminación narrativa. Tiene olvidos, contradicciones, blancos, elipsis, agujeros por donde escapa lo real y trabaja la fantasía”: Sarlo (2007), *op. cit.*, p. 199.

los crímenes (el del novio de Donatella, el de Kennedy, el de la esposa) es, por un lado, recuperar la figura del testimonio único, y por otro, retomar el principio constructivo que Borges tanto aprovechara: la cuestión de la existencia de un manuscrito no encontrado<sup>18</sup>. Sirva como ejemplo que tras escuchar el relato del sicario parecido a Cary Grant, el escritor decide lanzarse a la Biblioteca a leer “en italiano, en inglés o en español textos de todas las raleas, desde libelos inflamados hasta análisis sesudos sobre el asesinato” (TLCSCPA: 22), para concluir: “En ninguna parte encontré algún dato o alguna pista escrita que verificara la historia del caballero Cary Grant —dicen que la hay— pero tampoco descubrí en los escritos nada que la desacreditase” (TLCSCPA: 22). En lo que respecta al acuchillamiento de su mujer por un vagabundo, la solución de tinte fantástico (“Se parece a Lee Harvey Oswald”) clausura la continuación de la pesquisa policial en tanto relato tendiente a encontrar un asesinato, a la vez que evitando la representación mimética, se entronca en la filiación doble del fantástico, digo doble porque obedece a esa idea de lo fantástico como *inquietud intersticial* propia de Cortázar y como *irrealidad total* de Borges<sup>19</sup>. De allí que se proyecte —quizás— el mayor texto hispánico relativo a lo fantástico, pero con un toque particular, que es la representación de escenas de la intimidad amorosa: *La invención de Morel*, de Bioy Casares, donde en varias ocasiones se hace alusión al carácter desmemoriado, enrarecido y ficcional en términos cinematográficos (recordemos a Cary Grant) que cobran todos aquellos que “llegan a esta isla”.

Luisgé Martín no elige azarosamente «Todos los crímenes se cometen por amor» para abrir y darle identidad a su libro, sino porque este relato compendia muy bien ese hacer renacer la alteridad desde textos, figuras o tópicos canónicos a partir de un inesperado vínculo con la intimidad de los personajes y sus incidencias<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Este recurso borgeano es usado en otros cuentos: «Las playas de hielo» (los manuscritos del experimento médico de Freire), «Limardo de Toscana» (los documentos judiciales y policiales sobre la detención de Limardo), «El libertino invisible» (las notas del experimento sobre la invisibilidad).

<sup>19</sup> Sobre esta distinción entre el fantástico de Borges y Cortázar se expone Mario Goloboff en «Julio Cortázar y el relato fantástico», *Memoria Académica FaHCE. La Plata. Estudios e investigación*, 41 (2002), [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf).

<sup>20</sup> En este proyecto de escritura repica la modalidad que Bloom llamó *clinamen* en su libro *La angustia de las influencias*: “El clinamen o desvío [...] es necesariamente el concepto básico de la teoría de las Influencias Poéticas, puesto que lo que separa a cada poeta de su Padre Poético, es una instancia de revisionismo creador” (Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 53). Más adelante, aclara: “el



En una entrevista en RTVE se le pide a nuestro autor que nombre tres pilares de “su” canon literario. Tras nombrar a *Crimen y castigo* de Dostoievski y *Frankenstein* de Mary Shelly, Martín dice sin titubeos:

Los cuentos de Cortázar que son muchas formas de ver la literatura, muchas formas distintas de aproximaciones para ver el mundo para mí supusieron —y creo que son una colección de cuentos insuperables en toda la historia— por primera vez yo veía cómo entraba la fantasía, cómo entraba la imaginación, cómo se rompía el realismo, cómo entraba el azar en la concepción de la vida de los personajes. Por lo tanto, para mí tiene un valor absoluto, como escritor por supuesto, pero como lector, sobre todo. (RTVE, Página 2, 18 octubre 2016)

Esta marca fundacional del fantástico es la clave de «Los dientes del azar» y «El otro». En el primero, el narrador (una víctima del terrorismo de ETA) compara literalmente su suerte con la de los personajes del cuento de Cortázar «Manuscrito hallado en un bolsillo»: “Cuando me explicaron en el hospital cómo había ocurrido todo, pensé de inmediato en el relato de Julio Cortázar, en el metro de París, en Ana y Magrit, y en los pasajeros que justo tomaron ese avión el día que se estrelló por los aires” (TLCSCPA: 137). El asunto del azar y la fatalidad transita el texto, pero desanda los laberintos de lo fantástico al situar los acontecimientos en los terrenos de la infancia y sus amistades, pues el terrorista responsable del atentado es el mejor amigo de la niñez de la víctima; y es en esta perturbación donde está puesto el acento en el cuento. La inquietud de ser parte de un juego siguiendo a desconocidos en la vía pública, tal como lo hiciera el personaje de Cortázar, es el agregado necesario para potenciar un ambiente de angustia. Todas las técnicas de desdoblamiento y de cita directa de la tradición cortazariana están al servicio de un cuestionamiento tan vital como íntimo: ¿de qué manera asumir la adultez desde nuestras fantasías de infancia? ¿Quién o qué decide la suerte que correremos como adultos? ¿Qué papel juega en la vida nuestra voluntad, nuestro esfuerzo, o como reza la contratapa del libro, “las filigranas del destino”?:

A mí me gustaba creer, cuando era joven, que cada una de las decisiones que tomaba, por insignificantes que fueran, podría tener con-

---

clinamen ha de ser considerado siempre como si fuera intencional e involuntario simultáneamente” (*ibidem*, p. 56).

secuencias fundamentales en mi vida. [...] Es cierto que mi vida, como en realidad la de todo el mundo, estaba llena de esos hilos cosidos por la casualidad. (TLCSCPA: 134)

El narrador plantea su historia personal a partir de una serie de actos involuntarios que irán hilvanando su biografía hasta hacerlo coincidir en la escuela con su gran amigo Mikel, quien terminará después de muchos años siendo el terrorista vasco<sup>21</sup> que casi lo mate al intentar acribillar a un policía nacional. El relato es la obsesión del narrador por retrotraer su historia a "ese momento de su vida", "ese instante en que se convirtió en víctima" lo cual no puede ser más que una cadena del azar: si su madre no hubiera tomado aquel trabajo, si él no hubiera escrito con mala caligrafía su nombre en el formulario de ingreso al bachillerato, si, si, si... El horizonte de posibilidades se amplifica con cada rememoración, llegando a extremos existenciales y grotescos:

Si una mujer, al terminar la cópula siente ternura y se abraza con fuerza al hombre que acaba de fertilizarla, está favoreciendo con su movimiento a unos espermatozoides en perjuicio de otros. Si, decepcionada o triste, se tumba de costado o se levanta de la cama, establece otra circulación de los fluidos y modifica el curso seminal. (TLCSCPA: 142)

María Cristina Hernández Escobar comenta la diferencia sustancial entre el tratamiento del azar y el destino en Borges y Cortázar. Según esta crítica, si pensamos en textos como «La lotería en Babilonia» (*Ficciones*) lo que se corrobora es la interpolación del azar en el orden del mundo como destino del hombre que incluso ni su deseable libre albedrío puede modificar. Mientras que en Cortázar se transparenta, "[a] diferencia del relato de Borges, un narrador que refiere su experiencia no como testimonio y participación en la paulatina construcción de un mundo de puro azar, sino como la de un individuo que toma distancia del colectivo y de sus rutinas enajenantes, a las cuales opone una manera de existir con esperanzas renovadas, "con esa ingenuidad que nos va dejando vivir", diseñando un juego de probabilidades que adquiere carácter de ceremonia circular y perpetua, pero que "deja la puerta abierta al narrador y a su narrataria, Margrit, a la posibilidad, a la esperanza, de que esta

---

<sup>21</sup> En realidad, fue el autor intelectual.

vez la reiteración no conduzca a un nuevo naufragio”<sup>22</sup>. El sueño cortazariano de un hombre nuevo, no alienado, y profundamente humano toma forma en Luisgé Martín en la piel de una víctima del terrorismo de ETA capaz de “detener el aleteo de las mariposas”. «Los dientes del azar» termina cuando el narrador encuentra a su amigo Mikel y se da cuenta que éste es el terrorista que dio la orden de dispararle:

Hizo algo, sin embargo, que le salvó la vida. Cuando amartillé la pistola y escuchó el chasquido de metal, la tela de su pantalón comenzó a oscurecerse por el orín en la entrepierna [...]. Puse de nuevo el seguro a la pistola y me quedé unos segundos allí parado, intentando encontrar en el rostro de Mikel algo que me recordara a los años del pasado. Luego me levanté y me fui de allí sin decir nada, pensando que a veces es posible detener el aleteo de las mariposas. (TLCSCPA: 152)

El perdón y el miedo son temas más que delicados en la cuestión del terrorismo vasco y el cuentista lo sabe, se mueve aquí en las arenas de un campo minado que él mismo reconoce al hablar de la publicación de *Ojos que no ven* de J. Á. González Sainz:

*Ojos que no ven* habla de ETA. No se menciona ni una sola vez el nombre de la banda, ni el nombre de una población o una geografía, ni se da ninguna referencia concreta, pero las coordenadas son indudables. Muchas veces hemos lamentado que no hubiera más literatura sobre la historia reciente del País Vasco, sobre el terrorismo de ETA. Seguramente todo tiene su tiempo. Es posible que el miedo —o la cobardía, como se prefiera— haya contribuido a ello, pero también el hecho de que los tiempos de la literatura no son los de la crónica. Tal vez a partir de ahora comiencen a florecer las necesarias novelas sobre ETA.<sup>23</sup>

El hecho de detener el “aleteo de las mariposas” puede interpretarse de diferentes maneras: como perdón, como victoria, como victimización, como restauración, o como conciliación. Sin embargo, considero que la apuesta del texto sobrepasa la cristalización de una perspectiva única o instaurada por los dis-

---

<sup>22</sup> Hernández Escobar, María Cristina: «Entre Babilonia y París: el azar domesticado en Borges y Cortázar», *SCIELO*, Revista literaria online: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665). Sin paginar.

<sup>23</sup> Martín, Luisgé: «Corazón que no siente», texto publicado en su blog *El infierno son los otros*, el 29 de junio de 2010.

cursos de memoria y justicia en torno al terrorismo en el País Vasco. El cuento no va en esa dirección, ni siquiera indaga las posibilidades de construir una memoria colectiva de los hechos, por el contrario, el envite consiste en acentuar la naturaleza íntima del conflicto que experimenta la víctima. El narrador describe su proceso postraumático: insomnio, miedo, odio, necesidad de entender los actos terroristas, abrumador deseo de castigo, amnesia, arrepentimiento, voluntad de olvido; aunque el ejercicio intelectual al que se entrega es a elucubrar los misterios del azar.

La lectura que Luisgé Martín ha desarrollado de Cortázar ampliamente en su carácter de lector y crítico opera en este caso como apropiación al mismo tiempo que al hacer uso de ella, la desvía para sus propios fines proponiendo una frontera a lo fortuito. El gran conflicto que enfrentan los personajes de *Los dientes* es “la patria”, el haber entendido de manera diferente la patria vasca. Mikel le reprocha a su amigo no haber escrito “la novela de la lucha patria”, no haber formado parte de ese relato épico. El narrador por su parte —y es aquí donde el texto juega su sentido— no increpa a su amigo por sus ideas políticas, sino por haber dado la orden de matarlo sólo por divergir políticamente. Lo que el narrador es incapaz de concebir es cómo la idea de “patria” pudo más que una “formación sentimental” compartida:

Hice una pequeña pausa, melancólica, y después continué con la conclusión: —El resto ya lo conoces. Nos hicimos amigos, vivimos juntos los mejores años, y luego yo me convertí en un cobarde o en un traidor y tú te viste obligado a dar la orden de que me mataran. (TLCSCPA: 151)

Lo que se contrapone en definitiva no son dos relatos de nación, sino dos modalidades distintas de relacionarse con la vida. Una, condicionada por los avatares de lo público (Mikel), y otra determinada por el anclaje de las emociones, las figuraciones de infancia, de familia y de lealtades de amistad.

Cirlot nos indica en su diccionario de símbolos que los dientes generalmente representan “las armas de ataque más primigenias y corporales”. Desde una interpretación gnóstica (Leisegang, *La Gnose*) la dentición constituye “las almenas, el muro y defensa del hombre interior, en el aspecto energético material, como la mirada y los ojos en el sentido espiritual”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Cirlot, Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992, 9ª ed., segunda en colección Labor, p. 174.

Al asociar los dientes con el azar, Martín confronta no sólo lo material/corporal con lo aleatorio e intangible, sino que inscribe su texto en la herencia del tratamiento del azar de «Manuscrito hallado en un bolsillo», pero permitiéndose salvar del suicidio a su protagonista atajando el aleteo. Según Ramírez Peraza, es una situación recurrente en la obra de Cortázar, “el horror de lo cotidiano, de un momento en que el personaje puede hacer una elección pero que carece de valor para hacer el cruce”<sup>25</sup>. Sin dudas, el personaje de Martín hizo ese cruce, no mató a su amigo, lo dejó vivir, pero no por un gesto de altruismo histórico, sino por un gesto de anagnórisis infantil y profunda intimidad:

Me habría gustado que, como en las películas de acción en las que el forajido intenta matar por la espalda al héroe que está a punto de perdonarle la vida generosamente, Mikel se hubiera arrojado sobre mí o hubiese intentado sacar un arma escondida de algún cajón, obligándome así a apretar el gatillo para defenderme. De ese modo podría haberle visto muerto, como deseaba, sin sentirme el resto de mis días un criminal. Hizo algo, sin embargo, que le salvó la vida. Cuando amartillé la pistola y escuchó el chasquido de metal, la tela de su pantalón comenzó a oscurecerse por el orín en la entrepierna. [...] Puse de nuevo el seguro a la pistola y me quedé unos segundos allí parado, intentando encontrar en el rostro de Mikel algo que me recordara a los años del pasado. (TLCSCPA: 152)

«Los dientes del azar» recobra la dimensión de la contingencia en el anclaje entre la vida pública y la vida íntima de los seres humanos que tanto sedujo a Cortázar y Borges, al mismo tiempo que atenúa el exceso de casualidad con la evidencia del papel que juega en este entramado la formación sentimental en común, que en un momento dado puede decidir la vida y la muerte.

Ahora que la violencia y su poder van quedando atrás, la literatura tiene un valor extraordinario para conjurar el miedo y para mostrar

---

<sup>25</sup> Ramírez Pedraza, Diana: «El proceso de alienación del hombre moderno en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, de Julio Cortázar», *Káñina*, 39 (2009), pp. 49-57.

cómo se van poniendo en pie las sociedades desde los restos de la cobardía, de la devastación sorda y de la tragedia personal.<sup>26</sup>

Por su parte, en el relato «El otro»<sup>27</sup>, el enlace entre lo privado y lo literario es el mérito principal. El texto es una variación del clásico tópico del doble: un escritor de medio pelo que recibe la carta de una admiradora y excompañera de Instituto, Pilar Gutiérrez. La mujer comparte la nostalgia de la complicidad que los unió como compañeros hace años, confesando recónditos recuerdos: “Nunca lo olvidé: fuiste el primer chico que me regaló bombones en un cumpleaños” (p. 30) y convirtiendo el espacio de la escritura en una rememoración lacónica de “las peripecias de su vida”. El particular detalle es que ella hace referencia a la primera novela que en aquellos años él escribía durante los recreos, *Ifigenia*, relato que este receptor de la carta nunca imaginó. La confusión es evidente, él no es aquel joven del Instituto Ramiro de Maeztu. Inquieto entonces por el equívoco decide pesquisar sobre la existencia de este “doble”: se entera así que *realmente* existe ese “otro” llamado igual que él, nacido el mismo año y con las mismas pretensiones adolescentes hacia la escritura. De allí en más, una paulatina obsesión lo lleva a contactar con ese “otro” y obtener el manuscrito de *Ifigenia* para enviárselo a Pilar. Esta relación privada entre el escritor y su excompañera nacida y continuada a través de la intimidad de la correspondencia irradia el texto, encarnando nuevamente una alteridad radical al modo que Edmond Marc<sup>28</sup> la definiera y funda paradójicamente “l’identité du moi”:

---

<sup>26</sup> Palabras de Luisgé Martín en la recepción del premio Mario Vargas Llosa NH de relatos, 14ª edición. Martín gana con el cuento analizado.

<sup>27</sup> De hecho, el mismo narrador es consciente de esta intertextualidad entre vida y literatura: “Varios de los autores a los que admiro —Alan Poe, Cortázar o Borges, por ejemplo— han escrito excelentes relatos sobre el tema del doble, de esa sombra extraña de sí mismos que algunos individuos reconocen en otros; y aunque los he leído con gusto, nunca he acabado de comprender del todo su hondura ni de sentir simpatía por sus fabulaciones filosóficas. Por eso, la fantasía de que existiera un hombre igual a mí en el mundo no me conmovió ni me produjo inquietud” (TLCSCPA: 32).

<sup>28</sup> Marc Edmond, en su texto *Psychologie de l’identité*. Paris: Dunod, 2005, dice: “D’une part, l’identité désigne le caractère de ce qui est unique et donc qui distingue chacun et le différencie des autres. D’autre part, elle signifie la similitude parfaite entre des objets distincts, dans ce cas, l’identité es donc le fait d’être semblable à d’autres. L’identité se propose ainsi, au niveau même de sa définition, dans le paradoxe d’être à la fois ce qui rend semblable et différent, unique et pareil aux autres” (p. 17). La identidad que se construye desde esta visión, podríamos decir, es una identidad hecha de escritura o desde la escritura.

El individuo habría nacido en 1962, como yo [...]. Se debería llamar Luis y su primer apellido comenzaría por la letra ge, que es lo que yo usaba para firmar abreviadamente mis libros. (TLSCPA: 34)

«El otro» no comparte sólo título con Borges, sino también el tema del doble<sup>29</sup>, ligado al de la alteridad y la ficción del yo. Los tres motivos aparecen precisamente a través de la relación “en privé” entre Pilar y el autor/narrador y de éste con su doble. Los dos *Luises Ges* se encuentran frente a frente en el espacio de la escritura. El tópico del doble y la figura del escritor adulto y joven funciona en este caso como un llamamiento literario desde donde ahondar en las intrincadas relaciones personales de uno consigo mismo y con los otros. El disparador de la intriga (carta de Pilar) es consecuencia de un acto de voluntad privado desprovisto de todo impacto en las arenas de lo público; de hecho, la chica envía la carta a la editorial sin saber si alcanzará el destinatario, y éste al conseguir el manuscrito de *Ifigenia* lo envía a Pilar “sin remitente”, en un evidente deseo de anonimato. La comunión es el texto, porque el narrador ahora es ese *otro* del Instituto Ramiro de Maeztu:

Luego le conté algunos secretos de mi literatura y le advertí de que junto a la carta le enviaba el manuscrito de *Ifigenia*, esa obra que ella recordaba haberme visto escribir en los descansos de las clases. “Nunca me he atrevido a enseñársela a nadie, pero me gustaría que tú la leyeras”, le expliqué. Lo metí todo en un sobre grande y a la mañana siguiente y sin remitente, se lo envié a Santander. (TLCSCPA: 36)

En el cuerpo del argumento, las menciones onomásticas y la distancia en perspectiva establecida entre dos escritores en diferentes etapas vitales, acaban por actualizar el sistema enunciativo expuesto en el título, donde el *otro* está emplazado por tradición literaria incontestablemente en el universo borgeano. Es sabido que Borges en su cuento funda un pacto de comunicación entre los dos Borges basado en una serie de intimidades<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> El *doble* en el sentido también de nosotros mismos en cada etapa de la vida, pues la llegada de la carta de Pilar confronta al escritor a sus impulsos de juventud con los de adultez.

<sup>30</sup> Recordemos a Borges: “Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que trajo de Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres de volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don*

para convencer a su alter-ego de la realidad identitaria. Esta insistencia del narrador en afirmar la veracidad de su relato fantástico ha sido quizás una de las estrategias escriturales de las más comentadas. Aquí Martín la retoma con un descaro inusitado, pero agregando un tercer polo en la dualidad: Pilar. Es Pilar quien enfrenta al protagonista escritor con una inesperada experiencia de dualidad que, a diferencia de lo que ocurría con Borges, no viene a cuestionar la identidad del sujeto, ni a provocar un quiebre con la expectativa de lo "real". La operación del *otro* borgeano se efectúa sobre la noción misma de género para ampliar el concepto de lo fantástico, mientras que en este caso la inquietud del escritor consagrado, eje aparente del texto, no hace más que desasosegarlo avivando inusitados deseos de búsqueda que concluyen positivamente, dado que encuentra a ese *otro Luisgé* sin percance alguno. A partir de este momento la obsesión es otra: leer ese manuscrito de *Ifigenia*, lo cual nuevamente logra sin problemas, e intentar así darle un sentido a esta rareza:

Leí el manuscrito casi sin aliento esa tarde, y antes de haberlo acabado ya sabía lo que deseaba hacer con él, de qué modo iba a auxiliar a ese hombre que se había reencarnado de la misma alma impura que yo. (TLCSCPA: 36)

Si para Borges, más allá de la duplicidad, es el billete de dólares americanos y la moneda que refieren en su cuento el lugar extremo de la suprarrealidad de lo fantástico, para Martín ese manuscrito es la prueba fehaciente de la posibilidad y necesidad de dos almas llamadas a acercarse, la de Pilar y la del *otro*: "Lo metí todo en un sobre y a la mañana siguiente, sin remitente, se lo envié a Santander" (TLCSCPA: 36). El juego se establece en el orden de la intimidad, del reconocimiento de —en palabras de Borges— "cosas que no puede saber un desconocido". Pilar abre así a un desconocido el universo de las intimidades de su doble, de las propias y por consecuencia de las del mismo protagonista.

En lo que concierne a «Las playas de hielo», el cuarto relato del libro analizado, es destacable por ser la única narración que nos traslada a tierras latinoamericanas y que se enmarca en el

---

*Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de Sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso en la plaza Dubourg" («El otro»).



espacio público de la dictadura chilena. Se cruzan en el argumento las vidas de Leandro Cifuentes, un preso político y su torturador y asesino, el comandante Humberto Freire. Seguimos cronológicamente los recorridos vitales de cada uno hasta encontrarse frente a frente, mediados por la tortura, una tortura bastante exclusiva, ideada por Freire durante su estancia como agregado en la Embajada finlandesa: someter por mucho tiempo a los prisioneros al excesivo calor de una sauna. La presencia constante de situaciones improbables en un ambiente realista de represión dictatorial, como, por ejemplo, soportar en una sauna más de diez horas consecutivas a cien grados sin que la salud se debilite, crean un aura mágicorealista.<sup>31</sup> Se insiste también en la sensorialidad como forma de percepción del mundo y la reminiscencia al inicio de *Cien años de soledad* a partir de la imagen del hielo y su “descubrimiento”.

A diferencia de los cuentos anteriores, asistimos aquí a una politización cívica y literaria de la ficción, ya a nivel argumental, ya por la elección del sustrato icónico elegido: las referencias directas al realismo mágico en nombres como Donoso o García Márquez y en la aparición de elementos suprarreales que se integran con “normalidad” en la fábula. Pero también es sugestiva la manera de recordar la dictadura, pura y exclusivamente desde la experiencia de la tortura como espacio privilegiado para mostrar esa contigüidad entre la esfera íntima (corporal, moral) y el espacio público (denuncia, penalización):

De todos los que pasaron por sus manos, desaparecieron al menos 32 y el único sobreviviente ha dado testimonio de que los detenidos eran sometidos a suplicios espeluznantes para que confesaran. Les aplicaban la picana en los genitales, los hacían convivir con ratas gigantes en las celdas, les sumergían la cabeza dentro de barreños de orín duran-

---

<sup>31</sup> El objetivo de este trabajo es poner en diálogo los cuentos de Martín con tradiciones literarias hispánicas. De allí que no profundizo la cuestión del realismo mágico. Me he centrado en rescatar el tratamiento de lo real en esta tendencia/movimiento; pero por supuesto, totalmente consciente del reduccionismo que implica tal postura. Así, coincido con Escavy Zamora en sostener que “[s]i ha sido aceptado el sintagma ‘realismo mágico’ como definidor de una manera de hacer literatura, sobre todo, por lo que se refiere a la narrativa, está claro que los dos componentes que lo constituyen, como resultado compuesto de la suma de sus contenidos, nos proyectan a un concepto que algo tiene que ver con el realismo, al tiempo que nos invita a rechazarlo por apreciar una cierta contradicción interna, que sólo la misma naturaleza inefable del lenguaje es capaz de solventar” («Lenguaje y realismo mágico», en: Cervera Salinas, Vicente/ Andsuar, María Dolores (eds.): *Alma América*. Murcia: Edito, 2008, vol. I, pp. 251-265, citamos p. 256).

te minutos, los sodomizaban con perros amaestrados y los golpeaban hasta que la carne, amoratada, dejaba de sentir. (TLCSCPA: 47)

La “carne dejaba de sentir”, pontifica el narrador haciéndose eco de un testigo de la barbarie militar. Cifuentes y Freire son la víctima y el victimario de posturas antagónicas con respecto al estado y la nación, posturas irreconciliables. Imposibilidad de encuentro que el título indica retóricamente en las anchas “playas de hielo”. Oportuno es este sintagma que remite a ambos protagonistas: Freire nacido en Valparaíso y enviado como diplomático a Finlandia, en cuya estancia “echó terriblemente de menos aquellas playas soleadas de Valparaíso; y Cifuentes, originario de una aldea cercana a Villa O'Higgins en el sur patagónico pero que siempre “soñaba con las playas cálidas de Valparaíso” (p. 44) pensando entonces “que aquellos parajes eran los únicos en los que se podría ser feliz” (p. 44). El oxímoron del título puntúa la narración que seguirá en un juego de avance y retroceso de sentidos que irán llenando y extendiendo la idea de “hielo” y de “playas” en esta relación entre torturador/ asesino y torturado/ víctima. La introducción se principia ubicando la remota aldea de Villa O'Higgins<sup>32</sup>, lugar dónde concluye la vida de Cifuentes y el cuento mismo. Villa O'Higgins condensa el topos de la naturaleza mítica que impregna todo el relato al mismo tiempo que produce un punto de inflexión al emplazar el universo de la dictadura en el espacio reducido de los cuerpos encarcelados:

Muchos años después, cuando fue detenido, Leandro le contó a Eugenio Bañados, uno de sus compañeros de celda, que, en aquellos días de su infancia, mientras miraba los tizones rojos del fuego, soñaba con las playas cálidas de Valparaíso, de las que su padre y otros campesinos de la vecindad, que nunca las habían conocido, le hablaban con ensoñación. (TLCSCPA: 44)

El sustrato mítico del texto es reconocible en muchos aspectos, que van desde el hecho de representar un cosmos mayor como la dictadura pinochetista sólo desde dos elementos en las

---

<sup>32</sup> Resulta elocuente en este sentido el desplazamiento llevado a cabo en el cuento, pues el autor confluencia la Villa O'Higgins geográfica en el sur patagónico, región de Aysén (aislada, desierta, fría) y el simbolismo político de la población obrera de Villa O'Higgins en la comuna de La Florida en Santiago. Durante la dictadura de Pinochet esta población fue una de las que más sufrieron la represión (detenciones, exilio, asesinatos, allanamientos) por ser un bastión de la Unidad Popular y alzarse repetidas veces contra el régimen.

antípodas (Freire y Cifuentes), a la idea de una naturaleza humana predestinada: no nacer para vivir en playas (Leandro), nacer para apalear y agredir (Freire). En el plano narrativo se insiste sobre todo en el retrato del tiempo circular: repeticiones de imágenes (hielo, calor, playa, frío), repeticiones de frases (aquellos eran los únicos parajes en los que se podría ser feliz); de situaciones (violencia machista de Freire); tiempo estático (los momentos de las torturas) y tiempo psíquico (pensamientos de Freire en Finlandia), todos éstos con marcadas rupturas, idas y venidas en/del relato. Esta concepción mítica se delata en la frase final cuando Cifuentes al morir evoca el Edén:

Justo antes de la agonía recobró la conciencia y soñó con los campos de hielo de la Patagonia, con el viento gélido que algunas mañanas le daba en la cara. Y le pareció que aquellos paisajes, como los del Edén, eran los únicos en los que se podría ser feliz. (TLCSCPA: 49)

De este modo, Martín recupera esa tradición literaria emparentada con una visión cosmogónica, mítica, onírica de los hechos, que en la literatura hispánica tiene su antecedente inmediato en el realismo mágico. Echar mano de esta mirada literaria le sirve al cuentista, más que para hablar de una dictadura en particular, para quilatar cómo hay naturalezas humanas que ineluctablemente están destinadas al mal y a su concreción como es la naturaleza de Freire: “En Finlandia, entre las nieves, se le enfrió más el espíritu”. Esta predestinación del personaje a la perfidia no puede ser explicada, ni por lealtades, ni por creencias, ni por nada humana y socialmente comprensible:

El comandante Humberto Freire, que no tenía devoción por ninguna idea ni debía lealtad ni nada a nadie, fue encargado (al volver) de dirigir una patrulla de torturadores. (p. 46)

Como tampoco la estrella de Leandro Cifuentes no obedece más que a lo señalado por el destino:

Estaba encarcelado en Aysén, en espera de ser juzgado, cuando Humberto Freire pidió a las comandancias de todo el país que le enviaran presos criados desde la infancia en un clima invernal. Él fue el único elegido, y en el mes de diciembre, en pleno verano austral, fue conducido en un furgón hasta Valparaíso. (TLCSCPA: 48)

Esta inexorabilidad de lo humano, Martín la pone en relación con el tratamiento disciplinar sobre la intimidación de los cuerpos biológicos<sup>33</sup>, y es aquí donde el texto, a mi entender, gana en potencia significativa, pues enfatiza el salvajismo circular del mal inherente a cualquier intento de acción ejercida violentamente sobre el *otro*.

El realismo mágico procuró modificar la mirada sobre la realidad para instaurar un nuevo modo de concebirla, a la realidad y a la literatura, y así revelar toda la sustancia de fábula, de irracionalidad que condiciona la naturaleza y las relaciones humanas. Engarzar esta mirada con la biología concreta de cuerpos violentados (amoratados, descuartizados, quemados, recalentados, sodomizados) incrementa la brecha que separa a los hombres en contextos sociales en los que se avasallan las garantías constitucionales y se vulneran los derechos individuales. Se enfrenta aquí la barbarie de los torturados, los represores, los violentos con los Leandros Cifuentes que, “a diferencia del comandante Freire, sentía devoción por algunas ideas” y “soñaba con un lugar donde se podría ser feliz”. Este espacio que se interpone entre la imposibilidad de conciliar el mundo de los soñadores con “los que experimentaban como en Auschwitz” se recoge en el título.

Continuamos ahora con «Del ingenio de los caudillos y de su guardarropía»<sup>34</sup>, adaptación de tinte republicano y antimonárquico del cuento de Andersen «El traje nuevo del emperador»; aunque este sabio y mesurado Príncipe devenido posteriormente “presidente” tiene la suspicacia de dudar de sus aduladores modistos. El cuento parte con una versión propia del clásico hispánico por excelencia, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Se nos narra la historia de un Rey que se puede leer en paralelo con Basilio, rey de Polonia y los motivos por los cuales toma la decisión de confinar a su hijo en la torre. Motivos que difieren de los del Basilio de Calderón, pues después de sufrir en carne propia como su séquito lo había engañado toda su vida, parece no querer eso para su hijo, alguien que antes de que se le hayan formado las facciones “tiene alma de Emperador”:

---

<sup>33</sup> Freire no sólo dirige un centro de tortura sino también un centro de experimentación física: ensayo con toxinas, con hormonas sexuales, con sofocación y amputaciones de órganos vitales.

<sup>34</sup> Según cuenta el mismo Martín en una «Nota Biográfica» al final de libro, este cuento fue escrito por encargo para un volumen colectivo titulado *Rojo, amarillo, morado. Cuentos republicanos*, publicado por Martínez Roca para conmemorar el 75 aniversario de la II República.

Esa circunstancia espantó al Rey. Se acordaba del modo en que le habían educado a él, haciéndole creer que era sabio, sagaz, hermoso y compasivo. Mientras sostenía a su hijo dormido en brazos, llorando sintió piedad de él y de su suerte. Y decidió hacer cuánto pudiera para evitarle ese destino doloroso. (TLCSCPA: 86)

De allí en más, la historia de este pequeño príncipe que sin intención se convierte, a los dieciséis años, en cabecilla de una revuelta contra sus padres, a quienes destrona y aprisiona en la torre tomando su lugar. La intriga emula el registro de Calderón, pero con interrupciones semánticas que nos hacen desconfiar del cronotopo. Referencias al «Himno de Riego», la patria, los subversivos, el grupo de insurrectos, las sesiones plenarias, el parlamento revolucionario o la “Nueva República” van acercando la historia a un contrapunteo república/monarquía, aunque totalmente imbricada en esa doble evocación de la subjetividad paterno-filial y su implicación con la experiencia estatal. El joven y republicano príncipe desconfía de los mercaderes y costureros que le confeccionan trajes pomposos con tejidos invisibles capaces de ser apreciadas sólo por los doctos. Aquí es dónde Martín se apropia de la tradición literaria para sus propios fines: este nuevo Segismundo vislumbra la picardía de sus traidores superando así la *hamartia* de su padre. “El Paladín de la República”, embebido por la clarividencia de los claroscuros y los ardides del y contra el poder, resuelve no vestir esos trajes sino “unos más humildes”, ordenando que los suyos (los invisibles) sean entregados al rey depuesto, lo que provoca su muerte: “El Rey, desnudo, murió de frío en el presidio”. El hilo conductor de esta nueva fábula pro-republicana insiste sobre dos cuestiones: las imposturas de los poderosos (caudillos) y la imposibilidad de que la madeja de engaños en el gobierno se cierre. Sean monárquicos o republicanos los detentores del poder —parece decirnos Martín— fundan su gobierno sobre engaños, secretos y mentiras privadas —para decirlo con el propio texto— *guardarropías*, que refractan la vida en sociedad:

Después de llorar de pena, pidió a los carceleros que cuidaran bien de los Reyes destronados y que no permitiesen que nadie los maltratara. Luego abandonó la prisión y se juró a sí mismo no confesar nunca aquel secreto para no perturbar la paz del país. (TLCSCPA: 92) (el secreto es su identidad de hijo del rey depuesto)

Otra vez un ícono hispánico como *La vida es sueño* es actualizado por Luisgé Martín desde sus potencialidades simbólicas

para llamar la atención sobre algo tan actual como las instituciones de gobierno y sus representantes. Estela que continúa «Los años más felices», una suerte de crónica de la vida de Doris Velasco, reconocida prostituta de la década final del franquismo, y su relación amorosa con Faustino Valero, un joven bien acomodado, “bueno para nada” que se hace rico abriendo burdeles de lujo para una naciente clase empresarial en la España de los 70. Las vidas de la pareja se separan cuando alborea la Transición y encarnan a su modo las grietas de aquella anhelada democracia, Doris Velasco es la gran perdedora de un sistema que encumbró personajes avarientos y corruptos como Valero: el cuento finaliza “veinte años después, en el final de siglo” con Doris mendigando y prostituyéndose en las calles y Faustino inaugurando bibliotecas como aclamado diputado. La iconografía del prostíbulo funciona como espacio reducido del mundo exterior, aunque desde los repliegues de acciones destinadas a ser vividas en privado: enamoramiento, copula, maternidad. «Los años más felices» puede leerse justamente cómo el reverso del deseo de liberación sexual y civil que la democracia fue incapaz de consolidar.

En este sentido, «Que calle para siempre», reivindica la subjetividad de personajes que debieron construir una vida privada alternativa a la vida pública: dos amigos (Leandro y Alfredo) que se casan con dos mellizas (Malena y Milagros) para dentro de este cegado y “bienaventurado” universo familiar de la postguerra dar rienda suelta a su homosexualidad. La figura del doble vuelve a operar en el relato, al igual que la construcción del yo autoficcional (el sobrino —alter-ego de Luisgé Martín, reconocido homosexual— es quien cuenta la historia del relato familiar tras la confesión de uno de sus tíos). El título resemantiza este mandato liminar entre el adentro y el afuera de lo dicho pública y privadamente en el momento de contraer matrimonio, al mismo tiempo que sella una suerte de pacto de silencio entre el tío y su sobrino (pacto que sólo la literatura se encarga de trasgredir): “Yo, por mi parte, no quise nunca revelar nada de lo que me había dicho aquella noche<sup>35</sup>” (TLCSCPA: 68).

Este buceo en lo íntimo, desde lo sentimental y lo corporal, cristalizado en la mayoría de los cuentos a partir de un ensamblaje con la tradición literaria hispánica se exagera en el último

---

<sup>35</sup> Se refiere a la confesión de uno de sus tíos. Uno de ellos desaparece sin dejar rastro y la familia crea su propio relato: se fue con otra mujer. Lo que el otro tío cuenta al narrador es que en un ataque de celos es él quien lo asesinó. Así, la confesión es doble: la de la homosexualidad y la del homicidio.

cuento al que me referiré<sup>36</sup> brevemente por obvias razones de espacio: «Limardo de Toscana», un comentario metaliterario del *Quijote* de Cervantes y el *Pierre Menard* de Borges protagonizado por un extraño filólogo italiano, Ippólito Limardo, quien siguiendo las huellas genealógicas de un tal Antoine Menard llega a descubrir el manuscrito de los capítulos que Borges fabulara. El recorrido de los personajes es también otro triple *parcours*: el de nosotros como lectores —evidentemente—, el del narrador (otra vez un escritor de unos 40 años), pero sobre todo el de la *enfermedad* que va alterando a Ippólito (*la maladie littéraire*) que desemboca en “desterrar ese miedo a la punición social a lo justo y enfrentarse al mundo con pureza” (TLCSCPA: 63). Esta “metamorfosis de Limardo en don Quijote” lo convierte en asesino: Limardo degüella con una espada a su cuñado (maltratador de su hermana y coronel de las *Brigade Rosse* durante los “Años de plomo”) y al hijo del hombre que provocó la ruina de su padre; tras lo cual huye hacia Ginebra donde decapita a un obispo sospechado de pedofilia, y es apresado justo antes de matar efectivamente al estafador de su padre, en una fecha (11 de junio de 1974) que coincide azarosamente —o no— con la dedicatoria de Jorge Luis Borges a su madre (Leonor Acevedo) en la segunda edición de sus *Obras Completas* por Emecé. El parentesco del cuento con la obra de Cervantes y Borges no tiene desperdicio: el tema del héroe, la locura, el manuscrito perdido, pasando por la traición y la venganza; formulando una lectura adentrada en estos dos íconos de nuestras letras desde los instintos y emociones más íntimos que aquejan al ser humano: el instinto de muerte y el amor fraternal, paternal y literario.

La literatura, de esta manera, se sirve para verbalizar una intimidad alimentada por tradiciones ficcionales que pertenecen al dominio de lo público, de lo publicado, de lo expuesto, y esto tiene que ver quizás con una revalorización de la subjetividad en un escenario social donde lo individual se plantea desde su

---

<sup>36</sup> Digo el último porque hay dos cuentos más sobre los que no trabajaré por razones de espacio. Uno es «El regreso a Roma», que ahonda en la intimidad de un marqués francés, Albert Ludovic de la Villiers, obsesionado con la idea de evitar la muerte: persiguiendo su objetivo somete a su cuerpo a todos los excesos posibles: sexo desenfrenado, glotonería y autoflagelación. Pero el destino parece ya estar marcado y nada puede alterarlo: muere arrollado por un corcel frente a la Fontana di Trevi en el momento en el que pretendía llenar de monedas de oro la fuente a fin de “amarrar mejor su destino”. Si bien este relato no presenta ningún tipo de intertextualidad directa, sí sirve de prelude temático para el que le sigue: «Las playas de hielo». El otro relato es «El libertino invisible», cuento de tono erótico-fantástico que dialoga evidentemente con «El libertino invisible» de Max Will.

pertenencia nacional, genérica, partidaria. El procedimiento escritural de tomar figuras, autores, textos, movimientos literarios concretos para apoyar sus tramas ostenta, por un lado, el lugar privilegiado de las fuentes como espacios inagotables de reflexión, y les reconoce su anaquel entre los clásicos. Por otro lado, el amalgamar estos notables con los territorios privados apunta que la puesta en lenguaje de la intimidad excede la persona y el hecho individual del autor empírico, corretea en recibos de lo comunitario donde cobran voz y rostro figuraciones de subjetividad que cuajan imaginarios históricos y culturales. Decir esos imaginarios desde espacios canonizados gana en eficacia, en complejidad. Clifford Geertz sostuvo que “para formar nuestras mentes debemos saber qué sentimos de las cosas, y para saber qué sentimos de las cosas necesitamos las imágenes públicas del sentimiento que sólo el rito, el mito y el arte pueden proporcionarnos” (2003: 48). Sin lugar a dudas, los personajes de *Todos los crímenes se cometen por amor* se supieron homosexuales, republicanos, dictadores, putas, corruptos, locos, torturadores, asesinos y amantes, siempre gracias a esos *otros* de nuestra literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de los neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Amaryll Chanady: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York/ London: Garland, 1985.
- Berguero, Adriana J.: *Haciendo camino. Pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México D.F.: UNAM, 1999.
- Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1999, vols. I y II.
- Camacho Delgado, José Manuel: *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros, 2006.
- Caunègre, Guy: *Pays Basque, une nation sous le feu de E.T.A.* Villeurbanne: Golias, coll. «Les enquêtes de Golias», 2000.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992, 9ª edición, 2ª en colección Labor.
- Cortázar, Julio: *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2002, vols. I y II.



- Escavy Zamora, Ricardo: «Lenguaje y realismo mágico», en: Cervera Salinas, Vicente/ Andsuar, María Dolores (eds.): *Alma América*. Murcia: Edito, 2008, vol. I, pp. 251-265.
- Esteban de Vega, Mariano/ Luis Martín, Francisco de/ Morales Moya, Antonio (eds.): *Jirones de hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en la perspectiva de dos cambios de siglo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Geertz, Clifford: *Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Genette, Gérard: «La littérature selon Borges», en: De Roux, Dominique/ De Milleret, Jean (coords.): *Cahier de l'Herne Borges*. Paris: Livre de Poche, coll. «Biblio essai», 1981, pp. 364-373.
- Goloboff, Mario G: «Julio Cortázar y el relato fantástico», *Memoria Académica FaHCE, La Plata, Estudios e investigación*, 41 (2002), [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf).
- Hacking, Ian: *La domesticación del azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, trad. de Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Hernández Escobar, María Cristina: «Entre Babilonia y París: el azar domesticado en Borges y Cortázar», *SCIELO*, Revista literaria online: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665).
- Ludmer, Josefina: «A propósito de íconos nacionales: Borges», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 4 (2001), sin paginar.
- Manrique Sabogal, Winston: «El arte de seguir las huellas», *El País*, 14-VII-2007.
- Marc, Edmond: *Psychologie de l'identité*. Paris: Dunod, 2005.
- Marrodán, Javier: *Relatos de plomo: historia del terrorismo en Navarra*. Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones, 2014.
- Martín, Luisgé: *Todos los crímenes se cometen por amor*. Madrid: Salto de Página, 2013.
- «Corazón que no siente», *El infierno son los otros*, blog personal del autor.
- Moreno, César: «El deseo de otro o la fascinación de proteo», en: Bargalló, Juan: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994, pp. 41-54.
- Ramírez Pedraza, Diana: «El proceso de alienación del hombre moderno en «Manuscrito hallado en un bolsillo», de Julio Cortázar», *Káñina*, 39 (2009), pp. 49-57.
- Ribas, Pedro: «Unamuno: su visión de América», en: Torregroza, Enver Joel/ Ochoa, Pauline: *Formas de Hispanidad*. Rosario: Cepi, 2010. pp. 71-84.

- Ricci, Gabriela: *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar, 2002.
- Roberts, Stephen G. H.: «"Hispanidad": el desarrollo de una polémica noción en la obra de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 61-80.
- Ruand, André-François: «Réalisme magique, un autre regard sur le monde», *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*. Lyon: Moutons électriques éditeur, 2004, pp. 341-353.
- Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.  
— «Literatura y política», *Punto de vista*, 19 (1993), pp. 8-11.  
— *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2008.
- Sosnowski, Saúl: *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.
- Unamuno, Miguel: «¿Qué es la hispanidad?», *Síntesis* (Buenos Aires), 6 (noviembre 1927) [El primero de agosto de 1938 se publicó en francés en París –*Hispanité*–, traducido por Robert Ricard para la revista *Síntesis*, <http://www.filosofia.org/hem/192/92711sin.htm>].
- Weisz, Gabriel: *Tinta del exotismo, literatura de la otredad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

