

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 34

Article 1

1991

INTI Número 34-35 (Otoño 1991)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



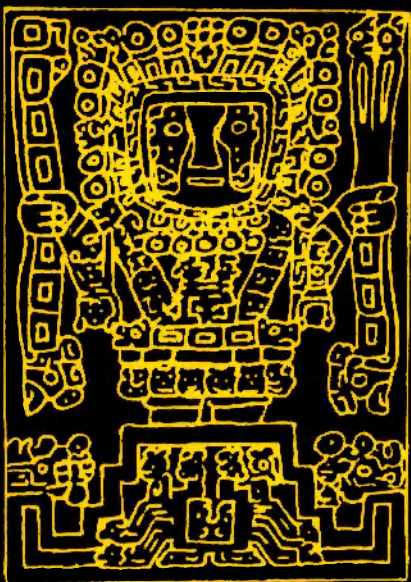
Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

(Otoño 1991) "*INTI* Número 34-35 (Otoño 1991)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/1>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

AMERICA LATINA EN ITALIA
LISIAK-LAND DIAZ, ALESSANDRA RICCIO,
MARTHA L. CANFIELD, ADA MARIA TEJA

ESTUDIOS

ANTONIO CARREÑO • FRANCISCO JAVIER HIGUERO
OSCAR D. SARMIENTO • RODGER CUNNINGHAM
BERNAL HERRERA • ELENA M. MARTINEZ
M. VICTORIA GARCIA-SERRANO • JULIE JONES

NOTAS

JOSE BALZA • RODRIGO CANOVAS
DALE KNICKERBOCKER • PILAR DEL CARMEN TIRADO
CHRISTINE M.E. BRIDGES

CREACION

JUAN GELMAN • OSCAR HAHN • EUGENIO MONTEJO
MARIA NEGRONI • PEDRO GRANADOS

NUMERO 34-35

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico e ideológico representado en los enfoques. Se dará prioridad a los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en original y dos copias con una nota biobibliográfica a Roger B. Carmosino, Director (Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island, 02918, USA). Los trabajos deben ser recibidos antes del 30 de septiembre para el número de primavera y antes del 28 de febrero para el número de otoño. El Director de la revista notificará a los autores de la aceptación o rechazo del trabajo presentado sesenta días después de las fechas límite arriba consignadas.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas (con notas incluidas).

Las notas deben consignarse al final del artículo según uno de los dos sistemas sugeridos por el *MLA Handbook for Writers*. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales, así como los trabajos rechazados, sólo si el autor envía sobre estampado.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar, a pedido del autor.

SUSCRIPCIONES Y CANJE

Dirigirse a *INTI*, Revista de Literatura Hispánica, Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: \$US25.00

Bibliotecas e instituciones: \$US40.00

Precio del ejemplar individual: \$US20.00

Número doble: \$US30.00

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

NUMERO 34-35

OTOÑO 1991-PRIMAVERA 1992

DIRECTOR-EDITOR

ROGER B. CARMOSINO, Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

EDITORA DE CRITICA LATINOAMERICANA

GWEN KIRKPATRICK, University of California, Berkeley
Berkeley, California 94720 (USA)

EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA

ANTONIO CARREÑO, Brown University
Providence, RI 02912 (USA)

EDITOR DE CREACION LITERARIA

PEDRO LASTRA, State University of New York
Stony Brook, NY 11794 (USA)

JEFE DE RESEÑAS

OSCAR RIVERA-RODAS, University of Tennessee
Knoxville, Tennessee 37996 (USA)

COMITE EDITORIAL

FERNANDO ALEGRIA, Stanford University
RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY
JOSE LUIS COY, University of Connecticut, Storrs
MANUEL DURAN, Yale University
AMERICO FERRARI, Université de Genève
MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY
JOSE OLIVIO JIMENEZ, Hunter College, CUNY
HERNAN LAVIN-CERDA, Universidad Nacional Autónoma de México
ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela
MARIA MAYORAL, Universidad Complutense, Madrid
ROBERT G. MEAD JR., University of Connecticut, Storrs
ROSE MINC, Montclair State College
JULIO ORTEGA, Brown University
JOSE MIGUEL OVIEDO, University of Pennsylvania
GEOFFREY RIBBANS, Brown University
CARLOS ROJAS, Emory University
FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College
SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

INTI is a member of (CELJ)
Conference of Editors of Learned Journals

Auspiciada por Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

Copyright © 1992 by
INTI ISSN 0732-6750

INDICE

ESTUDIOS

ANTONIO CARREÑO: Los mitos del yo lírico: <i>La voz a ti debida</i> de Pedro Salinas	3
FRANCISCO JAVIER HIGUERO: Deshumanización y simulacro en <i>La cultura como espectáculo</i> de Eduardo Subirats	21
LISIAK-LAND DIAZ: Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en <i>Julia o escenas de la vida en Lima</i> de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860	37
ALESSANDRA RICCIO: Soledad Cruz: la otredad militante	49
ADA MARIA TEJA: La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha	61
OSCAR D. SARMIENTO: Ironía de la lectura en “Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán” de Enrique Lihn	79
RODGER CUNNINGHAM: Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in <i>Rayuela</i>	93
BERNAL HERRERA: Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes	107
ELENA M. MARTINEZ: Función y mecanismos del humor en <i>La era imaginaria</i> de René Vázquez Díaz	119
M. VICTORIA GARCIA-SERRANO: Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en “La identificación” de Marta Traba	131
JULIE JONES: The Hero as Flâneur: Edwards Bello’s <i>Criollos en París</i>	141

NOTAS

DALE KNICKERBOCKER:

- La teoría literaria implícita en “Diario para un cuento” de
Julio Cortázar 151

JAMES TROIANO:

- Life as Theater in Aloisi’s *Nada de Pirandello, por favor* 159

PILAR DEL CARMEN TIRADO:

- El espectador en *El cementerio de automóviles* 169

CHRISTINE M.E. BRIDGES:

- El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en
La vida es sueño y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca 177

NOTAS DE LA ACTUALIDAD

MARTHA L. CANFIELD:

- Lazos de color – nudos de luz Jorge Eduardo Eielson:
pintor y poeta 187

JOSE BALZA:

- Mutis: disoluciones y mudanzas 193

RODRIGO CANOVAS:

- Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega 199

RUBEN GONZALEZ:

- De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno 205

CLARK M. ZLOTCHER:

- Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson 207

FERNANDO BURGOS Y M.J. FENWICK:

- Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi 223

CREACION

JUAN GELMAN: Cuatro sonetos de Guido Cavalcanti

- (Versiones y libertades) 251

MIGUEL GOMES: La Cueva de Altamira 255

PEDRO GRANADOS: [Cada vez me parezco más...]; [Desde los comentarios...]; Amiga en América; [Empezar a acariciar la página]; El olor de esta página;	259
OSCAR HAHN: El mesonero se encogió de hombros	265
MERCEDES IBÁÑEZ ROSAZZA: Sigismundo en el sueño; El autobús; Buenas noches gato	267
EUGENIO MONTEJO: Pasaporte de otoño; Lo nuestro; Tiempo transfigurado	269
MARIA NEGRONI: Islandia (Fragmentos)	273
EDGAR O'HARA: Base tres: Llegada/despida; En la tibieza del día ..	277

RESEÑAS

ELENA M. MARTINEZ: Miguel Barnet. <i>Oficio de ángel</i>	285
MARTA BERMUDEZ-GALLEGOS: John Garganigo, Carlos Germán Belli: <i>antología crítica</i> :	287
MIGUEL GOMES: Rubén González. <i>Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual</i>	289
Javier Lasarte. <i>Cuarenta poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990)</i>	293
CYNTHIA DUNCAN: José Promis, <i>La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial</i>	297
ELENA M. MARTINEZ: María M. Solá. <i>Aquí cuentan las mujeres</i>	299
Pedro Juan Soto. <i>Memoria de mi amnesia</i>	301

COLABORADORES	302
---------------------	-----

LIBROS RECIBIDOS	307
------------------------	-----

ESTUDIOS

LOS MITOS DEL YO LIRICO: *LA VOZ A TI DEBIDA* DE PEDRO SALINAS

Antonio Carreño
Brown University

La voz a ti debida (1933) de Pedro Salinas pone en juego, ya a partir del mismo título, un artículo determinado, femenino, genérico (“La voz”) frente a un dativo de pertenencia (“a ti”). Si tenemos en cuenta que el título funciona a modo de préstamo y de enunciación intertextual — voz ajena (Garcilaso) frente a propia — salta de golpe la relación fundamental, estructurante, que adquiere la fórmula delfica (“a ti”), regida por un participio atemporal (“debida”). Denota una relación de sumisión, de deuda y hasta de obligado canto. Establece un sujeto — “la voz” — frente a un determinativo pronominal como referente (“a ti”). Se asienta así un lazo de comunicación delfica que se anunciaría de la siguiente manera: “La voz que te es a ti debida”; es decir, obligada. A partir de tal asunción, y a lo largo de todo el libro, se irán definiendo las modalidades líricas de esta voz: la morfología y retórica de las enunciaciones elípticas, y la *personae* que se figura detrás de la “voz” como sumiso y fiel amante¹. Pero también se fija la figura de un escucha ausente. Espacio, tiempo, persona, modalidad narrativa temporal (“antes” / “ahora”), voz asumida como ajena (Garcilaso) y como propia — la oral frente a la “textualizada” — serán varios de los elementos que fijan la morfología enunciativa de un “yo” que, líricamente, y poema a poema, se va estableciendo como él mismo y como la voz del “otro”.

La declaración en octava rima que Garcilaso dirige en la “Egloga III” a doña María de la Cueva (“mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida”), asume por una parte la referencia paradójica, pleonástica — “lengua muerta y fría” —; por otra, una intención volutiva, lírica: “pienso mover la voz”. La lengua como imagen anatómica, carnal, se opone y complementa con “voz”. Diviene ésta en metonimia de los múltiples actos discursivos (*speech acts*) que, poema a poema, configuran el libro de Salinas y hasta sus motivos básicos: ansiedad sexual frente a espiritualización del deseo amoroso.² Su título se asume como préstamo lejano y los poemas se dan sin ninguna referencia. Pero los versos de Garcilaso asientan otras reminiscencias posteriores: Quevedo en el archiconocido soneto “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día”, incluido en “Canta sola a Lisi

y la pasión amorosa de su amante” — (*El Parnaso español*, 1648)³ — y el mismo Lope de Vega quien, en los versos “Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa / sin dejarme vivir, vive serena / aquella luz que fue mi gloria y pena / y hace guerra cuando en paz reposa”, imita la dicción del anterior (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634)⁴. El voluntarismo y deseo de actuar, que fijan Cancioneros y lírica provenzal, con obvios matices en Petrarca, y en el “pienso mover la voz” de Garcilaso, asocian en efecto otras voces que se fijan como norma y como diferencia. Anticipan cuatrocientos años después la fraseología lírica de *La voz a ti debida*. Corporeidad física, anatómica (lengua) frente a cuerpo sin cuerpo — voz — establecen a partir del mismo título esa alegoría que convoca un yo enunciativo (“voz”), un referente temporal e histórico (el poeta lírico y el autor), y un “tú” que, por inmaterial, se torna en ausencia y en figura (“a ti debida”), deseada⁵. En el espacio lírico, y a partir del mismo título, se constata la presencia de un “emisor” sujeto frente a un receptor-objeto. Es decir, quien habla y vocaliza la voz (“yo”) frente a quien pasiva (tú; Ella) escucha. El lector la asume como realidad referida. Tal triángulo constituye el asentamiento básico, primordial, de toda comunicación.

Ya Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* indica cómo el lenguaje del amor surge de la ausencia. El “yo” se constituye a partir de un “tú” lejano. Diferencia el crítico francés cuatro niveles o tipos discursivos: a) la enumeración de los bienes del ausente; b) el reconocimiento físico de quien es el uno (identificación) frente a quien es el otro; c) el descubrimiento de una faceta única del amante y, finalmente, d) la presencia de un “yo” que se constituye a sí mismo en “receptor” de quien habla⁶. La ausencia del ser querido condiciona la tensión discursiva. Tiene ésta como resultado una rica gramática de fórmulas exclamativas. Constituyen verso a verso el lenguaje de lo imaginario y de lo utópico: lo que se es frente a lo que se debiera o pudiera ser. El lenguaje amoroso da en utopía del lenguaje lírico. La comunicación no sólo asume la asignación del lenguaje como signo múltiple — el elemento de lo adorable, el fetiche de la figura que se endiosa, el elogio de las lágrimas — sino que “la voz” articulada (“debida”) instaura, poema a poema, un mito de dolor, de amor y de ausencia. Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, como antes Petrarca en su *Canzoniere*, Garcilaso en sus *Eglogas*, Lope en sus *Rimas* (1609), Quevedo en sus versos a “Lisi”, y el más cercano Bécquer (*Rimas*) fundan un mito de amor. *La voz a ti debida*, a partir de la apropiación de otro texto, viene a ser también la alegoría de un ansiado recobro amoroso que nunca se cumple; pero también la elegía por un encuentro que utópicamente se relata desde su misma ausencia. Escribe Salinas: “Te busqué por la duda: / no te encontraba nunca. / Me fui a tu encuentro / por el dolor. / Tú no venías por allí. / Me metí en lo más hondo / por ver si, al fin, estabas. / Por la angustia, / desgarradora, hiriéndome. / Tú no surgías nunca de la herida” (vv. 2018-2027)⁷.

Caracteriza, pues, *La voz a ti debida*, en una primera lectura fácil e ingenua, su forma fragmentaria. Cada poema asienta, aisladamente, una posición dinámica del hablante quien, en múltiples monólogos, adopta posturas

alternas y simbólicas. El monólogo con este tú se cifra en versos libres. Prevalece el heptasílabo y el octosílabo, las exclamaciones monosilábicas (“¡Amar!”; “Qué descarrío”; “¡Ya!”), las frases exclamativas, las interjecciones: un lenguaje eminentemente emotivo, circular, redundante, suasorio. Se desarrolla en variedad de formas paralelísticas, circunloquios y paréntesis; de perífrasis, elipsis, incisos y digresiones. Recordemos: “Para vivir no quiero / islas, palacio, torres. / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!” (vv. 494-497). Al respecto indica Jorge Guillén: “Estas condensaciones monosilábicas nos sitúan frente a los amantes en una profundidad de esencia que jamás abandona a su existencia”⁸ Pero frente a este estilo directo, confesional, se establecen las fórmulas eminentemente conceptuales, axiomáticas; las sentencias breves, las abundantes oraciones preposicionales, la sustantivación de adverbios y la acumulación inusitada, distintiva, de preposiciones y pronombres. Sin olvidar, casi a modo de collage lírico, el empleo himnico de cifras aritméticas, de progresiones algebraicas, tal como sucede en el poema “¡Sí, todo con exceso” que empieza “¡Si, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar! / Plural, todo, plural, / luces, vidas y mares. / A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar, / en una jubilosa / repetición sin fin, / de tu amor, unidad” (vv. 702-11). En este sentido, el libro asienta también una perspectiva existencial y ontológica del ser del poeta en constante relación con la amada. Su afanada búsqueda da o deriva en la del poeta mismo al unísono, en formidables síntesis, con el de la amada: “de tu amor, unidad”.

La voz a ti debida instauro como norma y como diferencia lírica una poética de los pronombres que sustituyen o anulan el nombre de los dos amantes: el “yo” frente al “tú”. Su mismo fluir niega la posibilidad de toda estrofa. De ahí que García Lorca calificara las poesías de Salinas, indica Vivanco, de “prosfas”⁹; es decir, un ritmo prosificado a través de una ampliación discursiva. Las frases pronominales se encadenan tanto en unidades aisladas como en mutua conjunción. Se constituyen en intercambio o preludio — después de la separación — de un profundo anhelo de encuentro. Lo denota un sistema de múltiples referentes simbólicos: tiempo, espacio, objetos, relaciones. De ahí la presencia de objetos recurrentes que borran o funden espacios (el automóvil, el aeroplano) y también la referencia a tiempos alternos, o al realce de lo individual situado en espacios múltiples y simbólicos. *La voz a ti debida* la articulan continuas enunciaciones pronominales. Revelan, definen y mitifican a un creador, suspendido él mismo, asombrado, ante una realidad (la amada) que cantó como voz (oralidad asumida) y como texto (escritura). El hombre enamorado, partido o excendido en un mundo de estridencias y de rotos sonidos busca, en la mitología de su historia personal, su sentido al amor. La amada ha de morir (*Razón de amor, Largo lamento*, 1936; 1936-39, respectivamente) para ser buscada de nuevo: “Y empecé, cuesta arriba, / despacio, mi retorno / al triste techo oscuro / de mí mismo: a mí alma. / El aire parecía / un inmenso abandono (PC., 459). Y en “Eterna presencia” (*Largo lamento*) escribe Salinas: “No importa que no te tenga, / no importa que no te vea. / Antes

te abrazaba, / antes te miraba, / te buscaba toda, / te quería entera. / Hoy ya no les pido, / ni a manos ni a ojos, / las últimas pruebas" (PC., 460)¹⁰.

Fija líricamente tal búsqueda la función denotativa de los dísticos, tanto en su selección como en su combinación sintagmática. Se distinguen en este sentido tres modalidades básicas de voces: a) la emotiva (primera persona); b) la connotativa (segunda) y c) la referencial (tercera persona). Si la retórica es la gran ciencia del discurso literario, como indica Todorov¹¹, a través de tales modalidades se formularía la poética de *La voz a ti debida*. Pero importa también describir — y hasta descubrir — las múltiples conexiones existentes, por ejemplo, entre un sistema de formas y un sistema de significados. Ambos denotan una voz que, como texto lírico, se teatraliza como personaje y como máscara de sí mismo. De ahí que la relación temporal sea básica, y lo es la función que se establece entre lo narrado (la anécdota individual) y lo que se va a constituir en historia ("history") de la amada ausente. Se establece así una conexión entre lo narrado y el agente de la narración, configurando ambas estructuras su mútua interdependencia. Es decir, un "tú" oyente que se hace frente a un "yo" lírico que lo enuncia. Y éste se identifica como tal ante la amada (story) que, poema a poema, la configura y la define a través de múltiples poses emotivas. Tales imágenes son emblemas del texto que, a trazos, analiza la relación y correspondencia entre un "yo enunciador y un "tú" que asume como escucha¹².

Ya el mismo Salinas expresó en uno de sus ensayos que la "lectura de un poema nos saca de nuestro ser, nos separa de nuestra realidad superficial, pero sólo para elevarnos a nuestro yo más profundo, para devolvernos a nuestro verdadero ser". Y páginas seguidas indica que "el poeta, al hacer vivir a otros lo que ha vivido él multiplica la capacidad vital del poema y se multiplica a sí mismo"¹³. En efecto, no hay que olvidar que el lenguaje presenta, en cierto modo, formas que cada locutor, en ejercicio de su discurso, apropia y hace referentes a su "persona". Tal proceso define también toda comunicación intersubjetiva: la que va del "yo" autor al "tú" lector, interpelado por el autor y sustraído, de este modo, a la masa indistinta y polimorfa de los lectores ideales¹⁴. Por otra parte, dentro de la comunicación intersubjetiva hay que tener en cuenta la situación del discurso lírico; aquélla en que las formas vacías "yo" y "tú", más que referirse a las relaciones del "yo" con el inconsciente, son expresión de interlocutores reales o, de todos modos, históricamente determinables.

La diacronía de la obra lírica de Pedro Salinas presenta un trasunto de la voz intimista del canto amoroso (*La voz a ti debida*, *Razón de amor*) a la voz contemplativa del canto espiritual (*El contemplado*) y a la expositiva del pensamiento literario y crítico: libros sobre Manrique, sobre Darío; ensayos sobre literatura hispánica contemporánea. Pero se pueden constatar otras múltiples voces en la obra de Pedro Salinas: la del dramaturgo, la del fabulador y la del asiduo escritor de epístolas. Del mismo modo se distinguen tres fases distintivas en su obra: un tanteo hacia la propia voz y el propio yo (1913-33);

un exaltado encuentro del “yo” al hallar al tú del amor, y una ampliación de esa voz “debida” que, finalmente, se transforma en voz dirigida al tú contemplado. El proceso lo marca el paso de *La voz a ti debida* (1933) al *Contemplado* (1946). Y al igual que el título de 1933 procede, como ya indicamos, de la Egloga III de Garcilaso, el del *El Contemplado* alude a “Las insulas extrañas” de San Juan de la Cruz¹⁵. El paso de Garcilaso a San Juan de la Cruz supone así asumir un tú ansiado como búsqueda y como encuentro utópico: la contemplación mental de su pérdida. Ya Shelley indicaba en *A defence of Poetry*: “A man to be greatly good must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others”¹⁶. Si cotejamos *Presagios* con los dos libros siguientes (*Seguro azar* y *Fábula y signo*) se nota un aumento capital del uso del “Tú”. Es éste el primer vocablo que abre *La voz a ti debida*: “Tú vives siempre en tus actos. / Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo, le arrancas / auroras, triunfos, colores, / alegrías: es tu música. / La vida es lo que tú tocas” (vv. 1-6). De *Presagios* a *La voz a ti debida* (1923-1933), el tú es un pronombre un tanto indiferenciado, amorfo; de 1933 a 1936, años de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, el tú es ya, indica Marichal, la mujer amada.

El mismo Salinas, en conferencia de 1933 ante la sociedad *Amis de la Poesía*, definía la poesía como “un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en ello ensimismamiento, pero también enajenación. Este elemento ajeno”, continúa, “es el otro que hay en el poeta: por ello al terminar un poema se experimenta una sensación de despedida”¹⁷. En otra conferencia indica: “el poeta es siempre un pasajero, y cuando menos se espera es arrebatado a un mundo distinto”. Citaba Salinas los versos de Paul Valéry: “Quand l’inspiration s’annonce je défie déjà de moi-même... Je suis autre que je ne suis...”¹⁸. En otra nota de esta conferencia aparece también: “C’est ce que je porte d’inconu en moi que me fait moi”. Nuestra inquisición crítica ventila los siguientes postulados: ¿cómo se expresa la identidad lírica de Pedro Salinas? ¿Cuál es su rasgo diferenciador, digamos, frente a la enunciación lírica unamuniana o frente a los denominados “heterónimos” de Fernando Pessoa (Alexander Search, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro)¹⁹; los apócrifos de Antonio Machado (Abel Martín, Juan de Mairena, la máquina de trovar de Jorge Meneses)²⁰, o la multiplicidad de voces que supone la *Antología traducida* de Max Aub²¹. Y esto tan solo por nombrar varias figuras representativas de la lírica contemporánea. Se ventila del mismo modo el trazado de esa autobiografía lírica que el poeta crea de sí mismo — su mito — y la descripción detallada de los elementos que la conforman. Tal proceso pasaría por las siguientes etapas: invención, configuración y formulación. Detallarían el proceso dramático de la propia voz: fija en un espacio y un tiempo concreto y peculiar.

Porque, y de acuerdo con Stephen Greenblatt, todo lenguaje implica una apropiación plural y múltiple²²; lo que niega la historia única del yo (“a single history of the self”). Concluye: “Self-fashioning is always, though not exclusively, in language”. Pero a esta premisa añadamos otras no menos

relevantes: que el tan debatido yo lírico es una declaración del sujeto²³; que todo poema es una declaración ficcionalizada; que la poesía no es nunca la inmediatez; es decir, que la relación entre autor, texto y lector, si bien inevitable, es parcial y está siempre determinada por múltiples elementos²⁴, y que la formulación del yo y del tú, del aquí y del ahora, del éste, del suyo o del mío, dada como constante en un poema o serie de poemas, o en un sistema lírico, reafirma y hasta confirma la mediatez y también la contingencia y temporalidad del discurso lírico. Establece la necesidad imperativa de comunicarse con un lector o escucha ante quien el autor se presenta (*captatio benevolentiae*) a través de esa interrelación múltiple de un yo que habla a un tú, cercano con frecuencia; lejano otras. ¿Pero es lícito hablar de las ficciones o mitificaciones del yo lírico en *La voz a ti debida*?

El poema, al igual que la novela, es un signo complejo. Su objeto es un pequeño universo que subordina en su seno soles, planetas y amadas; tardes y mañanas. En su circuito, y en contra de los formalistas eslavos y los "New Critics", se incluye al emisor (el "yo") que formula su discurso lírico. Pero tanto los formalistas rusos como los "New Critics" anularon la presencia del yo lírico en sus consideraciones analíticas sobre el proceso poético²⁵. Reaccionaban así a las exageraciones psicológicas de la crítica precedente. El poema es un objeto, expresan, y no un testimonio; es un monumento artístico, una "urna bien labrada". Marca un hito (el gran poema, obviamente) en la historia literaria de cualquier nacionalidad o lengua; pero no es de ningún modo un "documento", afirmaba hace años René Wellek. Para Cleanth Brooks el poema no es solamente un medio lingüístico para transmitir exactamente las cosas comunicadas de un modo más poético²⁶, sino que es el único medio lingüístico para transmitir las cosas comunicadas. Indicaba que "el poeta hace, no comunica". Excluía así al autor y reducía la comunicación poética a un diálogo entre el signo-Esfinge (el poema) y el lector-Edipo que desentraña el enigma y de paso da muerte al padre²⁷.

En el mismo sentido se pronuncia Roland Barthes lo mismo que Maurice Blanchot. Afirmaba éste que en el poema las palabras que tienen la iniciativa no deben servir para designar algo ni para dar voz a alguien, sino que su finalidad está en ellas mismas²⁸. Y Barthes expresa: "La literatura es un medio privado de causa y fin. El acto literario se define como un acto intransitivo; el escritor obra... pero su acción es immanente a su objeto; se ejerce, paradójicamente, sobre su propio instrumento [...]; el material se convierte en alguna medida en su propio fin"²⁹. El poema produce signos intransitivos; le compete al lector el reconstruir sus múltiples lecturas. Es Eric D. Hirsch Jr., quien en dos libros claves (*Validity in Interpretation*, 1967 y *The Aims of Interpretation*, 1976), hace un valiente giro de ciento ochenta grados³⁰. Apunta a la presencia de un "significado", objetivamente descriptible en cualquier obra (la parodia de los libros de caballería en *El Quijote*, pongamos por caso), y boga valientemente "por la identificación de tal significado con la intención del autor, y en contra de la radical "The Intentional Fallacy" de un William Wimsatt³¹. El enfoque

crítico, que radicó previamente en el poema, da un paso hacia el proceso completo de la enunciación. La entrada en escenario de la semiótica refuerza el interés por el receptor, llegando al extremo de convertir al lector en responsable casi exclusivo de la comunicación lírica³². Es decir, pasamos del texto al lector y se hipertrofia el salto previo: la voz (persona, máscara) que enuncia el poema: el emisor. Porque no ha estado de moda hablar de individualidades, de subjetivismo, autobiografismo o de psicologías líricas a tabla rasa.

Se equivocó obviamente la estilística, expresa acertadamente Lázaro Carreter³³, al intentar demostrar cómo el poema produce o debe producir en el lector una commoción psicológica igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación³⁴. La comunicación se sucede a partir de dos extremos y un medio (poeta-lector) teniendo como cifra el mensaje o el poema. El texto es, de acuerdo con Umberto Eco, “una retícula de actos locutivos o comunicativos que tienden a solicitar respuestas originales. Pero no niega la importancia que tiene el poeta en el proceso de tal enunciación como un signo más a tener en cuenta dentro del complejo sistema de la producción semiótica de otros signos. El poema no posee la fuerza ilocutiva de la afirmación, de la orden o la interrogación. Porque, y de acuerdo con Michel Riffaterre, “el poema dice una cosa y significa otra”³⁵. Riffaterre llama **meaning** a la información que proporciona el texto leído y **significance** a la significación total del poema. En nuestra terminología corresponden tal vez a significado y a sentido. Los extremos radicales también se concitan. P. Marcherey, en *Pour une théorie de la production littéraire*, sustituye el término **creador** por productor y declara que todas las cuestiones de la subjetividad (en el sentido de intimidad) del poeta son deleznable³⁶. En la misma ladera se pronuncia L. Danon-Boileau (*Produire le fictif*): “el escritor es sólo una máquina que ha producido el texto con vistas a lograr un cierto efecto”³⁷.

Para Barthes, “I” is nothing other than (cita al lingüista Emile Benveniste) “the person who utters the present instance of discourse containing the linguistic instance “I”. Y tanto Lévi-Strauss, como Lacan, Foucault y Derrida, contribuyen, de maneras distintas, en “the decentering of the subject. The self, personal identity, is at least as much an illusion to them as it was to David Hume”, concluye. Robert Scholes indica (*Semiotics and Interpretation*) cómo un autor no es ni un dios que contemple su creación, ni una individualidad plenamente unificada que elige entre opciones estéticas. Los productores de textos literarios son criaturas de la cultura, que han elegido una subjetividad mediante el lenguaje [...]”³⁸. La muerte del yo de alguna manera contraviene una contradicción fundamental interna, “pues éste nunca muere mientras el poeta hable”, puntualiza Erik Erikson en un libro clave (*Identity: Youth and Crisis*). Un autor no es tan sólo un perfecto **ego**, sino una mezcla de elementos públicos y privados, conscientes e inconscientes insuficientemente unificado como base interpretativa”. Junto a la semiología, pues, del sentido en el lector o en el crítico, se ha de reconocer una semiología del sentido del poeta que apele a sus

intenciones artísticas, y que prescinda puramente de las causas biográficas³⁹.

En resumen, prescindir del autor en toda comunicación poética es una gran conquista de la crítica moderna; sin embargo, prescindir de la voz lírica no es correcto. La lectura de un poema consiste en un proceso de identificación con la voz que lo enuncia. “La fuerza ilocutiva de la poesía”, continúa Lázaro Carreter, es siempre una invitación al lector a que asuma como propio el mensaje. Es decir, en la exploración total de todos los significados del texto, la voz que lo enuncia (emisor) es parte tan relevante como la voz del que lo apropia: el lector. Sobre tal proposición crítica se pronuncia R. Ingarden (*The Cognition of Literary Work or Art*, 1968) indicando: “La obra literaria como tal, es una formación puramente intencional que se organiza en los actos creativos de la conciencia de su autor, y que tiene su fundamento físico en el texto”. Y del mismo declara K. Lekomtsev al indicar que “la especificidad del arte [...] reside en el hecho de que la información que transmite es una información esencialmente emocional; puede ser otra, pero está siempre unida directamente a las zonas más profundas del mecanismo psíquico”⁴⁰. Tal postulado requiere, como suponemos, muchas postulaciones y no menos correcciones; entre ellas la reconsideración de la llamada “falacia biográfica”.

Las nuevas teorías en torno a la autobiografía, el historicismo crítico, la antropología cultural e histórica, que socaban en parte los sofismas de la crítica deconstructivista, con Paul de Man y Jacques Derrida a la cabeza, dan un nuevo giro a los estudios más recientes. Asumen que detrás de cada poema, a parte del tono, entonación, acento, voz, hay una persona: esa entidad que el lector figura como hablante, emisor o poeta. Tal entidad se constituye con personalidad propia a lo largo de una obra lírica o debido en parte a la consistencia que el autor debe guardar con ese **alter ego** que le representa y le da voz: su máscara. Esta presenta no fragmentos de experiencias humanas sino versiones líricas de éstas. Es decir, las acciones descritas nunca ocurrieron y el “yo” enunciativo, ficticio, sólo existe como tal dentro del poema. Porque el autor es la persona que, mecánicamente, escribe; el “yo” lírico (la figura del poeta asumida como tal) funciona a modo de **alter ego**; ese otro a quien el autor confía la acción textual de pronunciar. Pero si la personalidad del autor, indica Lázaro Carreter, mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, no implica esto la total identificación⁴¹. Indica Ian Mukarovsky que la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; que no ha de confundirse con él pese a que exprese sus propios sentimientos. Los poemas no son documentos psicológicos, indica Ingarden⁴². En el poema, tanto el escritor como el lector, se convierten en seres imaginarios. Ni el poeta en su texto es el hombre que es cuando no escribe, ni su lector es el hombre o mujer que es cuando no lee (39). Trilling in *Sincerity and Authenticity* indica que el poeta “is not a persona at all, only a **persona**”. Y más adelante expresa: “confesional poetry is poetry not life”⁴³.

La “**personae**”, la máscara son términos dramáticos, lúdicos, teatrales y no menos críticos. Recordemos cómo Ezra Pound denomina un volumen primerizo de sus poemas *Personae* (1919), que sale (en Estados Unidos) en

1926. En su ensayo titulado "Vorticism" divaga, aunque un tanto desarticuladamente, sobre este "oneself" que se enuncia en el poema lírico. A tal imagen del "yo" recurre también Yeats. Indica que el "yo" lírico que enuncia el poeta es una de las muchas posibles máscaras que éste puede asumir. El mismo Robert Lowell escribió *Life Studies* (1959) en forma puramente autobiográfica. El "Yo" del poema, anota, expresa hechos, sentimientos; de alguna manera acumula la experiencia propia. Se podría decir que el conocido poema de Allen Ginsberg, "Howel", da en el verdadero bñho (el yo histórico) de su tiempo. Pero ¿cuál es la relación entre la máscara y el sujeto que se la pone? ¿es idéntico el rostro debajo que el de encima? ¿en qué coinciden? ¿en qué se diferencian? ¿cómo se mediatizan a través del lenguaje? Porque si el rostro A es historia, acaecer, circunstancia, vida; el rostro B es, ficción, retórica, lenguaje. Pero el proceso es intercambiable: toda poesía es autobiográfica del mismo modo que se puede afirmar que toda autobiografía es ficticia, de acuerdo con Patricia Meyer Spacks. Señala ésta cómo el "Imagining a Self" se extiende al uso de la primera persona singular del pronombre en el discurso literario⁴⁴.

La verdad sobre uno mismo está basada en su misma función. La **personae** es la barrera lingüística que separa la literatura de la realidad; lo que se es de lo que se supone que se es; la enunciación del nombre de la persona física que lo enuncia. Se ventila definir en nuestro caso, y después de este breve exordio de historia crítica, la función lírica del yo enunciativo en *La voz a ti debida* de Salinas; la función que adquiere el tú del oyente, básicamente pronominal y circunstanciado por un sistema, como ya hemos indicado, de connotaciones espacio-temporales. Diríamos que en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas el petrarquismo aún pervive (o mejor post-petrarquismo), entendido como un discurso lírico cuyo fin es representar la experiencia amorosa, que se revela a través de unidades, de procesos, de personas⁴⁵. El elemento más importante que introdujo Petrarca en su lírica fue el concepto del proceso temporal; el contraste continuo y constante entre el pasado y el presente, el entonces y el ahora. Sharon Cameron indica que aquellos poemas que inciden en un mismo elemento, si bien variando, son elegíacos y el objeto de la repetición no es el crear una semejanza sobre otra sino más bien distinguir un suceso único en relación con otra serie de sucesos únicos.

El amante, indica Barthes, habla en puñados de frases pero sin integrarlas en un más alto nivel de sentido. Las clasifica dentro del discurso horizontal⁴⁶. Este acomoda, añadiríamos, la dimensión temporal del **antes**, el **ahora** y el **después**; el énfasis y el sentido en la repetición; la formulación del yo y del tú; del aquí y del ahora; del éste, del suyo y del mío, como constantes que reafirman la inmediatez y las contingencias del discurso poético. Fijan las circunstancias, tanto espaciales como temporales del suceder anecdótico del relato. Diseñan la identidad de quien habla frente a quien, utópicamente, se figura que escucha; el "yo" frente al "tú". Los deícticos mantienen y ajustan los procesos internos de la representación. Fundan la ficción lírica que se constituye a base de reiteraciones, redundancias y de recurrencias cíclicas. Ella es lo etéreo, lo sutil,

la transparencia; él por el contraria, la sombra, la noche, el misterio. Ella es "luz"; él sombra en el final del primer poema que abre *La voz a ti debida*: "Una sombra parecía. / Y la quisiste abrazar. / Y era yo" (PC., 220). El contraste lumínico establece dos espacios en oposición. Se alternan y corresponden con la correlación pronominal "yo"/tú". Las mismas dualidades se multiplican en actos temporales inminentes (ella va a venir; él espera) o en la epifanía de su llegada: "Hoy o mañana, o dentro / de mil años, o el día / penúltimo del mundo" (PC., 221). La espera por la amada establece un hito cósmico. Su pronta llegada se anuncia como gran acaecer mítico. Pero en el proceso se diseña la estatura de quien espera (él) frente a quien va a llegar ("ella"). Locuciones ilocutivas ("No, no dejéis cerradas / las puertas de la noche"; "Poned señales altas, / maravillas, luceros), formas coloquiales, apelación a un sujeto plural que es escucha, formas causales ("Porque puede venir"; "Porque cuando ella venga") establecen lo inminente y lo ya fáctico. Diseñan no tan sólo a quien llegará sino, y sobre todo, a quien espera: "Porque cuando ella venga / desatada, implacable, / para llegar a mí, / murallas, nombres, tiempos, / se quebrarían todos, / deshechos, traspasados / irresistiblemente / por el gran vendabal / de su amor, ya presencia" (PC., 222). Su llegada anula espacios y fija en un solo punto la unión del uno y del otro.

Pero si la utópica llegada se desvanece en ausencia, ésta da lugar a una búsqueda en un espacio emblematizado, transcendido de límites ("Por detrás de tí te busco"; "más atrás de mí te busco"), augurando una unión atemporal, eurística: "una fecha / que le marca tiempo al tiempo" (PC., 225). Es ésta la nueva era en el amor. Tal discurso se establece en un intercambio continuo de funciones pronominales; y a base de frases coloquiales, de una *parole* que se formula como variación sintagmática de locuciones que se fijan como repetición y cambio en clave pronominal (PC., 223). Ya Ian Mukarovsky hablaba de lo dominante o de lo que prevalece como signo diferenciador en un sistema lírico. Se podría hablar aquí del uso iterativo del posesivo (pertenencia); de las enunciaciones paralelas y redundantes; de la función determinativa de los demostrativos; de locuciones oralizadas, de la anáfora y, sobre todo, del reincidente número de enunciaciones paralelísticas. Fijan éstas la obsesiva determinación del "yo" que va conformando su entidad lírica en una relación apasionada con el tú que enuncia. "To speak in the first person", escribe Elizabeth Bruss "is to identify oneself as the immediate source of the communication"⁴⁷. Es, sobre todo, establecer, formular o, mejor, fundar una identidad.

Y ésta también la constituye la retórica confesional que caracteriza *La voz a ti debida*. Establezcamos algunos de sus elementos. Con frecuencia se aúna y se diferencia la voz confesional de la confidencial. Ambas surgen ante un sentimiento de júbilo que denota la posibilidad de la unión idílica o de su misma ruptura o anulación. "Porque si tú me llamas / — si me llamaras, sí, si me llamaras! — será desde un milagro / incógnito, / sin verlo" (PC., 224). Para aclarar a continuación: "nunca desde los labios que te beso, / nunca / desde la voz que dice: "No te vayas". La alteridad, como el mismo título que enuncia

La voz a ti debida, es una relación estructuralmente, ambivalente, dual, tanto a nivel semántico, léxico como lírico. La afirmación “será desde” se contrapone con la negativa “nunca será desde”; la imagen supernatural “milagro”, o la etérea y acústica “voz”, contrasta con la carnal “beso”. Las imágenes se suceden a su vez en forma alterna; lo mismo los espacios y los modos temporales: “será desde” frente a “Nunca [será] desde”. La alteridad pronominal da también en espacial y emotiva. Define y formula la retórica de la enunciación lírica de *La voz a ti debida*. Pero también la marca el recuerdo y la reminiscencia de un primer encuentro que se revive como memoria o como figuración utópica que dará más tarde en ausencia. El encuentro de Francisco de Petrarca, un día de Viernes Santo, que grava la andadura emotiva de su *Canzoniere*, da en fugaces retazos de una amada (Laura) siempre ausente. Gravita la misma experiencia en un poema significativo de Salinas. El inicio rotundo, redundante, coloquial, afirma, contundentemente, la veracidad del encuentro: “Ha sido, ocurrió, es verdad. / Fue un día, fue en una fecha / que le marca tiempo al tiempo”. La descripción física constata la retórica post-petrarquista de la evocación; en Salinas, “pies”, “traje”, “reló”; y a diferencia del poeta de Arezzo, “su voz”: “Y aquéllo que ella me dijo / fue en un idioma del mundo, / con gramática e historia” (PC., 225), dos imágenes en inusitada relación en la lírica contemporánea y que estructuran del mismo modo la dicción lírica de “la voz” (gramática) frente “a ti debida” (historia).

De nuevo la alteridad funda la relación anecdótica: desde el “Ha sido” del primer verso hasta la voz que habló “en un idioma del mundo”. El “yo” lírico anuncia de nuevo, y desde la reminiscencia del encuentro utópico, la articulación del discurso amoroso que da en “un sueño más”. Este yo se confiesa a través de actos afirmativos (“tengo que vivirlo”; “creeré que fue”; “que yo veo”; “que yo tuve entre”; “que pierdo una sombra”; “me lo tengo que soñar”) y perlocutivos (“aquéllo que ella me dijo”). Perfilan éstos, verso a verso, la anatomía lírica y emotiva de un “yo” lírico vencido ante la ausencia que dará en “una sombra; un sueño más” (PC., 226). Lo configura también la referencia mítica: el mito de Ariadna y Teseo en ese encuentro laberíntico: “entro / por laberintos, fáciles / gracias a ti, a tu mano” (PC., 227). Pero el futuro de tal viaje es, en el espacio, una continua interrogación; en el tiempo una promesa transferida a un mañana utópico (PC., 229). Ese “Yo, mañana...” que ella enuncia se torna en el vil arco de Cupido:

“Mañana”. La palabra
iba suelta, vacante,
ingrávida, en el aire
tan sin alma y sin cuerpo,
tan sin color ni beso,
que la dejé pasar
por mi lado, en mi hoy.
Pero de pronto tú
dijiste: “Yo, mañana...” .

Lo que hila a su vez el **topos** de la **femina** voluble, mudable y obviamente la fragilidad de ese amor como causalidad humana: “Fatalmente, te mudas / sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad / constante del cambiar” (PC., 227).

La cadencia confesional da, por ejemplo, en giros epigramáticos, en frases contundentes (“Lo que llamabas olvido / eras tú”; PC., 235); en atemporalidad fugaz (“...conocerte era el relámpago”); en espacio emblemático que fija de nuevo la alteridad no tan sólo pronominal, espacial o temporal sino incluso lumínica: “Te conocí, repentina, / en ese desgarramiento brutal / de tiniebla y luz” (PC., 232); o “El futuro se llama ayer”. Ya Vivanco había afirmado que *La voz a ti debida* es una realidad de existencia que quiere llegar a ser pura fábula, aunque no estamos de acuerdo con la observación de que la palabra no cuenta para nada ya que, continúa, la forma misma del poema es su fluencia explicativa. Aunque si bien las situaciones de los amantes se establecen de espaldas al tiempo real, éstos dibujan su tramado en un tiempo idealizado; más aún, añadiríamos, simbólico⁴⁸. Lo más humano aquí del amor es lo más excepcional. Y son los pronombres (yo-tú) los que representan la plenitud de transcendencia: lo más elemental sin historia. En el pronombre que le corresponde (tu o yo) se desnuda cada amante de todo lo anterior o posterior superfluo. Y *La voz a ti debida* viene a ser también el testimonio de ese desnudarse. En sus versos, el amor no tiene historia, ni siquiera intra-historia; queda elevado — y este ha sido, a mi juicio el gran acierto de Salinas —, a la categoría de naturaleza humana absoluta, afirma acertadamente Vivanco⁴⁹. En *Razón de amor* (1936) Salinas transforma el entusiasmo en conciencia reflexiva. La dicción suelta y optimista ha perdido sus dejos de locura latente. *Razón de amor* es un libro dividido en dos partes desiguales: en la primera, continúa el metro corto y la frase inacabada, pero en los ocho poemas largos de la segunda ya predomina el endecasílabo enterizo. Se consideran como un antecedente de los poemas, todavía más extensos, que va a reunir en 1949 bajo el título del primero de ellos: *Todo más claro*.

Concluyamos. La búsqueda o la apropiación del “tú” conlleva el júbilo ante la posibilidad del encuentro. Su pérdida y posible recuperación da en elegía final por la misma ausencia. Todo situado en un tiempo paradójico, dinámico (“El futuro / se llama ayer”). Porque en el mismo triunfo yace la ruina ante la ausencia. A fuerza de besar se inventan, expresan otros versos, “las ruinas / del mundo, de la mano / tú y yo / por entre el gran fracaso / de la flor y del orden” (PC., 249). La configuración del yo lírico es siempre dual. Aquella lengua que daba en “voz” en Garcilaso (“mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida”) remite al elemento carnal del ansia que no se cumple en *La voz a ti debida* frente a la voz etérea — la palabra lírica — que queda como suplemento y sustitución. *La voz a ti debida* vendría a ser como **inventio** la alegoría de una ausencia que nunca se recobra. Y su retórica (**elocutio**) testificaría la obsesión por confesar, utópicamente, la posibilidad de su

encuentro. Define en parte la morfología de este “yo” lírico que anuncia, ya a partir del primer verso, la retórica de todo el libro. También se define éste como un espacio teatral donde se representan las querencias de un “yo” en busca de un “tú” que se sublima como búsqueda existencial y amorosa. Porque todo subjetivismo lírico, afirmó hace años el gran maestro de la romanística, Eric Auerbach⁵⁰, se caracteriza por su carácter dialéctico y por una dolorida atracción emotiva. Esta se conjuga en el libro de Salinas con la alternancia pronominal que se formula en forma de expectación y de júbilo. Tal dialéctica la enuncia el mismo título: una voz que en el delirio de su enunciación paga la deuda a la nueva “Laura”, mágicamente oculta en el monosílabo “tú”.

NOTAS

1 Véase nuestro estudio *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara* (Madrid, Editorial Gredos, 1982) donde desarrollamos (págs. 13-46) la semántica de los términos “persona”, “máscara” como figuraciones lírico-dramáticas (también ontológicas y psicológicas) de la voz lírica; como enajenación y mediatez. Otro estudio, y que sale simultáneo al nuestro, con múltiples referencias a la poesía anglo-sajona, es la monografía de Robert C. Elliott, *The Literary Persona* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982); en especial véanse págs. 3-18 (“The Embattled Persona”) y págs. 19-32 (“The Word Persona”).

2 La teoría de “Speech Acts”, desarrollada en un principio por John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Harvard University Press, 1962), y posteriormente por John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (London, New York, Cambridge University Press, 1970), fue llevada al texto literario por el influyente libro de Mary Louise Pratt, *Toward A Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), y puesta en tela de juicio por Stanley Fish en un ensayo con provocativo título, “How to Do Things with Austin and Searle”; *Speech Act Theory and Literary Criticism* incluido en *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980). Véase una acerba crítica a éste en Robert Scholes, *Textual Power, Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven and London, Yale University Press, 1985), págs. 149-165.

3 Francisco de Quevedo, *Obras completas. I Poesía original*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, pág. 511-12 (núm. 472), enlazado el soneto (la perduración del amor más allá de la muerte) con la tradición petrarquista. En mente, el soneto que Petrarca dedica *in morte* de Laura (*Canzoniere*, CCXCII): “Gli occhi di ch’io parlai sì caldamente”, con reflejos en el soneto XXV de Garcilaso: “¡Oh hado ejecutivo en mis dolores”.

4 El epígrafe que ilustra el soneto, “Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo, ni la muerte; escribe en seso”, confirma en un primer lector la relación entre “amor verdadero”, “tiempo” y “muerte”: “Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa

/ sin dejarme vivir, vive serena/ aquella luz que fue mi gloria y pena, / y me hace guerra cuando en paz reposa". Al contrario del soneto de Quevedo, que ha contado con importantes ensayos, y es considerado uno de los mejores poemas del Barroco lírico, no conocemos ningún trabajo que estudie, compare o diferencia el soneto de Lope con el de Quevedo; o por lo mismo, la tradición, que lo mueve. Véase Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Editorial Cátedra, 1984, pág. 469 (núm. 140).

5 W.J. Ong distingue la "voz falsa" del autor de la "voz verdadera", considerando ésta como la auténticamente genuina y propia. Véase de éste *The Barbarian Within and other Fugitive Essays and Studies* (New York. Macmillan, 1962) y el ensayo incluido en *Approaches to the Poem; Modern Essays in the Analysis and Interpretation of Poetry*, ed. J. O. Perry (San Francisco, Chandler Pub. Co., 1965). T. S. Elliot en un memorable ensayo, "The Three Voices of Poetry", incluido en *On Poetry and Poets* (New York, Farrar, Strauss and Cudahy, 1957), especula extensamente sobre las tres voces enunciativas presentes en las varias modalidades líricas. Es útil en la misma vena, Don Geiger, *The Dramatic Impulse in Modern Poetics* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967).

6 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina (México, Siglo XXI Editores, 1989), págs. 45-50.

7 Pedro Salinas, *La voz a ti debida, Razón de Amor*, ed. J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, pág. 110. En adelante incluimos las referencias en el texto. Citamos también siguiendo Pedro Salinas, *Poesías completas*, ed. con "Prólogo" de Jorge Guillén, Barcelona, Seix Barral, 1981. Abreviamos la cita en el texto con *PC*.

8 González Muela, ed. cit., pág. 64, nota al ver. 497. La nota merece citarse en toda su extensión: "Pronombres": palabra esqueléticamente gramatical, que ha empleado — no sin resonancia irónica — el poeta ingenioso. Los pronombres Yo, Tú, ¿son entes metafísicos? Véase Jorge Guillén, "Poesía de Pedro Salinas", *Buenos Aires Literaria*, 13, Octubre, 1953, págs. 32, 53.

9 Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957), pág. 105.

10 Aquí los poemas, y a lo contrario de la edición de Gonzalez Muela, vienen numerados. La edición de González Muela considera *La voz a ti debida* como un extenso poema, enumerando los versos de seguido; es decir, no como unidades independientes sino como una sola unidad.

11 Tzvetan Todorov, "Splendeur et misère de la rhétorique", *Théories du symbole* (Paris, Editions du Seuil, 1977), págs. 59-83.

12 Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 4ª. ed. (México, Siglo Veintiuno Editores), págs. 163-171, establece una teoría lingüística de la persona verbal a partir del fundamento de las oposiciones que diferencian las personas. Caracterizan a las personas "yo" y "tú", indica Benveniste, su unidad específica: el "yo" que enuncia, el "tú" a quien "yo" se dirige son cada vez únicos; ambos son inversibles y se fijan a partir de una correlación de personalidad (se oponen las personas "yo/tú" a la no-persona él),

y de una correlación de subjetividad, en donde se marca la oposición yo tú. Sobre los deícticos como formas de significación lírica, véase Jonathan Culler, "Distance and Deixis", *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London, Routledge and Kegan Paul, 1975), págs. 164-170.

13 Pedro Salinas, *Ensayos completos*, ed. preparada por Solita Salinas de Marichal (Madrid, Taurus Ediciones, 1983), III, 432-37.

14 Aldo Ruffinato, *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semióticas hispánicas)* (Murcia, Universidad de Murcia, 1989), págs. 147-175.

15 Juan Marichal, *Tres voces de Pedro Salinas* (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976), pág. 29.

16 *Ibid.*, págs. 29-30.

17 *Ibid.*, pág. 43.

18 Véase nuestro estudio *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, págs. 32-34; Alfred Owen Aldridge, "Biography in the Interpretation of Poetry", *College English* 25 (March, 1964), 412-20. Patrick Cruttwell en "Makers and Persons", *The Hudson Review* 12 (Winter 1959-60), 487-507, distingue cuatro grados o niveles de distanciamiento entre el poeta (the "maker") y el hombre en quien se encarna el intrincado mundo de inquietudes o devaneos ("persona"): a) la simple transcripción textual; b) el propio enmascaramiento ("the making of the self") en donde se pretende que el lector figure o imagine a la "persona" del poeta; c) la auto-representación mítica en donde la persona se convierte en símbolo y, finalmente d) la auto-dramatización en donde la distancia entre "maker" y "persona" es más significativa y pronunciada. Estamos a un paso, en este sentido, de la dramatización de la persona lírica.

19 *La dialéctica de la identidad*, págs. 99-126

20 *Ibid.*, págs. 82-98.

21 *Ibid.*, págs. 198-210.

22 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), pág. 9.

23 Elliott, *The Literary Persona*, págs. 16-; Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Harvard University Press, 1972), págs. 6-10.

24 Hyatt H. Waggoner en *What to Say About a Poem. CEA Chapbook*, por W. K. Wimsatt, Jr. y otros, ed. Donald A. Sears (College English Association, 1963), págs. 22-32.

25 Véase una útil revisión de los términos "intencionalidad" del autor, veracidad, autenticidad, biografía lírica y validez interpretativa en W. K. Wimsatt, "Genesis: An Argument Resumed", *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poetry* (New Haven and London, Yale University Press, 1976), págs. 11-39. Recientemente Fernando

Lázaro Carreter en *De poética y poéticas* (Madrid, Editorial Cátedra, 1990) hace una útil síntesis de los tres elementos primordiales que encierran el fenómeno poético; es decir, “El poema y el lector (El poema lírico como signo)” (págs. 15-33); “El poeta y el lector” (págs. 34-51); “El poema con lenguaje” (págs. 52-67); y finalmente “Entendimiento del poema” (págs. 68-75), en donde lleva a cabo, en apretadas páginas, una sutil exégesis de varios poemas en el amplio marco de texto y contextualización. El apartado de este libro (“Poética”) maneja una rica bibliografía de variadas lecturas críticas en torno a la tríada poema/autor/lector.

26 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry* (New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1947) define el poema como un organismo compuesto de estructuras y de “formal pattern” (pág. 218), detectables en series de poemas y enmarcadas en períodos distintos. Las estructuras básicas están formadas a partir de la ironía y de la paradoja, siempre como medios lingüísticos y como estructuras formales de comunicación. Véase René Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols Jr., (New Haven and London, Yale University Press, 1969), págs. 62-63. W. K. Wimsatt es aún más preciso (“Polysemism, ambiguity, irony or inclusiveness, the poem’s verbal independence of author’s plans and motives...”) parafraseando a I. A. Richards en dos libros básicos: *Principles of Literary Criticism* (1924) y *Practical Criticism* (1929); véase *Day of the Leopards*, pág. 236 y ss.

27 Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, págs. 18-19.

28 Sobre la poética de Maurice Blanchot importa destacar el valioso ensayo de Paul de Man, “Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot”, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, Oxford University Press, 1971), págs. 60-78, indicando cómo en Blanchot, “The language is as little as language of self-confession as it is a language of exegesis” (pág. 63). El mismo Blanchot afirma que todo escritor jamás puede leer su propia obra. Es para él inaccesible, un secreto que ni siquiera él mismo desea confrontar. De ahí que la “Historia” sea para Blanchot una “hipótesis”; *L’Espace littéraire* (Paris, Librairie Gallimard, 1955), págs. 14; 209 y 291-2. De ahí también que la mera lectura se convierta, de acuerdo con Martin Heidegger, en un acto interpretativo; “Logos” en *Vorträge and Aufsätze* (Neske, Pfullingen, 1954), págs. 215 y ss. En línea casi paralela está el trabajo crítico de George Poulet, *Le Chemins actuels de la critique* (Plon, Paris, 1967), al afirmar que el “yo” nunca coincide con la expresión lingüística que le da expresión; el primero es anterior a la segunda; la segunda, la máscara que oculta y niega toda subjetividad (pág. 251). Para Julia Kristeva el language poético implica un constante paso del sujeto al no-sujeto; en ese otro espacio es donde toda lógica pierde sentido; el sujeto se disuelve y en lugar del signo se establece una continua anulación de significantes; “Un sujet zerologique”, resume, “un non-sujet vient assumer cette pensée que s’annule”. Véase *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Editions du Seuil, 1969), pág. 273. Lo que contrasta con la aserción de Lipking, “We cannot ignore the evidence that the development of a great many poets follows a consistent internal logic. Nor need we to stray far outside their poems to find the evidence. If the lives of the poets tend to be peripheral to the insides of poems, the life of the poet is often the life of the poem” en Lawrence Lipking, *The Life of the Poet. Beginning and Ending Poetic Careers* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984), pág. viii.

29 Tomamos la cita de Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, pág. 19; Roland Barthes, "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", *Poétique*, 38 (1979), 133 y 14.

30 Eric D. Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven and London, Yale University Press, 1967); *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976). Nos concierne en concreto la parte del primer estudio "In Defense of the Author", págs. 1-23. Véase una concienzuda y sutil reseña en Monroe Beardsley, "Textual Meaning and Authorial Meaning", *Genre* 1, núm. 3 (July 1968-69), 169-81.

31 La frase empezó un influyente y vigoroso trabajo escrito en colaboración con Monroe Beardsley, y que salió en la prestigiosa *Sewanee Review*, 54 (1946), siendo reimpresso en William K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Kentucky, 1954).

32 El artículo de Michel Foucault cuestiona la validez del esquema cultural "author", y apunta a varios de los postulados expuestos en las notas previas. Véase *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979), págs. 141-160. Discute el mismo concepto Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, François Maspéro, 1966); sin olvidar el influyente ensayo de Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", en *Versuche über Brecht* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966), págs. 95-116 y a Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966), quien sitúa al autor "en el grado cero de la persona" (págs. 19-20).

33 Lázaro Carreter, *De poética*, págs. 15-33.

34 Amado Alonso en el sugestivo ensayo "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", *Materia y forma en poesía* (Madrid, Editorial Gredos, 1969), págs. 78-86, considera al poeta como "una energía hacedora"; de ahí la importancia de "las experiencias biográficas y su transmutación poética", línea que sigue, es bien sabido, Dámaso Alonso en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Editorial Gredos, 1971); en concreto, págs. 9-16.

35 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington and London, Indiana University Press, 1978), indica concretamente que "poetry expresses concepts and things by indirection. To put it simply, a poem says one thing and means another" (pág. 1). Diferencia en el proceso semiótico un primer nivel de lectura (**heuristic reading**) cuya amplitud depende de la competencia lingüística del lector y la asunción del language como referencial; un segundo nivel (**hermeneutic reading**) viene a ser una lectura retroactiva cuyo proceso está en releer, descodificar los signos, revisar, comparar, reconocer, buscar esa unidad de significación que es el texto (págs. 5-6). Porque el estilo, explica en *Text Production* (New York, Columbia University Press, 1983), es el texto mismo, ampliando su campo al lector ("its reader") y a las múltiples lectura que éstos produzcan ("and all of the reader's possible reactions to the text" (págs. 2-3).

36 *Pour une théorie de la production littéraire*, pág. 85; Lázaro Carreter, *De poética*, pág. 22.

37 Sobre el yo lírico y la anulación de su representatividad disertan extensamente Denis Dohoghue, *The Sovereign Ghost: Studies in Imagination* (Berkeley, University of California Press, 1976) y Murray Krieger, *Poetic Presence and Illusion: Essays in Critical History and Theory* (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1979). Kristeva sustituye el término autor por “writing subject”, anotando la importancia de evitar viejos errores de hace algunas décadas en la que mal guiados críticos (“misguided critics”) creyeron poder “psychoanalyze a writer by studying his biography and then try to explain the work by means of what they had learned from the biography”. Véase en *Revolution in Poetic Language* (New York, Columbia University Press, 1984), pág. 8.

38 Véase del mismo *Protocols of Reading* (New Haven and London, Yale University Press, 1989), donde indica (pág. 10) que el centro de toda lectura gravita en el lector (“the reader’s own self”), en cuyo alrededor siempre se está escribiendo un nuevo texto (“around which a new text is always being written”). Y afirma en la misma página: “Reading consists of bringing texts together. It is a constructive activity, a kind of writing”.

39 Lázaro Carreter, *De poética*, págs. 34-51.

40 *Ibid.*, pág. 39.

41 *Ibid.*, págs. 40 y ss.

42 *The Cognition of the Literary Work or Art* (Evanston, Northwestern University Press, 1968); pág. 135; Lázaro Carreter, *De poética*, pág. 23.

43 Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971), pág. 8.

44 Patricia M. Spacks, *Imagining a Self* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976). Don Geiger en *The Dramatic Impulse in Modern Poetics*, págs. 85-95 da un equilibrado panorama del concepto poético de **persona** entre los llamados “New Critics”.

45 Roland Greene, *Post-Petrarquism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton, 1991), págs. 22 y ss.

46 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, págs. 13-18.

47 Elizabeth Bross, *Autobiographical Acts* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976), pág. 21.

48 Vivanco, *Introducción*, págs. 119-131.

49 *Ibid.*, pág. 127.

50 *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, trad. Ralph Manheim (New York, Pantheon 1965), pág. 328.

DESHUMANIZACION Y SIMULACRO EN LA CULTURA COMO ESPECTACULO DE EDUARDO SUBIRATS

Francisco Javier Higuero
Wayne State University

La obra ensayística de Eduardo Subirats forma parte de una abundante producción literaria española en el campo del pensamiento que trata de recuperar y salvaguardar al sujeto humano, individual y empírico, otorgándole el papel que los autores de la misma creen que le corresponde en el universo de la cultura y la vida. La enumeración de libros de ensayo que en torno a este tema se han publicado en España en las dos últimas décadas podría incluir a títulos como *Muerte y marxismo humanista*, *Las nuevas antropologías* y *La otra dimensión* de Juan Luis Ruiz de la Peña, *El puesto del hombre en la filosofía contemporánea*, *El sujeto ético* y *Corriente arriba* de Carlos Díaz, *El ángel caído*, *La estética como utopía antropológica*, *Imágenes del hombre* y *La vida como azar* de José Jiménez, *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria* de Adela Cortina, *La tarea del héroe*, *Ética como amor propio* y *Humanismo impenitente* de Fernando Savater, *La mentira social* de Ignacio Gómez de Liaño, *El hombre como argumento*, *El orden de los acontecimientos* y *Psiquemáquinas* de Miguel Morey, ...etc.¹ El planteamiento del tema del humanismo en la cultura española actual tal como lo hacía Thomas Mermall en *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*, aun reconociendo su indiscutible significancia e importancia en el momento de su publicación, ha quedado ya, sin duda alguna, obsoleto y superado ante la irrupción de autores como los citados en el campo del ensayo de ideas.² Todavía está por hacerse no solamente un estudio monográfico sobre el tratamiento del sujeto humano en el ensayo español actual, sino también análisis críticos e interpretativos sobre autores concretos o libros de pensamiento de los mismos. Tales estudios preliminares servirían como un paso previo a futuros trabajos de comparación y síntesis, de que está necesitada la crítica literaria del ensayo en España. Siendo consciente de dicho vacío analítico, en este artículo intento

ocuparme de la última obra de Eduardo Subirats, *La cultura como espectáculo*, cuya reflexión ensayística gira en torno a uno de los temas fundamentales en que se centra la mayoría de lo escrito por este autor: la deshumanización de la vida y el arte, como elementos integrantes de la cultura actual. En la primera parte de este estudio desearía mostrar de forma general que tal temática de *La cultura como espectáculo* no significa una ruptura, sino una continuidad con lo tratado en la obra anterior de Subirats. Las citas que presento del último libro de este autor muy bien podrían encontrarse esparcidas por otras obras de ensayo del mismo escritor. La segunda parte de este artículo tiene como finalidad exponer y examinar críticamente la relación entre la deshumanización, tema constante en toda la obra de Subirats, y el concepto de simulacro, objeto de tratamiento analítico en *La cultura como espectáculo*. Trataré de presentar lo que de nuevo y original aporta Subirats, con el estudio del simulacro, a lo que ya había discutido él mismo en obras anteriores.

-I-

Desde el punto de vista estético, Subirats remonta la deshumanización a los primeros decenios del siglo XX, en donde los movimientos artísticos pusieron de manifiesto, con tonalidades muchas veces exaltadas, la movilización a escala industrial de las masas en la producción o en la guerra, la glorificación de una visión de la realidad y la existencia caracterizada por la fragmentación y el automatismo, por los contrastes abruptos, las formas agresivas y el culto a las vivencias extremas de violencia. El autor de *La cultura como espectáculo*, aun admitiendo el valor de lo que a comienzos de siglo se contemplaba como una gran esperanza histórica y la realización de la utopía, apunta al hecho de que ya desde entonces los signos de racionalidad, construcción y progreso se conjugan a su vez, y sin solución de continuidad, con los fenómenos de destrucción, irracionalidad y regresión cultural. Conforme el mismo Subirats había indicado en *La crisis de las vanguardias* y *La flor y el cristal*, se observa en los movimientos estéticos que posteriormente han de predominar ya bien entrado el siglo XX una abstracción de todos los momentos constituyentes de la vida individual que no fueran reductibles a las normas racionales de la reproducción técnica de la cultura y de esa misma vida. En estas dos obras, el autor, aunque está de acuerdo con la actitud de ruptura y la búsqueda de la utopía que las vanguardias de principio de siglo tuvieron en su impulso inicial, constata también que dicha utopía ha muerto porque los valores de las vanguardias artísticas cumplen tanto en la sociedad tecnológicamente avanzada como en el tercer mundo una función regresiva. Su tarea ya no es ni la creación ni la crítica ni la renovación, sino la reproducción indefinida de un principio de orden. De las vanguardias históricas han desaparecido los momentos revolucionarios y subversivos. En parte esto se debe a que la estética

cartesiana que asumieron estas vanguardias llevaba implícito el estilo frío, geométrico e impersonal propio del progreso científico-técnico, que ya no aparece con significado unívocamente liberador, como en los dos primeros decenios del siglo XX. Subirats señala los vínculos entre las tesis radicales de las vanguardias y un proceso cultural de signo regresivo. Lo que fue un principio crítico o subversivo ha sido integrado bajo las mismas formas de poder que había atacado con anterioridad. Así es como se expresa Subirats en *La crisis de las vanguardias*:

Hoy sabemos que la expansión de los poderes técnicos de la industria significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, que sus consecuencias sociales no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria, y que la racionalización social introducida por la maquinación de la vida y la estética cartesiana del arte y la arquitectura modernos ha entrañado igualmente un proceso destructivo de culturas históricas, de potencialidades artísticas y de comunidades tradicionales. (18)

La estética cartesiana asumida por las vanguardias implica una limitación y empobrecimiento de la experiencia individual. La universalidad de los valores estilísticos abstractos, idéntica con la ulterior uniformización formal y simbólica de la civilización tecnológica, ha derrotado la elevación humanista de lo individual a un valor último e irreductible que había constituido la tarea fundamental del arte occidental desde el Renacimiento. Para poner de manifiesto la eliminación de los rasgos individuales de la experiencia estética vanguardista, Subirats compara el retrato romántico con el retrato cubista. En aquél, el espectador se siente solicitado a experimentar la totalidad biográfica e histórica de una persona. Todos los elementos pictóricos sirven solidariamente a la exteriorización de esta totalidad estructural. Sin embargo, los pioneros de las vanguardias, al pretender conseguir la independización de los elementos pictóricos de su sentido expresivo y representativo, recurrieron al retrato cubista, donde ya sólo importa la composición formal y colorística en lugar de la figura humana. Incluso se llega a extirpar el color de sus elementos subjetivos para dotarle, lo mismo que toda la obra artística, la cualidad fría de un discurso lógico y objetivo. Subirats coincide con *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset al denunciar el empobrecimiento y la supresión de la experiencia humana individual en el arte moderno.³ De esta forma, de la experiencia estética de las vanguardias van desapareciendo progresivamente los elementos reflexivos, el carácter individual y la dimensión interior y subjetiva. Según Subirats, el antihistoricismo de los movimientos artísticos y arquitectónicos derivados del cubismo ha sido el vehículo de destrucción de culturas en las que la subjetividad individual tenía un puesto preeminente. A partir de los primeros decenios de siglo, se abre una perspectiva negativa sobre el desarrollo de la civilización industrial que pone en evidencia la desrealización del individuo moderno desde el punto de vista de la autonomía cognitiva y

moral, su alienación social y el empobrecimiento de su existencia. En el pensamiento de Subirats, tal perspectiva negativa jalona por otro lado los signos sociológicos, políticos y militares de una nueva barbarie tecnológica consistente en las guerras industriales, la desintegración social, el ascenso de nuevas y drásticas formas políticas y jurídicas de totalitarismos acompañadas de genocidios técnicamente concertados.

Manifestaciones de la desrealización del individuo y de la alienación social se pueden encontrar en la supresión de la experiencia estética individual de la realidad. Conforme se lee en la última obra de Subirats, gran parte del arte moderno se ha librado de la esfera subjetiva de la experiencia de lo real, del proceso intuitivo de creación a partir de una realidad subjetiva e individual, y de las dimensiones reflexivas ligadas a ellos. En *La cultura como espectáculo* se lee a este respecto:

En el dadaísmo y formas afines de la estética revolucionaria, el arte derivó hacia una anti-estética. En las corrientes constructivistas y racionalistas del arte y la arquitectura, la estética se convirtió, tendencial o programáticamente, en una lógica matemática de la composición. El papel subjetivo de la creatividad, así como las dimensiones expresivas de los objetos artísticos y culturales fueron absueltos por el nuevo principio ordenador. La utopía de una formación artística de la cultura objetiva perdía con ello su último fundamento teórico. (33-34)

Cuando Subirats critica al arte abstracto, se muestra en disconformidad con la eliminación específica de aquellos aspectos subjetivos y miméticos que están ligados a la aprehensión intuitiva e individual. Al mismo tiempo, este autor, conforme lo había ya hecho en *Utopía y subversión*, se lamenta del hecho de que la cultura tecno-científica haya roto la continuidad ontológica y subjetivamente expresable entre los seres humanos y el mundo físico. El arte se ha convertido en parte integrante de dicha cultura y ha perdido cualquier tipo de significado en cuanto a su dimensión interior, reflexiva, evocativa o expresiva. A lo único que se reduce la obra de arte es a sus elementos lingüísticos, técnicos y racionales. El mismo proceso creativo ha quedado reducido a una construcción lógico-matemática.

La eliminación del elemento interior y subjetivo en la obra de arte es parte de un proceso más amplio, mediante el cual se excluye progresivamente al ser humano, como elemento autónomo y libre, de una función protagonista de la historia, tal como Subirats lo ha señalado de forma explícita en *El alma y la muerte*. En contraposición con esta tendencia que elimina al individuo humano como sujeto constituyente de la realidad, toda la obra del autor aquí estudiado se encuentra atravesada de un espíritu crítico que también es propio de la modernidad y va dirigida, según se indica en *La ilustración insuficiente*, a transformar la realidad circundante y a la recuperación del puesto central del ser humano y de la vida en la cultura actual. En tal sentido, la actitud de Subirats

es fundamentalmente humanista y defensora de los derechos del sujeto individual concreto que ha sido eliminado de los sistemas racionalistas modernos. Tal sujeto individual concreto a que este ensayista hace referencia no es el ego trascendental de Kant en *La crítica de la razón pura* ni el espíritu absoluto de Hegel en *Fenomenología del espíritu* ni el proletariado de Lukács en *Historia y conciencia de clase*.⁴ Todos estos conceptos son abstracciones y lo que a Subirats le interesa es recuperar los rasgos concretos del sujeto individual que han sido arrebatados tanto del pensamiento teórico de la modernidad como del arte vanguardista, reflejo del racionalismo dominante. El objeto de la reflexión teórica de Subirats es la crítica de los excesos de una racionalidad científico-técnica que ha invadido al mismo dominio del arte y ha eliminado hasta las manifestaciones más elementales de la vida humana. El inmenso poder tecnológico de que se dispone en la actualidad le ha arrebatado al ser humano su papel de protagonista del universo. Desde este punto de vista, el desarrollo industrial que ha generado la racionalidad tecno-científica invalida radicalmente el sentido del progreso como proceso secular de emancipación y realización humanas, que constituya el ideal humanista e ilustrado, del que se consideraba heredera la sociedad burguesa y liberal.⁵ Las utopías históricas que parecen residir en las filosofías de la Ilustración han llegado a su fin.⁶ Por otro lado, hasta el mismo carácter subversivo que las vanguardias tuvieron a principio de siglo se perdió a partir de los años treinta cuando los que se consideraban portadores de los valores de la modernidad ya no veían la necesidad de crear un estilo como innovación revolucionaria de una forma capaz, por sí misma, de transformar los valores de la sociedad industrial. Desde entonces, los herederos de las vanguardias trataban de crear un lenguaje que fuera lo suficientemente homogéneo, consistente y congruente con las exigencias de la construcción industrializada como para convertirse en un paradigma generalizable. Subirats no pierde de vista el hecho de que esta tendencia uniformadora transformó las audaces aventuras estéticas de la modernidad crítica en el repertorio gramaticalmente sistematizado de un lenguaje muerto. De esta forma, la cultura artística ha sucumbido al principio de racionalización e integración respecto a las exigencias del desarrollo tecnológico. Esta crítica del arte que se considera heredero de las vanguardias Subirats la extiende hasta el mismo postmodernismo, al que en diversas ocasiones tanto en *La crisis de las vanguardias* como en *La flor y el cristal* califica de movimiento banal y superficial.⁷

Subirats ve en el postmodernismo el desarrollo de actitudes culturales de signo regresivo. Por ejemplo, la arquitectura postmoderna es un signo estético de la monumentalización y el culto del poder. En su vacío cultural, estilístico y artístico, el movimiento postmoderno manifiesta la muerte de la misma vanguardia. Los objetivos y los medios que los pioneros de las vanguardias se habían propuesto han quedado invalidados históricamente. La concepción de una mayor libertad cultural a través de la racionalización estética que promovía la vanguardia ha desembocado en una racionalización tecnocrática de la vida.

El ideal de una armonía social ha servido para legitimar una planificación de la monotonía y la falta de identidad del medio físico urbano. Los objetivos igualitarios reivindicados por las vanguardias se han convertido en los requisitos de la uniformización burocrática de la sociedad. El principio de racionalidad en el que se fundaba la nueva concepción abstracta del estilo moderno se ha transmutado en el principio objetivo de un control social coactivo. La identificación vanguardista de los valores de la racionalización científico-técnica y el progreso económico con el arte ha hecho sucumbir a éste a las mismas vicisitudes de aquellos. Conforme ha señalado repetidas veces Subirats, lo esencial de las vanguardias es su apertura al futuro y su proyección a lo radicalmente nuevo. Pero en el mundo actual, las vanguardias constituyen un hecho pasado, parte de la memoria histórica y nostálgica. Ya no se encuentran en la lucha por la sobrevivencia, sino en los museos.

La evolución regresiva de las vanguardias, tal como está expuesta en la obra de Subirats, es un ejemplo elocuente del abandono del optimismo hacia un progreso liberador. En su lugar, aparece la conciencia angustiosa del poder racional y tecnológico que conduce a una destrucción creciente, la cual ya se encontraba latente en la separación del sujeto y el objeto que precede a la constitución epistemológica del conocimiento tecno-científico. También en la propia escisión interior del ser humano entre un principio abstracto, el sujeto lógico-trascendental de dominación, y un sujeto psicológico, objetivado y degradado al estado de realidad dominada, habita el postulado de violencia y autonegación que define las empresas llamadas civilizatorias en la edad del progreso destructivo. En otras palabras, según Subirats, la lógica de la muerte se encuentra inscrita en los mismos presupuestos epistemológicos de la modernidad. El sujeto lógico-trascendental se revela como principio constitutivo de un orden civilizatorio conflictivo. Los ejemplos fácticos de tal situación problemática se encuentran esparcidos a lo largo de las páginas de *La cultura como espectáculo* y van desde la crisis que afecta al propio proceso de industrialización en las regiones económicamente más desarrolladas, en donde el crecimiento ha alcanzado sus límites desde el punto de vista de bienes necesarios, hasta la degradación social y ecológica que padecen las zonas marginales de la civilización industrial, en las que se acumula de manera indefinida la pobreza, pasando por la frialdad y la absoluta ausencia de atributos que distingue la construcción de espacios funcionales y la consiguiente falta de identidad histórica, cultural o visual, la cual también ha generado formas violentas de desintegración social. Esta situación generalizada de deterioro está expresada en *La cultura como espectáculo* de la siguiente manera:

El mundo integralmente racionalizado contempla el límite real del progreso en los paisajes de la devastación biológica de la naturaleza, el progresivo empobrecimiento estético de sus ciudades, la expansión irrefrenada de los instrumentos de destrucción y el deterioro de las culturas históricas. (224-225)

Según el pensamiento de Subirats, la consecuencia del sentimiento individual y colectivo de impotencia frente al universo deshumanizado de las nuevas tecnologías es la angustia que ha sustituido a la fe en el progreso, la confianza en el poder de la razón, o la utopía de un futuro social justo e igualitario. El panorama de la historia contemporánea analizado por *La cultura como espectáculo* supone la invalidación de los ideales ilustrados de emancipación histórica del hombre y del progreso. Al mismo tiempo, pone de relieve el perfil social y cultural de una angustia frente a las amenazas de destrucción y de falta de libertad que gravan el futuro. A esta lógica destructiva de la racionalidad tecnológica acompaña una profunda concepción nihilista de la existencia y la historia.

Subirats, después de analizar las crisis sucesivas de la modernidad en el ámbito del arte, del pensamiento filosófico y del propio desarrollo social, llega a la conclusión de que los conflictos del mundo moderno y la radical dimensión de la angustia histórica que define al tiempo actual plantean necesariamente la reconstrucción de las categorías críticas del análisis de la cultura. Aunque dicho autor no explica en qué consiste tal reconstrucción propuesta por él, se limita a hacer constar que debe llevarse a cabo bajo el signo de la precariedad tanto social como intelectual que afecta a la propia condición de un pensamiento considerado indigente y marginado. Se puede cuestionar la originalidad de esta propuesta general de Subirats. Ha sido Gianni Vattimo, representante del llamado pensamiento débil, el que en obras como *Las aventuras de la diferencia* o *El fin de la modernidad* ya se movía dentro del terreno de una concepción ajena a cualquier planteamiento metafísico serio.⁸ No obstante, aun colocándose fuera de todo plano ontológico, Subirats reconoce que cualquier intento de solución a la crisis de la modernidad es extremadamente problemático, ya que el conflicto entre el progreso y la destructividad social se ha vuelto tan profundo que ya no parece perceptible una posible mediación entre ambos. El interrogante acerca de un hombre nuevo, capaz de elaborar las tendencias destructivas de la sociedad y de su propio inconsciente, carece de sentido desde la perspectiva política y epistemológica de su desaparición. El sujeto humano ha sido desplazado por el dominio de la tecnología y por los símbolos y el papel constituyente de la cultura como simulacro total. El desplazamiento del sujeto ha llegado a ser equivalente de la muerte del mismo, tal como se desprende de la obra de autores como L. Althusser, M. Foucault y en menor medida J. Lacan y J. Derrida.⁹ Implícitamente Subirats parece referirse a estos escritores en su ensayo *Contra la razón destructiva*.

-II-

La desrealización de la existencia, manifestación del nihilismo que prevalece, constituye una característica integrante de la deshumanización que

ha sido objeto de estudio por Subirats en obras como *La ilustración insuficiente*, *Figuras de la conciencia desdichada*, *El alma y la muerte*, *La flor y el cristal* y *Las crisis de las vanguardias*. Lo propiamente específico de *La cultura como espectáculo* consiste en aportar a los análisis de la deshumanización la explicación del concepto de simulacro y el papel que tal concepto desempeña en la crisis cultural expuesta por Subirats. Aquí también se puede poner en duda la originalidad de los análisis interpretativos de este autor. Parece que Subirats ha reproducido su crítica de la modernidad en crisis, usando la explicación del concepto de simulacro que ya se encontraba presente en *Cultura y simulacro* y *El espejo de la producción* de Jean Baudrillard. No obstante, independientemente de la originalidad del pensamiento de Subirats en este punto concreto, se podría afirmar que la descripción fenomenológica, hecha por dicho autor, acerca de lo que sucede en el mundo contemporáneo, adquiere toda su vigencia a lo largo de las páginas de *La cultura como espectáculo*.

Por simulacro se entiende la representación de algo que compite ontológicamente con el ser de lo representado, lo sobrepaja, elimina y sustituye finalmente, para convertirse en el único ser objetivamente real. Por tanto, es la dimensión sustitutiva de la realidad la que fija el concepto de simulacro, el cual en definitiva consiste en una copia o duplicación ilusionística. El simulacro es una réplica del ser verdadero de algo, o la representación de ese ser a partir de sus cualidades extrínsecas y no esenciales. No obstante, la función del simulacro no es la de quedarse reducido a ser una mera representación, sino que de hecho asume la pretensión metafísica de ser toda la realidad, conforme se explicita en el siguiente texto de *La cultura como espectáculo*:

El simulacro es la representación, la réplica científico-técnica, lingüística o multimedial de lo real convertida en segunda naturaleza, en mundo, en lo real en un sentido absoluto. (94)

Según se desprende de *La cultura como espectáculo*, el simulacro es la reduplicación técnica de la realidad que, por sus características de difusión masiva, de su efecto ilusionístico y de su consenso virtualmente universal, rebasa cualquier valor estrictamente representativo, para adquirir la condición de una realidad más verdadera que la propia experiencia subjetiva e individual de lo real. El ser de algo es suplantado por su simulacro, el cual se constituye como la determinación de tal ser, a partir de su representación unilateral, abstracta o reificada. Subirats dedica gran parte de su reflexión ensayística al origen del simulacro en la producción de imágenes por los medios idolomórficos de comunicación audio-visual. Para este autor, la fundamental dimensión de la reproducción medial de la realidad no reside ni en su carácter instrumental, como extensión de los sentidos y de la experiencia, ni en su capacidad manipulativa, como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de lo real.

Mediante el simulacro, el mundo se ha convertido en su representación y la imagen se ha transformado en todo su ser. Así pues, no es posible atribuir un predicado ontológico a cualquier realidad lógicamente anterior al orden del simulacro. No existe otra posible realidad objetiva del mundo que su simulacro, porque las propias condiciones técnicas de su producción se constituyen, al mismo tiempo, como las condiciones subjetivas de toda experiencia objetiva. La tecno-ciencia que produce el simulacro es a un mismo tiempo productora de la realidad y de su experiencia subjetiva, constitutiva del orden social y de la individuación, del mundo de los objetos y del universo de los deseos humanos. Se ha llegado así a un simulacro total del mundo, en cuyo orden tecnológico se genera la única realidad racional y objetiva posible. Tanto la existencia como la conciencia individual se convierten en momentos integrantes de la estructura del simulacro, el cual posee la capacidad de suplantar no sólo la experiencia personal de la realidad sino también las formas de interacción inmediatas. Nada firme subsiste bajo la realidad del simulacro. Todos los contenidos se disuelven en el incesante fluir de imágenes, en las que vida y muerte, amor y odio, suprimen sus diferencias en la unidad técnica y ontológicamente consistente del simulacro. Subirats, a lo largo de las páginas de *La cultura como espectáculo*, se refiere insistentemente a la función totalizadora que adquiere el simulacro en la actualidad, en textos como el siguiente:

Es como si, sobre el planeta entero, se extendiera lenta, pero irrefrenablemente, el orden, a la vez tecnológico y metafísico, de un simulacro total del mundo, en cuyo entramado de nexos y combinaciones lógicas, de producción y destrucción, de amenazas y quimeras quedase apresada toda la realidad, o más bien se generase la única realidad racional y objetivamente posible. (77)

Subirats reconoce que, aunque el individuo humano se resista a creer en la realidad que produce el simulacro y a asumir su ficción como la realidad del mundo, objetivamente hablando, no existe otra experiencia consensualmente compartida que sea lo suficientemente privilegiada como para constituir una posible contrapartida o alternativa. Cualquier suceso, al reproducirse como imagen medial, se convierte en un acontecimiento universal. Por el contrario, un hecho de vital importancia se pierde en lo inconsciente en la medida en que no sea reproducido como espectáculo del mundo. Por consiguiente, en el reino del simulacro, la condición ontológica del ser de algo es su transformación en imagen, pues sólo la imagen es real. Lo que no se convierte en espectáculo no es nada en el mundo simulacral de la imagen. De aquí procede la liquidación de la experiencia individual inmediata que, al ser estructuralmente incapaz de compartirse de una forma comunicativa, se considera parte de la irrealidad de una ficción subjetiva. Subirats considera la supuesta tesis de la participación medial del espectador en el universo acabado del simulacro como si fuera la compensación narcisista que la producción del espectáculo tiene que poner en escena para complementar o disimular la autonomía subjetiva de la experiencia

que efectivamente elimina. El poder simulacral de los medios idolomórficos conlleva situaciones que, según el autor de *La cultura como espectáculo*, son comparables a los rituales primitivos de las concentraciones de las masas tradicionales. En la silenciosa soledad que contemplan las pantallas, la existencia individual no es menos dueña de sí misma ni su tiempo y su espacio están peor programados por la unidad compositiva que define el medio ni su integración social e histórica es menos espectacular que en cualquier otro ritual totalitario. Como espectador, el hombre contemporáneo sigue estando al servicio de lo que no es él mismo, y se convierte en un ser subordinado a la racionalidad tecno-científica, con resultados no muy diferentes a los ocasionados por otro tipo de totalitarismos políticos y sociales.

En la cultura dominada por los medios idolomórficos, a la que se refiere Subirats, hasta el mismo individuo humano se encuentra inmunizado psicológicamente por la persistente multiplicación de informaciones que le es inherente al simulacro medial y que acaba por neutralizarlas entre sí. Tanto las citas de la más sublime belleza, como los testimonios de la más cruda barbarie se reducen, sin distinción ni solución de continuidad, a imágenes de un mundo convertido en representación objetivamente realizada y universalmente aceptada. El simulacro adquiere, pues, el poder de suplantar la existencia escindida del hombre moderno, su conciencia negativa, sus visiones de desamparo y las esperanzas de felicidad que sólo de ellas nacen, por su réplica artificial, a la vez artística y tecnológica e industrial, y configurar el espectáculo de su vida, de la sociedad o cultura, como la única alternativa de sobrevivencia. El carácter simulacral es propio, según el pensamiento de Subirats, de todas las manifestaciones de la cultura actual, incluyendo el arte que, al quedar reducido a la mera reproducción técnica, sacrifica las dimensiones individuales y la experiencia poética del mundo. Así se llega a lo que Subirats denomina la muerte del arte, entendida como el conjunto de los fenómenos estilísticos, estéticos, socioculturales y mercantiles que abocan finalmente a la designificación de la experiencia artística en el conjunto de los valores normativos de la civilización contemporánea.¹⁰ Lo que había sido producto de la cultura queda reducido a su valor mercantil. Según se lee en *La cultura como espectáculo*, la reproducción del mundo como simulacro constituye la forma más radical y pura de la reducción mercantil del mundo a su valor exclusivamente monetario. Este problema del fetichismo mercantil está íntimamente relacionado con el de la alienación humana, como ya lo puso de manifiesto Subirats en el ensayo polemizante *Contra la razón destructiva*. La realidad de sí propio y del mundo adquiere necesariamente la objetividad de algo exterior, independiente y opaco, de algo ajeno a la existencia individualizada del ser humano y los objetos, como si se tratase de su reduplicación espectacular. En *La cultura como espectáculo* el fenómeno de la alienación es presentado de esta forma:

... el ser de las cosas es suplantado por su simulacro, bajo la forma de su valor de cambio o de su réplica tecno-industrial, y en esta medida su realidad empírica e inmediata a la experiencia individual es reducida a la nulidad de una ficción — el mundo como Gran Teatro. (119-120)

Según el análisis de Subirats, el poder del simulacro es total. No afecta solamente al mundo y a la cultura, sino hasta al mismo sujeto humano, el cual queda reducido a una personalidad sin carácter, un yo vacío, la pura sustancia cerebral. La alienación humana, como duplicación espectacular de su existencia a través de los instrumentos técnicos y mediales, entraña la absoluta desvalorización de su existencia, la liquidación de su autonomía, de su experiencia estética y de su misma subjetividad. La condición de sujeto del ser humano desaparece mucho más radicalmente ante el poder del simulacro que ante otras amenazas a dicho sujeto, tales como las estudiadas por el mismo Subirats en *El alma y la muerte*. Lo que antes se podía llamar sujeto es actualmente un ser sin autonomía, un objeto desprovisto de cualidades propias, un hombre sin argumento, que ha perdido hasta los mínimos indicios de poseer señas de identidad. Conforme se ha indicado más arriba, al reflexionar ensayísticamente sobre la pérdida total del carácter individual del sujeto, *La cultura como espectáculo* de Subirats se coloca dentro de una línea del pensamiento español contemporáneo centrada en este tema. Tal corriente ensayística se extiende desde la mayor parte de la obra de José Luis Aranguren hasta el libro recientemente publicado de Carlos Thiebaut, *Historia del nobrar*.¹¹ Una de las aportaciones de Subirats a las reflexiones sobre la desidentificación consiste en poner en evidencia el hecho de que el individuo humano, al que se le ha quitado la condición de sujeto y no posee caracteres específicamente propios, encuentra la autosatisfacción de su existencia en el sólo ejercicio de la espectación, correspondiente a la realidad convertida en simulacro total.

La crítica de Subirats a la cultura propia del ser simulacral no se reduce a expresar las consecuencias catastróficas de la eliminación del ser humano, como sujeto de la historia, sino también se extiende a poner de manifiesto la correlativa destrucción de los objetos. El discurso ensayístico de *La cultura como espectáculo* no se limita a denunciar la objetivización del sujeto humano, sino que además se detiene a reflexionar críticamente sobre el hecho de que los mismos objetos han perdido su interés y su valor en cuanto que sujetos de un tratamiento formal, expresivo o poético. Tales objetos son exaltados bajo el aspecto de su pura banalidad y la única función que desempeñan es la de encontrarse inmediatamente presentes en su realidad cotidiana y vulgar frente al espectador.

La exposición crítica de los efectos del predominio del simulacro en la cultura actual no ocasiona en el pensamiento de Subirats un matiz de desesperación determinista, consecuencia de la deshumanización imperante. Conforme sucedía al final de *La ilustración insuficiente* y de *El alma y la muerte*, también

las últimas páginas de *La cultura como espectáculo* contienen una llamada que aboga por una experiencia estética del mundo que trascienda la dominación padecida por el individuo humano en la actualidad y exprese sueños de reconciliación del universo. Así es como se expresa Subirats en su última obra:

Como paisaje del día que expira, la obra de arte es, al mismo tiempo, afirmación del presente, la ebullición de una vida que se multiplica y se expande, y trasciende los límites del tiempo y de la propia existencia con sus sueños de belleza y sus visiones de la eternidad. En ello reside su promesa de felicidad, la esperanza abierta al porvenir de una vida o una conciencia que se multiplican en mil tonalidades y fantasías, espléndidas o turbulentas en su fértil gratuidad, y anuncia en su visión del ocaso el renacer de algo nuevo, la esperanza, un mundo que trascienda el mundo y el tiempo. (224)

A la objeción antes mencionada de falta de originalidad en ciertos planteamientos y análisis de las obras de Subirats, se podría añadir ahora, respecto a esta última parte de su discurso ensayístico, un cierto grado de incoherencia, desde el punto de vista lógico, con lo expuesto por él mismo con anterioridad. Por otro lado, lo que propone Subirats al final de *La cultura como espectáculo* no responde a una verificación factual semejante a la que aparece a lo largo del raciocinio crítico en la mayoría de las páginas escritas por este autor. Cuando Subirats critica la deshumanización de la cultura actual y su relación con la realidad creada por el simulacro, sabe presentar la conexión lógica entre la razón tecno-científica que produce tal simulacro y la pérdida de la experiencia subjetiva del individuo humano. Al mismo tiempo, los ejemplos factuales que ofrece Subirats sirven de verificación concreta a lo expuesto teóricamente por él mismo. Sin embargo, al abogar este autor por una esperanza basada en la experiencia poética del mundo, no solamente no explica lo que entiende por dicha experiencia, ni la relaciona lógicamente con la actitud esperanzadora que de ella parece desprenderse, sino que además se abstiene de poner ejemplos fácticos que puedan servir para verificar lo que él propone como solución a la deshumanización actual.¹²

Otra crítica que se podría hacer a la formulación del pensamiento de Subirats consiste en su no reconocimiento de lo que en defensa del humanismo se está produciendo actualmente en España dentro del campo del ensayo, tal como se ha señalado al comienzo de este artículo. Igualmente sorprendente es el no tener en cuenta, en la obra de Subirats, lo que otros autores españoles han trabajado dentro del ámbito antihumanista. Entre estos escritores, según ha señalado Carlos Díaz en *La última filosofía española: una crisis críticamente expuesta*, habría que mencionar a Eugenio Trías en obras como *La filosofía y su sombra*, *Filosofía y carnaval* y quizás también *Los límites del mundo*, Xavier Rubert de Ventós en *Moral y nueva cultura* y *De la modernidad*, Víctor Gómez Pin en *De "usía" a "manía"* y Javier Sádaba en *Saber vivir*. Esta crítica a la ausencia de contextualización del pensamiento de Subirats, dentro del ensayo

español actual, se puede hacer extensiva a la mayoría de los ensayistas peninsulares. El estado de incomunicación mutua entre estos escritores es casi total, según se desprende de lo que escriben. En muy pocas ocasiones las referencias a otros autores trascienden más allá de las relaciones personales de amistad. El único escritor que parece constituir una excepción a esta falta de interés mutuo, respecto a lo que se produce ensayísticamente en España, es el citado Carlos Dfáz, el cual con frecuencia en su prolífica e incesantemente creciente obra literaria ridiculiza de una manera crítica lo expuesto y defendido por otros autores españoles que han conseguido posiciones de reconocimiento público.¹³

A pesar de estos comentarios críticos que se pueden hacer tanto a toda la obra de Subirats, como en concreto a *La cultura como espectáculo*, convendría añadir que tal texto literario mantiene su valor ensayístico íntegro, ya que la insinuación de motivos y soluciones humanistas que ayuden a salir de la crisis expuesta, aunque no estén elaborados y explicados de un modo completo, puede ser una muestra estilística perteneciente al género literario del ensayo. El presentar explícitamente la prueba contundente de todo lo expuesto añadiría un carácter científico y académico a una obra de pensamiento cuyo autor desea dejar inconclusa, con el fin de ayudar al lector a entrar en un diálogo fecundo y estimulante. En su último libro, Subirats continúa manteniéndose, dentro del ensayo español, como una de las voces más críticas y radicales de la deshumanización actual. Al mismo tiempo, este autor no permanece ensimismado en sus reflexiones filosóficas, sino que sabe abrirse a un diálogo con el lector, para que sea éste mismo no solamente el que cobre conciencia de la situación de crisis de la modernidad actual, sino también el que aporte soluciones esperanzadoras, siguiendo la línea que parecen abrirle las conclusiones finales de la obra de Subirats.

NOTAS

1 El enfoque en torno al tema del humanismo no es monolítico y coincidente en los diversos escritores aquí citados. La lectura de cualquiera de las obras de Carlos Dfáz ofrece una muestra innegable de la multiplicidad de opiniones, mucha de ellas encontradamente contradictorias, que existen en el pensamiento español actual ocupado de una reflexión antropocéntrica.

2 El análisis interpretativo de Thomas Mermall no va más allá de una temática que polémicamente floreció en España durante los años del franquismo. No obstante, el mérito de *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset* radica en ser una obra pionera en los estudios sobre el ensayo español hasta los primeros años del decenio de los setenta.

3 Aunque en diversas ocasiones a lo largo de sus escritos Subirats se refiere a Ortega, es en *La flor y cristal* donde deja sentadas sus diferencias con este autor, a quien

le critica el no sentir como algo propio el mundo de la modernidad. Si bien es cierto que Subirats se muestra radicalmente crítico con las manifestaciones estéticas de la modernidad, asume su espíritu de análisis reflexivo para dar un impulso renovador en favor de un humanismo real que en Ortega es sólo retórico.

4 En *Contra la razón destructiva* Subirats critica a Lukács por no saber otorgar otros atributos empíricos a su representación del proletariado que los del sujeto moderno de la dominación. El proletariado, en tanto que sujeto universal, ya no es sujeto empírico, sino que se convierte en abstracción.

5 Toda la obra de Subirats se encuentra atravesada por la dialéctica de la razón que, por una parte, adquiere en la Ilustración una dimensión emancipadora y, a su vez, es idéntica a las formas sociales de dominación.

6 La imposibilidad de la consecución del sueño utópico se encontraba implícita en el pensamiento de Kant, para quien el conocimiento como ciencia está ya disociado del conocimiento como experiencia remitida a la realidad empírica del individuo en su totalidad.

7 El postmodernismo criticado por Subirats es un movimiento básicamente arquitectónico. En ningún momento este autor identifica postmodernismo con postmodernidad. Este último concepto tiene una amplitud de significado más extenso que el del postmodernismo.

8 Subirats no cita explícitamente a Vattimo; pero la indigencia metafísica de la posible crítica a la cultura actual ha sido puesta de relieve por el pensador italiano con anticipación a Subirats.

9 La muerte del sujeto empírico dentro de la cultura española ha sido tratada por Subirats en *El alma y la muerte*, mediante ejemplos que van desde el pensamiento místico de Santa Teresa hasta la pintura de Picasso.

10 La eliminación del elemento signifiante en la obra de arte de la modernidad actual ha sido estudiada críticamente por José Jiménez Lozano en *Los ojos del icono* y en *Estampas y memorias*.

11 El tratamiento de la identidad del individuo humano en la literatura española no comienza con el ensayo actual. Una de las constantes del pensamiento de Unamuno es la preocupación por el mantenimiento y sobrevivencia de tal identidad. No obstante, dicha problemática existencial centrada en la identidad personal se remonta hasta la misma literatura del Siglo de Oro.

12 La objeción crítica a las últimas páginas de *La cultura como espectáculo* no es válida para otras obras de Subirats. Por ejemplo, en *Las crisis de las vanguardias*, el autor concretamente se refiere al ejemplo del expresionismo europeo y latinoamericano como alternativas a la situación cultural creada por la muerte de las vanguardias. La única posibilidad de una utopía histórica buscada por Subirats no reside en un progreso y poder objetivos ajenos e indiferentes a la vida, sino es una alternativa más radical de reconciliación del ser humano con la naturaleza y con su realidad empírica. Por eso, el

discurso ensayístico de *Utopía y subversión* propone una cultura ligada a la naturaleza, a la sensibilidad y a la fantasía.

13 *La última filosofía española: una crisis críticamente expuesta* de Carlos Díaz podría verse como un ejemplo del estilo de este autor que bordea los límites del sarcasmo, al referirse a gran parte de la producción española reciente en el área del ensayo.

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- _____. *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- Cortina, Adela. *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria*. Salamanca: Sínteme, 1985.
- Díaz, Carlos. *El puesto del hombre en la filosofía contemporánea*. Madrid: Narcea, 1981.
- _____. *El sujeto ético*. Madrid: Narcea, 1983.
- _____. *La última filosofía española: Una crisis críticamente expuesta*. Madrid: Narcea, 1981.
- _____. *Corriente arriba*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *La mentira social*. Madrid: Tecnos, 1989.
- Gómez Pin, Victor. *De "usía" a "manía"*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Jiménez, José. *El ángel caído*. Barcelona: Anagrama, 1982.
- _____. *La estética como utopía antropológica*. Madrid: Tecnos, 1983.
- _____. *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos, 1986.
- _____. *La vida como azar*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Jiménez Lozano, José. *Los ojos del icono*. Valladolid: Caja de Ahorros de Salamanca, 1988.
- _____. *Estampas y memorias*. Madrid: Editorial Incafo, 1990.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Lukács, G. *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Mermall, Thomas. *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*. New York: Bilingual Press, 1976.

- Morey, Miguel. *El hombre como argumento*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- _____. *El orden de los acontecimientos*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- _____. *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos, 1990.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 1981.
- Rubert de Ventós, Xavier. *Moral y nueva cultura*. Madrid: Alianza, 1971.
- _____. *De la modernidad*. Barcelona: Ediciones Península, 1982.
- Ruiz de la Peña, Juan Luis. *Muerte y marxismo humanista*. Salamanca: Sígueme, 1978.
- _____. *Las nuevas antropologías*. Santander: Sal Terrae, 1983.
- _____. *La otra dimensión*. Santander: Sal Terrae, 1986.
- Sádaba, Javier. *Saber vivir*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1984.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, 1983.
- _____. *Ética como amor propio*. Madrid: Mondadori, 1988.
- _____. *Humanismo impenitente*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Subirats, Eduardo. *Utopía y subversión*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- _____. *Contra la razón destructiva*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- _____. *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus, 1979.
- _____. *La ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. *El alma y la muerte*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- _____. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.
- _____. *La flor y el cristal*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- _____. *La cultura como espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar*. Madrid: Visor, 1990.
- Trías, Eugenio. *La filosofía y su sombra*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- _____. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- _____. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Vattimo, Gianni. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona, 1986.
- _____. *El fin de la modernidad*. Barcelona, 1986.

DENUNCIA SOCIAL DE UN ROMANTICO, A TRAVES DE SUS PERSONAJES, EN *JULIA O ESCENAS DE LA VIDA EN LIMA* DE LUIS BENJAMIN CISNEROS, PERU, 1860

Lisiak-Land Díaz

Università Degli Studi Gabriele D'Annunzio
Pescara, Italia

“Todas nuestras mujeres tienen un corazón excelente — dijo vivamente C... y sus defectos nacen sólo de la educación que se les da y de los vicios de la sociedad”¹.

La praxis de la sociología de la historia, preconiza un iter de desarrollo que viola el axioma propedéutico de ciertas culturas.

La cultura latinoamericana, no exenta de este paralelismo, se tributa el honor de ser anacronista y acérrima en sus paradigmas, en su sincretismo metastático, revelando una exégesis hipocondríaca y anacorética.

El Perú, no obstante conceda sus privilegios a una minoría, no se exime de la concomitancia con elementos externos que, convirtiéndose en moda, alteran el orden lógico de su pragmatismo y transforman la nación en ciudadana depredadora de bienes morales y jurídicos.

Mi interés es dar delucidaciones sobre este aspecto de la literatura de denuncia que, favorecida por la carga emotiva de Cisneros, revela el momento histórico de una ciudad virreynal, con un gobierno republicano, una sociedad inédita y conflictiva, y un comportamiento inmaduro y desorientado.

Así, en el Perú que va de 1838 a 1840, con algo más de un millón de habitantes, y con sólo 50,000 en la ciudad de Lima, centro administrativo, distribuidos entre españoles blancos, clérigos, religiosos, esclavos e indios y 2,000 familias propietarias, el estado era la suprema autoridad; las actividades más importantes se desarrollaban en el Palacio de Gobierno, iglesias, conventos, salones de las familias principales, Paseo de la Alameda, Plaza de Toros y en el teatro.

Abandonado apenas el uso de la saya y el manto, que tanto caracterizaba la imagen de sus mujeres, encontrándose la ciudad y el estado empobrecidos, la población, mejor dicho, una parte de la población, vivía con la nostalgia de los tiempos fastuosos de la Colonia. La emigración, de los nobles, del alto clero y de los comerciantes españoles, había trastornado la mentalidad general, consciente e inconsciente de un patronazgo inusitado, mientras que, para encubrir un proteccionismo ratificador, se continuaba a mantener un ejército improvisado, en el que se consumía la mitad del presupuesto nacional².

Sin embargo, a pesar de ser una joven nación independiente, el Perú, no se había desvinculado aún de la madre Patria, pues los jóvenes poetas que llegan de España³ siguen entusiasmando al selecto público, formado sobre todo por damas y jóvenes ilustrados, que preconizarán, luego, la cultura.

El movimiento romántico coincide con las gestas de emancipación nacional y la primera literatura “independiente” es la romántica.

En el Perú, como en el panorama cultural hispanoamericano, se desarrolla un romanticismo programático, “con vocación pública y función revolucionaria” afirma José Miguel Oviedo, con un “hondo contenido social”⁴, con un matiz nuevo, crítico, sereno y penetrante. Es el momento en que los poetas contemplan sus pueblos y ciudades con una mirada más realista, manifestando una perentoria preocupación patriótica.

El ingreso del romanticismo en el Perú se insinúa con el teatro: teatro que conquista su victoria definitiva en 1845, año trascendental, por la pasión y fiebre que trae consigo la expresión dramática, sobre todo extranjera. Dumas se convierte, en este año, en uno de los autores favoritos, desplazando al hasta entonces preferido Bretón de los Herreros. Sólo el año de 1851, exactamente la noche del 21 de enero, se inaugura oficialmente el romanticismo en el Perú, con el estreno de *El Poeta Cruzado* de Manuel Nicolás Corpancho⁵. Los años que siguen aumentan el caudal de la producción romántica nacional, integrada por Arnaldo Márquez con sus *Poesías* (1853), Corpancho con su *Lira Patriótica* (1853), Carlos A. Salaverry con sus *Albores* y *Destellos* (1871), Clemente Althaus con sus *Obras Poéticas* (1872) y Ricardo Palma con sus *Tradiciones* (1872).

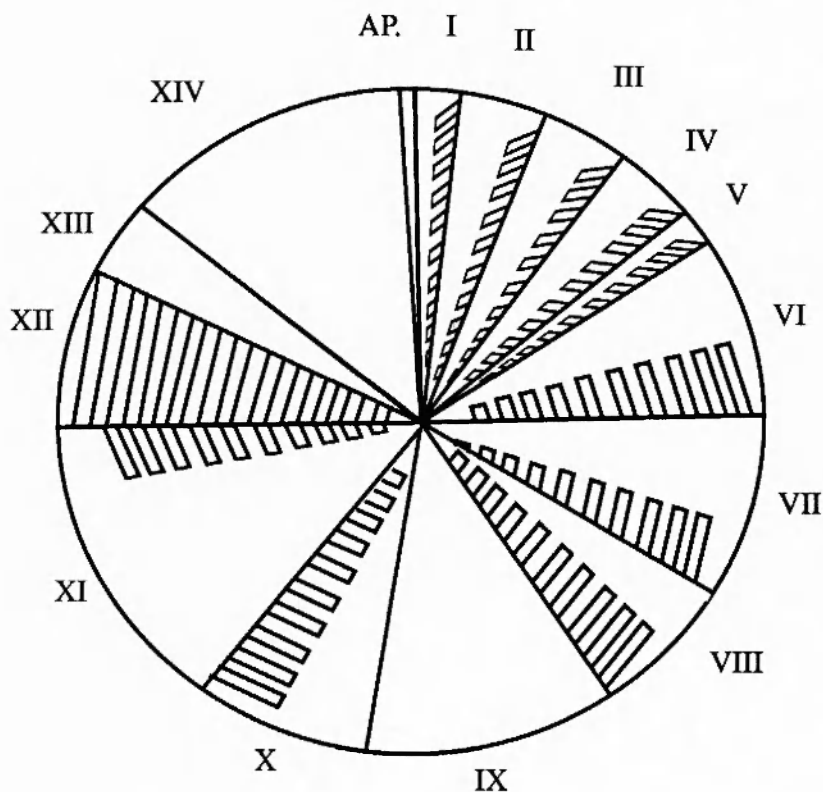
Luis Benjamín Cisneros, en este período fue el único de los “bohemitos”⁶ que, además de escribir poesías (fue coronado poeta en 1896)⁷, escribió también novelas, sin considerar, claro está, a Casós, que no perteneció a este grupo⁸. Posiblemente su alejamiento del país, consintió a Cisneros la dedicación a este género, consecuencia evidente de la influencia y seducción del romanticismo francés⁹.

Dos son las novelas “importantes” de Cisneros, que podrían compararse a *Amalia* de Mármol y *María* de Jorge Isaacs¹⁰, *Edgardo o un joven de mi generación* de profundo valor romántico, por el tema de amor patriótico y sentimental y *Julia o escenas de la vida en Lima*, por la patética seducción amorosa de Andrés por Julia y el contexto del condicionamiento social que toca

vivir a los protagonistas¹¹, en una Lima cargada de prejuicios y vicios propios de una sociedad provincial, legada virtualmente al crepúsculo de la colonia¹².

DIAGRAMACION DE LA DENUNCIA/CRITICA SOCIAL EN "JULIA": [=]

(La obra comprende catorce capítulos y un apéndice, con un total de 143 pp.)



Julia, la novela corta de Cisneros, escrita en París en 1860¹³, pretende dar inicio a un nuevo género de literatura en el Perú, al mismo tiempo que “colmar el deseo de llenar un pensamiento moral. [...] manifestar que la vida actual de nuestra sociedad no carece absolutamente de poesía...”¹⁴

LOS PERSONAJES QUE INTERVIENEN:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	AP.
Andrés		•											•	•	•
Julia			•	•		•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Alberto X						•	•		•	•		•			
D. Ruperto S.					•	•						•			•
Coronel T.							•		•	•				•	
Dofia Clara					•	•	•							•	
D. Antonio R.			•	•			•	•						•	•
Pepa			•	•		•	•	•						•	•
C.	•														
V.	•														
M.	•														
J.			•												
D.T...E.					•								•		
madre de Andrés															
amante del Coronel												•			
amigos de Andrés									•						
hija de Julia/Alberto															•
hijo de Andrés/Julia															•
novio de Pepa															•
Yo narrador/ Andrés			•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•	
Yo narrador/ autor	•	•											•	•	•

A través de los personajes, la obra denuncia la sociedad de la época; la pasión de Andrés por Julia no es otra cosa que el pretexto para describir los vicios de un grupo numeroso y las costumbres de una sociedad que, mostrando una degradación moral, impide el límpido desenvolverse de un amor romántico y patético.

Son las esferas sociales que se disputan, son los condicionamientos que limitan y separan, son la ambición y el arribismo que laceran. Andrés es el personaje referente que, incluido en la trama como “él” protagonista de los primeros capítulos, se convierte en el “yo” narrativo de su vivencia amorosa, con alusiones concretas sobre la organización de la sociedad, sociedad que no se siente ajena a la mentalidad de algunos ambientes de nuestra época y lleva consigo defectos congénitos:

“La sociedad está de tal modo organizada, — agregué yo — que la diferencia de fortuna aleja unas clases de otras. El límite que las separa hace que los que un día se conocen, se aman y se casan, poco más o menos, en igual situación de fortuna. De esta manera la esposa y la madre nada tienen que extrañar del hogar paterno en casa del marido. Si la falta de fortuna existe por parte de ambos, las dulzuras del amor pueden compensar las penalidades de la pobreza. Pero si, aunque sean jóvenes ambos y ambos ricos, no media una afección verdadera y profunda, su matrimonio será un matrimonio desgraciado” (J, 59).

Andrés va descrito con líneas enfáticas, casi hiperbólicas: “Buen muchacho de colegio”, “excelente joven”, “una notabilidad para los que habfan tenido ocasión de conocerlo íntimamente” (J, 17). Abogado, con experiencia europea (permaneció en París tres años con la poca herencia que le había dejado un pariente suyo), le caracterizan la inteligencia despejada, la mirada comprensiva, el lenguaje lento, armonioso y puro; cuenta con una gran reputación en el colegio y en el foro por la “delicadeza de análisis profunda para las altas cuestiones legales” (J, 18) y de la que él no hace alarde. Sus ganancias le permiten vivir con honradez y decencia, llevando “una existencia de trabajo y estudio casi sumida en las sombras, modesta y resignada” (J, 18). De fisonomía más simpática que bella y maneras pulidas, ve el amor y la virtud como un adolescente. La religión, la justicia y la política son argumentos que lo conmueven profundamente. Representa el denuedo, la euritmia.

Al espíritu romántico de Andrés, se contraponen una serie de sentimientos reaccionarios que la sociedad provoca en él, cuyos vicios, así como la corrupción política y la desorganización, dice, “tienen su origen en la generación precedente que lucha por no desaparecer” y que “se sobrevive a sí misma en un teatro que se derrumba” (J, 19). No odia a esa generación “porque no cabía en él el odio” (J, 19), pero siente repugnancia por ella y en sus momentos de exaltación la maldice. Desprecia profundamente ciertas clases de la sociedad limeña de su tiempo: la ostentación y altanería de sus mujeres, la arrogancia, “inmoralidad” y “falta de pudor” de los que viven del vicio del juego, el mentido lujo y afán de exterioridad que se sostiene con el contrabando y la usura. Julia es el ideal de su “destino”, a quien ama como adora a su madre, es Julia la causa de sus “celos”, “amargura”, “redención”, “amarga inquietud”, “emociones desconocidas”, “sospecha”, “recuerdos que lo agitan”, “franqueza”; la sociedad, en cambio, la culpable de su “disgusto”, “orgullo”, “despecho”, “indignación”, “indiferencia”, “desdén”.

Julia es la víctima, es la que, condicionada por el modelo social, revive en sí las experiencias que le parecen importantes en su ascensión conatural; se comporta como una Madame Bovary que no desdeña el deseo de satisfacer cuanto le puedan ofrecer la vanidad y el deslumbramiento del fausto, no obstante encarna la tipología de la “cándida”: “Es la cándida de la familia. Cuando esta bella criatura ha nacido en una humilde esfera y viven en la pobreza, la seducción vela a su lado y casi siempre acaba por arrancarla una noche del

techo de sus padres" (J, 33). Representa uno de los dos tipos de la joven limeña, el de la "negligente" y "voluptuosa", al mismo tiempo que "delicada y divina", fruto concorde de una sociedad discorde y culpable sin culpa porque justificada:

"No era a sí misma a quien debía Julia la infortunada situación en que se encontraba.

Era a la sociedad en que vivimos, que arroja por primera semilla en el corazón de nuestras hijas de familia la ambición del lujo y del fausto" (J, 125).

Julia, que se reconoce ingenua ante el mundo y la vida, se declara involucrada en una sociedad subordinante:

"Yo me sentí arrastrada a Alberto por vanidad y por capricho. Mi alma de niña confundió la ilusión del sentimiento con la fantasía del orgullo, y, como algunas mujeres de nuestra sociedad, busqué, no un hombre que llenara mi vida de amor y de paz, sino un marido que me permitiera cumplir, en una escala más o menos brillante, ciertas fórmulas exteriores que el mundo exige a la mujer" (J, 101),

y revela un espíritu de imitación que la consolida muchacha de su generación y del período que le tocó vivir. Es el retrato de la joven, que de una vida reservada, humilde y tranquila, pasa a representar a la mujer elegante de la alta sociedad limeña, casándose con Alberto, para más tarde verse indigente, humillada y abatida, considerada "la pobre" según expresión de Pepa, su prima, por ese su "matrimonio infeliz". La redime Andrés, después de una serie de dudas y penalidades porque, conociendo el amor que Julia nutre por él, el drama de su maternidad y viudez, su inocencia, la toma por esposa y la lleva fuera del país. La única manera de evitar la condena de esta sociedad es evadiéndola.

Alberto es el personaje representativo de la juventud acomodada, a quien no faltan fondos disponibles, pero que no son suficientes para sostener un tenor de vida exuberante. Dotado de una presencia fina y algo altanera, hijo de una notable familia del país y constante esclavo de la moda, es el galán admitido en todas las casas de alto rango, por su riqueza y posición social. Considerada persona de buen tono, se distingue en todas partes, en los paseos, en los bailes, en los saraos aristocráticos, en el palco del teatro, en la alameda, y gozando de crédito, gasta con profusión, amenizándose con numerosas conquistas amorosas: "Para decirlo en dos palabras, Alberto X... era uno de los que pueden llamarse los leones de Lima" (J, 56). De carácter amable, divertido y bullicioso, no desdeña el vicio del juego, que lo llevará a la ruina económica y a la fuga más allá de las fronteras: "Alberto había sido arruinado en el juego" (J, 85).

Si Alberto representa el vicio del juego, D. Ruperto S., marido de doña Clara, individuo amable, aunque "algo tonto y pretensioso" (J, 41), con un espíritu positivista y ridículo...

“que sólo hablaba de las transacciones comerciales y de la sincera e íntima amistad que abrigaban por él dos o tres personajes de elevada representación política, cuyos nombres venían a cada instante a sus labios” (J, 41);

con un ritmo de vida deslumbrante y superfluo, superior a sus posibilidades económicas, no obstante su posición comercial bastante próspera, que se complace en sostener el lujo de su esposa y “se habría arruinado por satisfacer el menor de sus caprichos” (J, 41), representa el **contrabando**: “Hace algunos años se descubrió un contrabando regularmente organizado por la casa de comercio cuyo socio era D. Ruperto” (J, 147).

El coronel T. en cambio, personifica la **usura**. Es el tipo miserable y vulgar, viejo y egoísta, despreciable y mezquino, que pertenece a “cierta generación de hombres que no puede considerar jamás la cuestión de amor separada de la de dinero, y a la cual es imposible concebir que una mujer cualquiera resista a los halagos o a la perspectiva del oro” (J, 107); es la causa de la calumnia de infidelidad que tormentará a Julia y el que “al cancelar por la mitad de su valor los créditos de Alberto, sólo había llenado el rol de agiotista” (J, 107).

Doña Clara, es el tipo que representa el **lujo mentido** que, ejerciendo una cierta forma de celestiazgo para con Julia, sustituye, algunas veces, a la figura materna que la joven no conoció; es la mujer que casándose con un hombre rico, alcanza la “notabilidad” por su elegancia en el vestir y es aceptada en ciertos círculos y casas de familias distinguidas, no obstante sepan de su pasado o finjan ignorarlo. Ha abandonado a su primer marido, un viejo maestro de escuela, para casarse con D. Ruperto; es uno de los caracteres más prominentes de la sociedad limeña y “representa uno de los principales papeles en lo que tiene de dramática” (J, 38), porque es un personaje “algo común entre nosotros” (J, 38) que, conservando la frescura del rostro y la flexibilidad del talle relativamente grueso, como si atravesara por una segunda juventud, es admirada y atendida en todas partes:

“Cuando una mujer nacida en cierta esfera de bajeza se mira repentinamente elevada a otra, procura mantenerse en ella llenando todas las exterioridades y fórmulas de vanidad y de lujo que su posición le exige. Cree que, satisfaciendo estas necesidades aparentes de la vida que lleva, nada puede reprochársele y por este hecho se considera igual a las más distinguidas señoras. La verdad es que con aparato ruidoso de que regularmente se rodea, deslumbra, fascina y a veces llega a hacer olvidar su origen o sus faltas. En su vida privada no se preocupa de otra cosa que de esas condiciones externas y alucinadoras de su existencia, necesarias un día a sus hábitos y a su orgullo [...] No habla más que de los vestidos, las sedas, las alhajas, los muebles, las propiedades, las compras recientes que ha hecho, las tertulias, la etiqueta y la moda” (J, 38).

Es un personaje que conmueve por su exigua personalidad, porque representa a la peregrina en un engranaje social que deslumbra y absorbe.

Los demás personajes, son tipos moderados, que no intervienen directamente en el conflicto a que conducen los “vicios sociales”, o se salvan, porque poseen una equilibrada concepción de los principios que rigen la conducta humana.

El juego, el contrabando y la usura son tres elementos condenables, “tres crímenes sociales que alimentan el lujo mentido” (J, 131) declara Andrés, utilizando la aseveración “No exageramos” (J, 130) y remarcando en muchos momentos la función moralizadora que pretende dar a su denuncia.

Enumera y da una valoración socio-económica de la situación de la Lima de su época. Las casas de juego son “la bolsa de lujo en Lima”, habla de mil doscientos individuos que no tienen otra profesión conocida, remarcando que es una cifra que no comprende el número total de jugadores; de éstos, dice, cuatrocientos tienen a su cargo la subsistencia de una familia... “El corazón se siente atribulado cuando se piensa que el pan de todas estas familias desgraciadas depende de un giro de dados o de un azar o de una suerte” (J, 132). Y se interroga con énfasis cuando repite:

“Como pueden esos hombres subvenir, no sólo a las necesidades de su casa, sino hasta a las exigencias más superfluas de un tren profuso? ¿Cómo pueden habitar en salones suntuosos, correr todos los años a gozar de las costosas temporadas en Chorrillos, cubrir a sus esposas de brillantes, a sus hijas de sedas y, después de todo esto llevar el bolsillo lleno de onzas que arrojan en los tapetes de las casas públicas de juego por encima de las cabezas de los espectadores?... (J, 132).

El contrabando, considerado por muchos como el medio más fácil de hacer fortuna, anota, “es un crimen tan infame como el robo a mano armada en los caminos públicos” (J, 131), reiterando que se relaciona íntimamente con la pasión de la exterioridad porque, “sostiene directamente el fausto inexplicable de muchas familias, y por corolario natural, aumenta en grandes proporciones los objetos de lujo” (J, 131).

La usura, dice, es otra misteriosa sustentadora del lujo; las casas de préstamos se llenan todos los días de objetos de valor, sin que sean el infortunio o la necesidad la causa movente y haciendo hincapié en el hecho que “por cada cien empleados, cuarenta dejan de recibir sus haberes, vendidos de antemano a agiotistas” (J, 130).

La pasión por la exterioridad conduce a la gente a la afluencia del lujo, que el autor llama “serpiente dorada de nuestra sociedad” (J, 127), porque se ha convertido en un vicio de las familias limeñas:

“El lujo deslumbrá y atrae; da vértigos y produce fiebre. La sociedad en que vivimos ha llegado a este período. El camino en que avanza está tapizado de flores; pero las espinas comienzan a ensangrentar sus pies” (J, 127)¹⁵.

Intervienen elementos concadenantes que enuncian factores económico-políticos, para mostrar una faz de la nación sumergida en una elevada deuda externa¹⁶, que vacila su status de balance y equilibrio:

“La negligencia que nos domina en cuestiones de dinero, la prolongación indefinida de esas crisis económicas y cierta fe en las eventualidades del porvenir, alimentan la pasión del lujo entre nosotros” (J, 127).

La inseguridad que testimonia el estado y la prevalencia de una clase media que lucha por afirmarse, sin más recursos que la profesión o el empleo, que le rinde una renta moderada, hace que la población de entonces base sus principios en una moral que se dispensa entre el honor y la apariencia, creando zurcos y ramificaciones en el círculo insanable de deudas y créditos. Síntomas de desasosiego en un ambiente de “zozobra” e “inquietud” se apelan a un fluctuar de sensaciones, que van de la culpa, a la mentida situación de paradigmas sociales prefigurados:

“No es un exceso de rentas, no es la superabundancia de fortuna lo que representa el fausto exterior que reina en Lima. Es la honra empeñada, la continua zozobra de los hombres y la inquietud de los padres. Es una red profundamente oculta, misteriosa e inmensa de deudas y créditos, en gran parte comprometidos al azar, que enlaza la sociedad entera” (J, 128).

El narrador, personaje confidente del protagonista, en concomitancia con el mismo Andrés, declara que, no es el emor a las comodidades de la vida doméstica lo que devora a las familias, sino el deseo de “aparentar”, “rivalizar”, “deslumbrar”, “humillar a los demás”, “herir y fijar la atención en las alamedas, en el teatro, en las tertulias, en los salones [...] hasta en los templos” (J, 128). No es moderada su actitud en la denuncia de una sociedad, que se presenta como negativa en principios de caridad humana. La lucha de clases ya no se manifiesta, porque superados los confines del fraccionismo colonial, no se presupone, pero sí se evidencia, una lucha moral-social que enajena¹⁷.

Los personajes masculinos son víctimas culpables, mientras que la mujer es la víctima inocente, puesto que pretende el lujo, porque desconoce la verdadera situación económica del marido:

“Si la joven conociera la difícil situación de su esposo, habría reprimido su deseo y callado su pensamiento. Nuestras mujeres aman al marido con una ternura entrañable y tienen cierta superstición religiosa por todo lo que toca a honra. Se privarían cien veces de un objeto necesario por evitarle la menor vergüenza” (J, 129).

El “lujo ficticio”, incitado por el falso ejemplo de unas familias hacia otras, es un engaño mutuo, permanente, que representa la angustia en las deliberaciones íntimas de los padres, sacrificios y privaciones, y se presenta en cualquier esfera social:

“He allí una familia que nos parece feliz. Alcancemos su amistad, logremos su confianza, frecuentemos su casa, esperemos que la casualidad vaya revelándonos poco a poco los secretos de su existencia, y en el fondo de su vida alegre y bulliciosa encontraremos los tristes misterios y las dificultades del lujo” (J, 130).

Remarca que en Lima “todo el mundo” gasta más de lo que gana, que no puede ser parangonable al dispendio que hacen las familias “poderosas”, que poseen una riqueza real y para quienes el lujo es “natural, legítimo e irreprochable” (J, 130), refiriéndose, probablemente, a ese grupo de latifundistas que, injustamente, acaparan hasta la consideración, la reverencia, y que Cisneros, hombre de posición privilegiada, no denuncia.

Siempre para justificar la condena de la sociedad, la culpa de sus faltas va atribuida a la “generosidad tradicional de la raza española” (J, 130) que ha dejado como costumbre, “el desprendimiento instintivo del dinero” (J, 130), dinero que para el limeño no es el “medio de la vida” sino el “medio del placer”, disipado hoy y carente mañana, y que el europeo no logra comprender: “El europeo observa, se admira y no nos comprende” (J, 126). Cómo comprender una filosofía que se dilata en circunstancias atenuantes de arrebató y obcecación.

Dividida en catorce capítulos y un apartado final, brevísimo, a modo de conclusión, la obra denota un lenguaje elegante, discursivo, cargado de ímpetu y arrebató. Los personajes se identifican a medias, con la inicial de un apellido que se presupone. Las descripciones, sobre todo cuando se refieren a los seres que el referente ama, se llenan de vivencias emotivas positivas. El paisaje y la naturaleza tienen una función reconciliadora con el estado anímico de los personajes; participan enmarcando el pathos sentimental. La elocuencia con que se definen los defectos de Lima, no logra evitar las pinceladas de justificación con que se redimen. Aforismos, anáforas, apologías, ditirambos, epifonemas, eufonías, perfrasis y comparaciones, algunas veces acompañadas de imágenes y metáforas, revelan el tono evocador de algunos capítulos, acentuándose con la gradación de sus interpolaciones. Las calles y lugares de Lima, como el cerro San Cristóbal, Piedra Liza, la Alameda, Acho, El salto del fraile, Chorrillos, etc., y el teatro con sus representaciones, van señalados como lugares comunes, lugares que aún hoy, dan una identidad parcial a una época de proceso intelectual y subjetivo de legitimación.

No se puede pretender que una sociedad revele sincronismos de analogía, si no programa sus propios recursos, al servicio de una estabilidad pragmática, proficua y tangible que la identifiquen.

Una sociedad constituida de elementos negativos, que denigran su estado vivencial y tergiversan su constitucionalidad, no hace más que amortizar el proceso cívico y moral que le compete.

NOTAS

- 1 Luis B. Cisneros, *Julia o escenas de la vida en Lima*, Lima, Universo, s.f., p. 17. En adelante, las citas de la obra irán con la sigla J y la página respectiva.
- 2 Alejandro Losada, "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 1977, III, 6, p. 10.
- 3 Fernando Velarde había cautivado la atención con su poesía. Se leía a Zorrilla, Espronceda. José Joaquín de Mora contribuyó con sus poesías, leyendas y actuaciones ilustradas y políticas. Larra fue muy respetado y el Duque de Rivas, imitado.
- 4 José Miguel Oviedo, *El fracaso de la escuela romántica en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, tesis doctoral, 1961, p. 14.
- 5 *Ibidem*, p. 137.
- 6 Ricardo Palma, "La bohemia de mi tiempo", en *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1302.
- 7 Luis B. Cisneros, "Poesías", en *Obras completas*, Lima, Gil, 1939.
- 8 Las obras de Casós llevan el nombre genérico de "Romances históricos del Perú" (1866-1874).
- 9 "Como las criaturas de Chateaubriand, Lamartine y Musset entre los franceses, Julia es un ser incorpóreo, evanescente, al que Cisneros, convencionalmente ausente de originalidad, describe como una pintura de Rafael", refiere Mario Castro Arenas, en *La novela peruana y la evolución social*, Lima, Godard, s.f., p. 68.
- 10 Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, Lima, Godard, s.f., II, p. 629
- 11 [...] ed esprimendo al tempo stesso il clima soggettivo dell'esperienza vissuta dagli uomini di tale paese o epoca, queste opere delineano il compiuto 'essere sociale' dei loro personaggi, come pure gli avvenimenti, i fatti e l'ambiente in cui questo essere si rivela", en AA.VV, *Sociologia della letteratura*, Roma, Newton compton, 1978, p. 77.
- 12 "La intrahistoria no la escriben los historiadores, sino los novelistas", afirma Alberto Zum Felde, en *La narrativa en hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 10.

13 *Julia* está ubicada entre las novelas sentimentales, en el siguiente orden: “*Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre; *La guerra de treinta años* (1850) de Fernando Orozco y Berra; *Esther* (1851) de Miguel Caré; *El primer amor* (1858) de Alberto Blest Gana; *Julia* (1861) (fecha equivocada) de Luis Benjamín Cisneros; *El ideal de un calavera* (1863) de Alberto Blest Gana; *María* (1867) de Jorge Isaacs; *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano’, etc., en Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, II, p. 67.

14 La sátira hiriente que hasta entonces se había hecho de la sociedad limeña, da hálito a Luis Benjamín Cisneros para escribir en prosa, atribuyendo a Andrés el rol de héroe romántico que sufre y condena.

15 Preludia el degradante y fatídico final al que llegará Alberto X; la huida; el deshonor y la miseria en que abandona a su familia. Nótese el uso metafórico de “serpiente dorada”, “flores” y “espinas”.

16 Jorge Basadre, *Historia de la república del Perú*, Lima, Editorial Universitaria, 1968.

17 Para una imagen de Lima republicana de la mitad del siglo XIX, consultar: Max Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971.

SOLEDAZ CRUZ: LA OTREDAD MILITANTE

Alessandra Riccio

Instituto Orientale, Università di Napoli, Italia

La Habana, 1906: “El Diario de la Familia”¹, prestigioso periódico dirigido por José Curbelo y que abre sus oficinas en la céntrica calle Obispo, en el número 31, está empeñado en una renovación editorial: atento a las necesidades de sus lectores (nada menos que la familia cubana), proyecta la creación de una “Biblioteca del ‘Diario de la Familia’ que refuerce las “Páginas para las damas” ya habituales en el diario. El primer tomo de la Biblioteca se va a llamar *El ama de casa* y su redacción está confiada a la pluma de Ernestina, autora de quien nada nos dice el señor Curbelo en su breve e insoportable presentación del libro donde, entre otras cosas, anuncia ya el segundo tomo de la colección cuyo título será *La Madre* y cuya autora es “*otra dama distinguida, que honra las páginas de nuestro diario, ocultando su nombre con el seudónimo de Clemencia*”².

Clemencia y Ernestina se han ocultado tan bien que nos resulta difícil saber quiénes fueron estas dos *distinguidas damas* cuyo travestismo³ hoy en día nos resulta grotesco cuando teorizan — como rasgos de la diferencia — características femeninas que toman a exclusiva ventaja del hombre. Dice Ernestina a propósito de la vocación de la mujer al anonimato: *Es cierto que ejecutados en la obscuridad y en el silencio, la posteridad no conservará ningún recuerdo de ellos (sus actos de virtud); pero ¿la virtud necesita ser conocida? ¿No es la modestia la que aumenta, y no se asemeja a esas flores que crecen y esparcen mejor sus aromas a la sombra, que cuando están expuestas a los abrasadores rayos del sol?* Como una tímida violeta, la mujer cubana debía cumplir su sagrada misión — esposa y madre — a la sombra de aquel ser supremo que la inefable Ernestina no duda en llamar Rey de una célula sublime donde la mujer es un ministro y los hijos, súbditos (¡sic!). Sin embargo, no podemos creer que nuestra intrépida periodista, nuestra sabia Ernestina viviera fuera del mundo: en la isla también llegarían inquietantes noticias de mujeres indómitas, subversivas

del idílico mundo dibujado por “El Diario de la Familia” y sus colaboradores, mujeres que pretenden entrar en el mundo del trabajo, que exigen su derecho al voto. Ernestina tiene su opinión al respecto y la suelta: *Otras se quejan del humilde papel que la sociedad les ha reservado y sueñan para ellas con derechos iguales a los hombres. Esas personas piensan así por falta completa de reflexión. ¿En dónde se encontraría, no sólo la felicidad general, sino el bienestar de los hogares, si las mujeres votasen en las asambleas, se ocupasen de los cargos públicos y se sentasen en los tribunales? A la mujer se le ha confiado el bienestar de la familia, la educación de los hijos y la felicidad de todos. ¿No es su misión bastante elevada, bastante sublime y suficiente a su corazón y a sus fuerzas?* En realidad se trata de un problema político, y Ernestina, que no tiene un pelo de tonta, lo sabe. Sabe que la incipiente lucha de las mujeres para su emancipación tiene un fuerte poder desestabilizador y a esto le teme. Con su libro aparentemente inocente — elogio de los buenos sentimientos — esa mujer está defendiendo su sociedad del peligro del caos: *El orden, queridas lectoras, es convenientemente conservador, no lo dudéis nunca.* Sin embargo, tampoco podemos caer en el error de pensar que “El Diario de la Familia” fuera un periódico reaccionario, al contrario, fue una de las primeras publicaciones en presentar una página literaria que salía el sábado y se valía de prestigiosos colaboradores entre ellos Manuel Márquez Sterling⁴, ajedrecista, diplomático, periodista brillante, enemigo de Porfirio Díaz y amigo de Madero, compañero de Martí y revolucionario; siendo embajador en Washington en 1934 y gracias a sus gestiones se consigue la abrogación de la inicua Enmienda Platt. Ese hombre cosmopolita e inteligente, ese valiente independentista es también autor de un *Croquis* cuyo título engañoso, *Feminismo práctico*, cierra con broche de oro el libro de Ernestina; vale la pena citar unos cuantos pasajes:

Permítame la lectora que me conceda su deliciosa y amable benevolencia, divagar sobre el amplio problema feminista que corre por el mundo sabio como una inmensa bola de azúcar y carmín (¡sic!). No soy capaz de esclavizar una mosca, mal he de ser partidario de esclavizar a la mujer (...) De todos los feminismos, tratados en Academias y Parlamentos, y de todas las teorías de igualdad, entre el hombre y su comañera, la menos interesante, la más contraria a los principios fundamentales de la vida, la más ruinosa, la más desalentadora, la más aflictiva es aquella que viste de gladiador el cuerpo de una ninfa, de soldado el tallo de un ángel, y sobre la ternura de su corazón, que es lo que mejor tiene y lo mejor que en el mundo hay, coloca ciencia que endurece, iniciativa industrial que seca el sentimiento y convierte en copos de nieve las lágrimas y en bostezos los suspiros. (...) Así lo dispuso la Naturaleza; la inteligencia, en la mujer, es un auxiliar que le permite interpretar las ideas del hombre, adaptarse a ellas, proporcionarle felicidad. (...) Para realizar los ideales de la emancipación social de la mujer hay que apagar la claridad de sus ojos en nuestros sueños y dejar huérfano de piedad al hombre. (...) La igualdad es una ley absurda en los códigos del amor, mientras es la esclavitud

un derecho legítimo del corazón. Ante el problema que el siglo plantea, en su delirio de reforma, cada hombre irá diciendo: "haced justicia femenina, pero dejadme esclavo de mi amada...".

La Habana, 1986: Soledad Cruz⁵ escribe su *Declaración pública de Amor* que sale al año siguiente en el suplemento *En Rojo* del periódico "Claridad" de Puerto Rico, y firma con su nombre y apellido algo que, desde su título, pretende exactamente lo que les escandalizaba a los distinguidos colaboradores de "El Diario de la Familia" de ochenta años atrás: hacer pública y declarada la historia de un amor. ¡*Oh tempora, o mores!* exclamarían en coro todos aquellos defensores del orden, de la modestia, de los buenos sentimientos y de nada valdría hacerles notar que esa nieta traviesa con su rabia y su ironía, con su desfachatez y con su prepotencia, al fin y al cabo, habla de amor. Lo que ha pasado es que esa nieta quiere *trascender* a su abuela, no quiere tener el *mismo rostro*⁶ que su madre porque ella sabe que la cadena genealógica se ha roto, que ya es otra y que es a partir de esa otredad que debe construir su identidad y su persona.

Huelga decir que en esos ochenta años que median entre Ernestina y Soledad los ideales de la emancipación social de la mujer, así como la *absurda* ley de la igualdad, tan temidos por Márquez Sterling, han devenido un hecho al que se tienen que rendir los más rehacios; pero que además, en Cuba, una Revolución que ya cuenta más de tres décadas, les ha garantizado a las mujeres, por derecho de ley, todas aquellas extravagantes demandas que se censuran en *El Ama de Casa*. Pero Soledad Cruz, con ese nombre que augura sufrimientos y calvarios, ¿no hace otra cosa, pues, que usar del espacio conquistado, colocarse con comodidad en su sociedad y disfrutar de los reconocimientos que les fueron negados a su madre y a su abuela? Las cosas no son tan simples y para explicarlas hay que recordar, aunque sea de paso, que el concepto de emancipación se inscribe ya en la prehistoria de las mujeres y que, después de veinte años de feminismo, otro es el debate y otros los requerimientos y que no hay ley, por revolucionaria que sea, que pueda institucionalizarlos.

Alentada por el interés suscitado por su *Declaración Pública* especialmente en los círculos feministas portorriqueños, Soledad Cruz ha dejado que le publicaran en la isla boricueña su *Documentos de la Otra (Archivo Incompleto)*, hasta el momento el único libro de poemas que se haya editado de esta conocida periodista cultural, editorialista y polemista nacida hace treinta y ocho años en el pequeño pueblo de Florida, provincia de Camagüey. La publicación del libro ha venido acompañada por un debate que ha tratado de esclarecer aspectos de una obra tan insólita, tan densamente contenidística como para hacer dudar sobre qué es, si panfleto o poemas, si prosa o poesía, si recuerda a la poesía conversacional de Benedetti o de Cardenal, etc. etc.⁷ Personalmente, no dudo que sea poesía, pero no me dedicaré a este aspecto del libro porque prefiero subrayar otras características que me parecen constituir la principal aportación

de *Documentos de la Otra* al debate feminista.

Compuesto por cinco "files" que llevan títulos tan perentorios como *Inconformidades, Quejas y Sugerencias, Propuestas, Resoluciones y Reconocimientos*, el libro es un alegato airado y tierno para conminar al hombre a que se ponga de una vez a la altura de su pareja, una mujer que es *otra* no porque así se le diga a la mujer que tiene una relación con un hombre casado sino porque ella ha llegado a ser otra a partir del momento en que, rompiendo con el fatalismo genealógico que la quería igual a su abuela y a su madre, ha sabido elaborar su diferencia y, a partir de su desigualdad, individuar su fuerza y defender su visión del mundo.

Soledad Cruz escribe en un *hic et nunc* en que la discriminación cae (*derechos constitucionales tengo*) y el principio de la no-diferencia se impone en el campo social, político y cultural.

Orden de servicio

*En uso de los derechos de la plena igualdad
(establecidos por todos los documentos oficiales)
tengo a bien comunicarle:
necesito concretar el amor
para ser una cumplidora ciudadana.
Si ese derecho me es negado,
acudiré a los tribunales:
aseguro será severa la sanción.*

El fiscal es mi socio (p. 33)

Sin embargo esto no es suficiente, no basta la garantía de la ley para cambiar siglos de historia; hace falta pedir más y pedirlo con fuerza. No se trata de que por fin la libertad esté distribuida igualitariamente entre hombres y mujeres dado que mientras el primero, en su camino hacia la igualdad, tiene que renunciar a su universalismo, la segunda tiene que partir de su exclusión histórica para acercarse a un género neutro y por tanto universal impuesto por un proceso histórico dominado por el hombre.

Tesis científica

*Después de tanto empirismo
hago un llamado al orden:
vamos a usar la ciencia
y proponer ser felices
como objetivo quinquenal.
Tenemos los recursos necesarios
— no hace falta gastar ni una divisa —*

*usemos la paciencia y el amor;
 olvidarás tu vocación de dueño,
 yo, mi nostalgia del imperio matriarcal
 y aboliremos los reproches
 para evitar zancadillas
 a la libertad de cada cual.
 Ninguna ayuda nos daremos,
 vamos a compartirlo todo:
 la cama y el deterioro tierno,
 catarros y remedios,
 el borde de las tardes laborables,
 la tabla de planchar y el apetito.
 Sólo eso se me ocurre
 tras comprobar que por no estar planificado
 el amor va quedando sin lugar (p. 76)*

La renuncia a la determinación sexual para el hombre ha significado pasar de su propia identidad sexual a la identidad de todo el género humano dado como *neutro* mientras que para la mujer ha significado una renuncia; lo que se estipula como libertad para una totalidad abstracta, para el individuo-mujer ha significado una negación y por lo tanto una privación de libertad. Lo sintetiza bien Francesca Izzo al decir:

Hace falta, entonces, empezar a destruir la ilusoriedad de lo neutro y empezar con decir que la libertad no atañe a la humanidad, sino a los hombres y a las mujeres, porque el género es originalmente y constitutivamente *dos*. Y este dato tiene que pasar de un estatuto accidental y empírico al cual lo relegó el logos masculino a la determinación esencial de qué cosa es lo humano.⁸

Estamos tocando aquí un nudo delicado del debate feminista, el que contrapone el pensamiento de la igualdad al pensamiento de la diferencia, dos posiciones teóricas que, en términos más generales, llevan a la oposición orden versus caos. El pensamiento de la igualdad tiene sus premisas en un concepto ilustrado de la universalidad que predica que hay estructuras racionales comunes a todos los sujetos humanos, que lo común es más relevante que las diferencias y que conseguir la igualdad es lo que cuesta trabajo y esfuerzo siendo un producto de la racionalidad, mientras que la diferencia se produce sola *justamente para marcar cada cual* (hombre y mujer) *su posición diferencial y marcar su propia identidad (...) en el tipo de autoafirmación que han elegido*⁹. El pensamiento de la diferencia enfatiza el derecho al reconocimiento de un hecho históricamente olvidado o negado: que los géneros son dos y que el modelo universal que la sociedad se ha dado está copiado del modelo masculino:

Acusación

*Este hombre ha decidido
dejar de hacerme el amor
desde que se sienta en tribunas presidenciales.
Olvida que lego su camiseta a mi ropero
donde ahora es prenda solitaria de varón
mientras su olor es único testigo
de que alguna vez (quien sabe cuándo)
deseó ser recordado.*

*Este hombre ignora — lo cual se avisa —
que cuenta sólo con 72 horas
para evitar el descalabro.*

*Este hombre debe saber — lo cual se informa —
que al espirar el plazo
ocupará definitivamente el sitio del diácono
pero no estará eximido
de consumirse en el infierno
por muy celestiales que sean
sus justificaciones (p. 35)*

El concepto de diferencia sexual, que no por ser obvio se da por descontado, erosiona el poder patriarcal y permite deconstruir históricamente el género y estudiar los recorridos históricos de la construcción de la masculinidad (es decir, del modelo supuestamente universal y neutro) y de la feminidad.

Por todo esto, el derecho a reivindicar la diferencia aparece, según algunos, regresivo, irracional, caótico, deconstructivo, posmoderno; sin embargo, en los poemas de Soledad Cruz, permeados de diferencia, no es la fragmentación ni es el caos lo que priva, al contrario, abandonado valientemente la autorepresentación de la mujer como sexo oprimido, acudiendo a *las bondades de la ira*, como diría Rosario Ferré, o a la función desdramatizadora del humor, Soledad apunta a un neutro — la pareja *otra* o *nueva* en sentido paulino — que sea integración de los dos géneros, aportando su grano de arena a la lucha que el hombre también, a estas alturas del feminismo, tiene que librar para cambiar la versión dominante de la masculinidad que lo hace prisionero de estructuras que fijan y limitan su identidad¹⁰:

Como se aprecia, ha estudiado profundamente el problema. La conclusión fue tratar con mucha consideración a mis iguales diferentes de la especie, a quienes la evolución sociohistórica, del matriarcado por acá, potenció la animalidad. Ellos en realidad son tan desdichados como nosotras. Víctimas-victimarios del proceso de alejamiento entre las dos mitades del mismo ser.

Claro que lo tomaron a la ligera y se han divertido más, pero no han sido más felices. La evidencia es su vicio de infieles. Como no saben satisfacer a una mujer, deciden dejar insatisfechas a dos. Abogo por contribuir a humanizarlos. (50)

Evidentemente, el planteamiento de Soledad Cruz en su *Documentos* se ciñe al caso límite de la pareja, es decir, a aquella suma de diferencias producidas por el amor que constituye el territorio primigenio de toda la humanidad empezando por Adán y Eva, y es a partir de un punto cero de la historia, que ella vuelve a dibujar un mundo presidido por un orden supremo, el de una justicia *otra* también, la que se apoya en el humanismo revolucionario. Soledad Cruz no logra imaginar su mundo — un mundo donde, como en el mejor de los clásicos *Amor omnia vicit* — fuera del lenguaje cotidianamente burocrático de la revolución cubana, un lenguaje que para ella sigue siendo profundamente significativo:

Fórmula

*El nuestro es un amor
que después de intensa lucha
por establecerse
llega a ciertas formas de poder.*

*Todavía no es el socialismo;
conjuga vocación por la propiedad común
e interés por la igualdad de derechos,
pero permite injerencias extranjeras
y la fórmula más apropiada se vislumbra lejana.*

*Tú, como los viejos demócratas, coqueteas
entre el radicalismo y las reformas;
yo, hago alianzas estratégicas
imprescindibles para el triunfo
sin comprometer los principios
y sin estar convencida de que seas el candidato del amor real
porque existe un amor real
y no es engendro liberaloide que consuela.*

*Existe un amor real
donde cada cual da amor según su capacidad
y es compensado con amor según su trabajo (pgs. 37-38)*

En su libro de poemas, la autora trata de hacer vivir la idea de unidad gracias al reconocimiento de las diferencias:

Si me amara como lo amo, tendríamos fuerzas suficientes para evitar la guerra atómica y garantizar la paz universal. Por eso no justifico este amor clandestino, no imposible, pues existe, con la desproporción poblacional de La Habana, donde resido, favorable a los hombres, ni con los traumas de la niñez, la soledad con quien me entiendo perfectamente. Ni quiero que crean que estoy pidiendo permiso para ser feliz. Derecho constitucional que tengo. Es que me han dicho tantas veces desde que nací que un amor así, a puro amor, no es posible, que sentirlo me parece una noticia digna de recorrer el planeta, igual que si de pronto anunciaran que Reagan murió de un infarto (p. 53).

Los derechos constitucionales de que alardea Soledad Cruz hacen que ya no tenga que pedir permiso para ser feliz pero no pueden evitar que entre los sexos exista una marca de asimetría fundamental que produce una soledad recíproca y que impide lograr esa fuerza suficiente a evitar la guerra atómica de que habla la autora con lo cual se evidencia la distancia que existe todavía entre la grandeza del deseo y la impotencia social femenina, pese a la igualdad de las leyes. Por esto es a la mujer a quien le toca conducir la siguiente batalla, es ella la portadora de la conciencia de la diferencia de género y es ella quien tiene que formular las nuevas reglas para un nuevo orden, aun cuando habrá mucho que luchar para que sean aceptadas:

No quiero ser ni su amante ni su esposa (...) Le propuse ser su cómplice. Pero él, machista al fin, lo cambió por secuaz (p. 49)¹¹

En su batalla contra el otro, la otra parte de sí, su pareja, de quien la separa su pertenencia a otro sexo, Soledad Cruz, que se niega a ser secuaz, busca la complicidad entre mujeres, lo que se ha dado en llamar *sororidad* y que la autora expresa de la manera siguiente:

*Salvo conducto
Aunque mi madre se escandalice
me simpatiza la amante de mi hombre
tan parecida a mí u otra cualquiera
cuando busca su mitad
que solo el amor completa
cobijándose, como puede, en el pedazo de cariño
que encontró (p. 97)¹²*

El libro cierra con una intensa prosa poética, *Proclama del amor recíproco*, que sintetiza esa apetencia de unidad a pesar, o gracias, a la diferencia, de que hablábamos antes:

Hombre mío, árbol y pechos míos, frente a la promiscuidad que preludia

al tercer milenio, yo declaro — sin pudor, ni temor a que me acusen de retrógrada o de contradecir declaraciones anteriores — que es imprescindible que nos amemos bajo el sencillo principio de que sólo son necesarios un hombre y una mujer para que el amor sea el amor y trascienda la prehistoria. (...)

Hombre mío, isla y planeta míos, si faltamos cualquiera de los dos el mundo estaría a medio hacer y la especie menguada, sin cada uno de nosotros la fuerza estaría a la mitad porque nuestros son, a partes iguales, el amor y la vida, la fecundidad y la victoria y gozosos debemos andar con las diferencias que nos completan en un ser único consumado sólo cuando en el abrazo recobramos la identidad.

Hombre mío, hijo como yo, de hombre y mujer, de la nube y el rayo, de la ternura y el grito, entre la muerte de tus antepasados masculinos enterrarás la proclamada superioridad del varón, para vivir conmigo la superioridad de la confianza en la grandeza de los dos.

Hombre mío, amor mío declarado y confieso, negaremos al patriarca y a la sierva para establecer el poder absoluto del amor recíproco, la propiedad común del deseo y la siembra, sin preocuparnos por la eternidad y sus designios, seguros de que lo único eterno del amor es poseerlo (pgs. 125-126).

Se me olvidaba decirles que el segundo apellido de Soledad Cruz es Guerra.

NOTAS

1 Para las noticias sobre el “Diario de la Familia”, v. Diccionario de la Literatura Cubana, La Habana, 1984, tomo II, p. 701.

2 Ernestina, *El ama de casa, Resumen de las cualidades y conocimientos necesarios a la mujer en sus funciones prácticas de ama de casa*, Biblioteca del “Diario de la Familia”, Habana, 1906.

3 Uso el término “transvestismo” con la misma intención con que lo emplea la teóloga Ivana Ceresa al afirmar: *Si un día llegáramos a ser cura, sin el reconocimiento de la diferencia sexual, significaría sucumbir a la demanda masculina de tornarnos en machos, seríamos unas transvestidas*. (En *Chiesa, il femminile sommerso*, “La Stampa”, 13 de diciembre de 1989).

4 Para más noticias sobre Manuel Márquez Sterling véase *Diccionario de la Literatura cubana*, op. cit., pgs. 556-558.

5 Soledad Cruz Guerra (Florida, Camagüey, 1952), graduada de Estética en el

Instituto Superior de Arte de la Habana, es comentarista cultural y notista política del periódico "Juventud Rebelde", órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba. Ha colaborado en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras. Ha publicado: *Documentos de la Otra (Archivo incompleto)*, Comité Puertorriqueño de Intelectuales, Puerto Rico, 1988; *Jinete en la memoria*, Editora Abril, La Habana, 1989; *Fábulas de amor*, La Habana, 1990. Para más detalles, he aquí una miniautobiografía: *Primero yo quería ser mamá de muchos niños, como la vecina Queta. Y como ella, acunaba a las botellas con falditas de papel que hacían de muñecas. Mecía a una en una amaca, la otra en un sillón pequeñito, mientras la tercera dormía en la cama y la cuarta, sostenida en un brazo, lloraba inmaginariamente, al tiempo que preparaba la supuesta toma de leche y profería las mismas quejas y mimos de la vecina Queta: pichoncitos míos, tengan paciencia, me van a volver loca, cuando venga papá daré las quejas.*

Esto fue hasta que tuve la primera maestra. Entonces los hijos y el hogar en juegos se transformaron en aula y yo, por supuesto, quería ser maestra. Y fui maestra hasta que escuché Radio Rebelde, el de la Sierra Maestra, y quise ser como Violeta Casals, anunciando batallas y victorias a riesgo de que el guardia jurado de la esquina la emprendiera contra mis padres.

*Después Gagarin subió al cielo y me convencí de que el mejor oficio cuando fuera grande, era ser cosmonauta. Y empecé a aprenderme de memoria los nombres y posición de las estrellas, las nebulosas y constelaciones hasta que cayó en mis manos una novela, *El río*, la primera novela de valor leída en la naciente revista "Mujeres". Entonces, como la protagonista de la obra, una muchacha de 14 años, quise ser escritora y desde entonces padezco el virus. Como todos, crecí, he escrito algo, más de una vez me he sentido cosmonauta, parí una hija y en ella he vuelto a repetir el ciclo de los cambios en la frase: cuando sea grande seré... ("Juventud Rebelde", ¡Oh! ¿Qué seré? ¿Qué seré?, 24 de enero de 1991, p. 4.).*

6 Cito textualmente de *Documentos de la otra*, op. cit., "Inventario" (p. 119) y "Declaración pública de amor" (p. 51).

7 Para este debate hago referencia al panel de un grupo de intelectuales puertorriqueños, en especial a la contribución de Magali García Ramis en Soledad Cruz, op. cit., p. 136.

8 Véase sobre el problema de la diferencia sexual, el ensayo de Francesca Izzo, *Se l'eguaglianza si divide in due*, in "Rinascita", 31 diciembre 1988, pgs. 18-19. *La diferencia de género de que son portadoras las mujeres no puede ser considerada como una sobrevivencia del pasado de opresión y de discriminación del cual hay que, sencillamente, liberarse, ni tampoco una marca de la naturaleza, mera empiria, que tiene que caer cuando el individuo elabore su singularidad natural en personalidad histórica y natural, en humanidad cumplida. Por el contrario, esta diferencia, en su resistir y apuntar a ser significación simbólica, pretende modificar de raíz la idea de libertad que, desde la tradición cristiano burguesa hasta la socialista, se ha modelado*

en el presupuesto de la unificación del género como superación y absorción en lo neutro (el hombre) de la división de la humanidad en dos sexos. La diferencia sexual no puede ser entendida como pedido de tutela y protección social o de privilegio corporativo, una más de las muchas emersiones de "representaciones de intereses" que el desarrollo del Welfare ha consentido, sino al contrario como una subjetividad que abre un problema gnoseológico: el de la constitución y de la forma general de la libertad y de la democracia.

9 Partidaria de un "feminismo de la igualdad" que permita a la mujer al acceso al poder masculino o, en términos de la misma autora, que le otorgue su "derecho al mal", Carmen Amorós Puente plantea: *Se enfatiza que somos diferentes, que los seres humanos tenemos toda clase de diferencias, y se dice a la vez que es por lo que hay que luchar, lo que hay que enfatizar, etc. No deja de ser un tanto paradójico, cuando por lo que hay que hacer mil cabriolas es para lograr la igualdad, dado que la igualdad no parece ser un dato en la organización de la vida humana sino un ideal ético, que se postula sobre la base de una ética de carácter ilustrado.* En *Mujer. Participación, cultura política y estado*, Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1990, p. 41.

10 No podemos olvidar que, entre los demás efectos estimulantes que el pensamiento de la diferencia ha aportado en todos los campos del saber (teología, política, historia, sociología, filosofía, crítica literaria, derecho etc.) ya empieza a aparecer lo que se ha dado en llamar *Man's Studies*, fruto directo de los *Women's Studies*. No es casual que es en una revista feminista de historia donde se empieza a revisar la historia masculina a través del lente feminista (*Uomini*, en "Memoria, Rivista di Storia delle Donne", n. 27, 3, 1989, pgs. 147). Sobre este argumento se pueden ver también: Erika Kaufman, *Il post-Adamo. Desideri, turbamenti e metamorfosi del maschio contemporaneo*, Milano, Leonardo, 1989, pgs. 156. Anthony Easthope, *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*, London, Grafton, 1986, pgs. 180. Eugène R. August, *Men's Studies. A Selected and Annotated Interdisciplinary Bibliography*, Littleton (Colo.), 1985, pgs. 215).

11 Y también en el poema *Contrato*: *No quiero ser la mujer de nadie / a la manera en que el espectro / de la propiedad y la tradición / sitúan los derechos reservados al tedio. / Sólo quiero ir de tu mano, amor / mientras logremos la altivez de los deseos / y las caricias se salgan del programa / antes de que confíes a otra / lo mucho que me quieres / con la advertencia de no / abandonarme. / No quiero ser la mujer de nadie / emboscada en el cariño de los años / la terrible piedad de las mentiras / y la indigna soledad en compañía. / No voy a ser tu mujer tampoco / evado los escondites / desfilo tiempos y accidentes / sin garantías / con el amor de único fiador.* (p. 94)

12 En *Hago Constar* la autora profundiza este sentimiento: *La reconozco y me apena. / La reconozco en tus pañuelos bien planchados. / En las vueltas que das en la cama buscando la posición que ha marcado su cuerpo para el sueño. En tu mano que*

trata de hallar los espejuelos en el sitio vacío de mi cuarto. Veo su imagen en tu respetuosa torpeza de no mencionarla hablándome de ella. / La reconozco también en mi abstinencia. Calculo las noches en que tu cansancio, al regreso de otra cama, se habrá impuesto a sus deseos. Admiro su paciencia de Penélope, con certificado de propiedad, inmutable a la alarma de tus ausencias porque siempre vas a regresar. / Me doy cuenta que no vas a cambiar las bondades del colonialismo casero por el riesgo de la libertad. / Estoy segura que la más adorable de tus amantes no te ha proporcionado nunca esta tranquilidad. No dudo que la quieras, como a tu madre o a tus cómodos viejos zapatos. / Pero no la envidio. / No la envidio a pesar de lo mucho que me gustaría colgame de tu trazo en los entierros oficiales y besarte con cierta frecuencia durante veinte años. / No la envidio porque nunca soportaría que otra mujer me reconociera, como una sombra, en el hombre que amo. (pgs. 88-89).

LA POESIA DE AMERICO FERRARI: OSCILACIONES ENTRE EL FRACASO Y LA ESPERANZA. CONFIGURACION DE UNA LUCHA.

Ada María Teja
Università di Arezzo, Italia

Américo Ferrari nació en Lima en 1929, es hijo de emigrantes italianos. Fué profesor en la Sorbonne y actualmente enseña en Ginebra. Ha publicado seis libros de poesía: *El Silencio Las Palabras*, unos sesenta poemas escritos entre 1965 y 1972, *Espejo de la Ausencia y la Presencia*, trece sonetos y una canción, *Las Metamorfosis de la Evidencia*, dos poemas largos mas un poema "ausente". *Tierra desterrada* consiste en veinte sonetos y veinte poemas, *Figura para abolirse*, veinte poemas en prosa, *Para esto hay que desnudar a la doncella*, veintitrés poemas.¹ Está preparando dos ediciones, *Tango*, y *El color del pensamiento*.

Como crítico escribió *El Universo poético de César Vallejo* (Monte Avila, Caracas, 1974), ha traducido *Los himnos a la Noche y Cánticos Espirituales* de Novalis (Barral, Bna. 1976) Además ha escrito numerosos ensayos sobre poetas americanos: Eguren, Gironde, Westphalen, Martín Adán, César Moro.

El presente trabajo estudia la estructura de fragmentación y búsqueda de la totalidad en el conjunto de los primeros tres poemarios y la refiere al tema del silencio y la poesía. Completa otros dos estudios ya publicados.² Los tres poemarios sucesivos radicalizan esta visión con nuevos modos de decir y merecen estudio aparte, ya en preparación.

El desarrollo de esta poesía evoca la coreografía de una danza de palabras y silencios, de obsesiones que se buscan, se oponen, se encuentran en una unidad, "se aglutinan/se agolpan en torno de un deseo" (SP 17), intentan formar el círculo, la totalidad, se desvinculan en movimiento hacia la ruptura de la unidad, del ser, hacia el fracaso, y de nuevo se buscan, se oponen, realizan la unidad, se desvinculan, se buscan. Este movimiento, a veces circular, a veces en espiral, siempre de ida y vuelta, reflejado en un juego de espejos, es la trayectoria de la poesía de Ferrari. No hay progreso, hay oposición y encuentro,

una y otra vez, su núcleo es la ruptura del ser y el intento de rehacer la unidad. Presenta el flujo de la vida y el movimiento de nuestro tiempo, que testimonia con valentía.

Es una poesía despojada y esencial, descarnada y jugosa, con pocos temas y obsesiones fijas. Muy desesperada, pero tenaz en la esperanza. Atormentada, pero luego liberada, que crece en un mundo ora hostil y esquivo, ora conciliante, que es “ese cuerpo de aire enamorado” (ME 1, 3).

Las dos fuentes de esta obra son la reflexión sobre la poesía y el amor. En torno a ellos se configuran los motivos persistentes: el vacío, el sentimiento de irrealidad, de vértigo, el sentido del fracaso de toda voluntad humana de plasmar, la angustia del tiempo: el futuro no es mas que la repetición del pasado, estamos abocados a la muerte en “el viaje lento al límite del día” (EAP 10). La eternidad se nos concede en el instante pleno del amor, de la poesía, en la armonía con el mundo, pero esta eternidad es fugaz y de nuevo caemos en el tiempo dividido, roto. Pero a lo negativo se opone la esperanza y el empeño de vida, fundado en que ha habido una vislumbre de totalidad: “he visto lo que falta el infinito / la vida total feliz de un solo tranco” (SP 87), que desborda en uno de los cantos de júbilo por la unidad en ME:

era sin voz la voz pero con ramas
el volumen del mundo era palabra
el poema crecía en el seno de la piedra
yo me tocaba en la presencia informe
todo estaba al revés acaso de su imagen
uno total vacío repleto derramado
uno inconsútil nulo puro sin fisura
uno contigo conmigo con la ausencia
de antes del mundo dulce sin figura

el mar que se derrama en sombra verde
las estrellas en risa derramadas
y la flor derramada en el insecto
y el insecto vertiéndose en el agua
y el agua convirtiéndose en la risa
en el canto del cielo

(ME 1,8)

1. Estructura

Los dos grandes temas, la poesía y el amor, se organizan en torno a la doble obsesión que está a la base y configura el mundo poético de Ferrari: el deseo de una totalidad mítica y su complementario especular, o sea, la consternación por la ruptura de esa unidad en fragmentos que se convierten en contrarios y hace vivir al poeta en la fragmentación.

A todo ello subyace la certidumbre que de algún modo podemos lograr la unidad. La relación entre ambos momentos es dinámica: la obra fluctúa entre

un momento de fracaso, en que la palabra no funda nada y el poeta está en la fragmentación, y otro de gran exaltación en que la palabra funda el mundo y el poeta alcanza el momento total del amor.

El movimiento general de los tres poemarios, siempre oscilatorio, va desde el silencio hacia las palabras, de la ausencia a la presencia, de la fragmentación hacia la esperanza de unidad. La estructura de la obra de Ferrari consiste en la polaridad entre ambos extremos y la dinamización entre ellos. Estudiemos como se tensa la fragmentación hacia — o en función de — la totalidad.

2. El nivel de la unidad.

este es un sueño
soñado en una noche antigua que nunca será día (ME 1, 8)

Una de las imágenes de la totalidad en Ferrari, el sueño, es la vida unida, que abarca todo, opuesto al día, reino de la conciencia, de la división. En él se fundan la esperanza y la búsqueda, ejes de esta poesía. Es el eterno problema del hombre en busca de la unidad. La totalidad, a veces calificada como “indiferenciada”, abraza los polos opuestos. En ella alba y sombra son lo mismo, o una es manifestación de la otra que está solo oculta: “como cuando el alba es sólo la sonrisa velada / del rostro de la sombra” (ME II, 2). La totalidad se expresa en oxímora: “[] y siendo / lo obscuro son la luz, la instantánea la estrella / fugaz ellas las lentas que desde la noche / fundan el día” (ME II, 6). En este nivel los opuestos no se excluyen, sino que juntos forman un todo en el que cada entidad puede ser a la vez su contrario o se puede transmutar en él a través de un proceso que lo dinamiza. Porque según me citó el mismo poeta, “Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang”³, o sea, lo bello no es mas que el comienzo de lo horrible; y así la sonrisa de las diosas en ME puede ser “benigna y terrible.”

La totalidad, a la cual se acerca y se aleja, es lo que sostiene su mundo atormentado en búsqueda de la eternidad, “mientras chapoteo en el tiempo”, dándole esperanza y estimulándolo a que complete el bojeo en la certidumbre que detrás de la ausencia vendrá la presencia, que dentro del fluir del tiempo hay un desgarrón en que ese fluir se detiene y el día eterno es.

3. El nivel de la ruptura de la unidad.

Opuesto y complementario al tema de la totalidad es el recurrente y casi obsesivo tema de lo roto: “añicos de espejos”, “vidrios”, “horas”, dicen el desmembramiento del todo. También opuesto y complementario es el tema de la nada, especialmente en en SP. La fragmentación ocurre en varios ámbitos: el de la unidad del ser, el de la unidad con los hombres en la sociedad, y con la amada en el amor. En este nivel la lucha de contrarios no se resuelve ni se concilia en una unidad, sino se queda irremediabilmente en pugna. Su rasgo

estilístico es el adversativo.

Desde luego estos dos “niveles” no existen separados en la obra, son esquematizaciones para explicar en términos analíticos y sucesivos una obra global y sintética. Aquí todo está unido en un itinerario de búsqueda, en el camino hacia donde luz y sombra son uno y nada es todo. Estos elementos conforman un mundo tenso entre el fracaso y la esperanza, polos constitutivos de la vida. Esta poesía es del vacío, de la angustia, pero también, al expresarlos, de la lucha por superarlos y adherir valientemente a la condición humana. Así esta estructura de fragmentación y oposiciones se dinamiza en una búsqueda de la totalidad.

Dialéctica de la búsqueda de la totalidad

Esta poesía es un ir y venir entre la unidad a la que apunta y la obsesión de ruptura en que se debate. Un sistema de correlaciones la pone en oposición especular y la dinamiza. Como observa Ferrari en Vallejo: “Para decir el todo acentuará la tensión entre las partes.”⁴ Vemos también en él “una tendencia a dejar coexistir en su poesía contrarios lógicamente inconciliables, sin resolver la contradicción”, y “los dos términos son inseparables, pero siguen siendo contradictorios y no se fundirán jamás en una síntesis dialéctica en que ambos puedan superarse”.⁵ Pero en Ferrari, detrás de esta contradicción a veces irreducible, hay una denodada búsqueda de la totalidad.⁶ Es esta búsqueda lo que articula la obra. Veamos en que modos:

1. – Los títulos de los poemarios se basan en contrarios, tensos entre sí y en constante interacción. El tránsito de un contrario a otro activa el cuadro de la totalidad: la poesía acaece tomando parte y englobando ambos extremos: en *El Silencio Las Palabras*, el silencio se transforma en palabras en el poemario. En *Espejo de la Ausencia y la Presencia* el espejo no es la realidad, sino su reflejo, pero en un juego de inversiones nos la acerca, nos la hace posible, ausencia y presencia se reflejan y se llaman, son complementarias. *Metamorfosis de la Evidencia* consistiría, — en una de las irisaciones del sentido, — precisamente en el trastrueque de una realidad en otra, en el incesante transmutarse del mundo, como en el poema que yo llamaría “de las transformaciones” y en el de “la unidad mítica”. (ME II, 6 y 8). *Tierra desterrada* también evidencia el juego de contrarios.

2. Hay una tensión constante entre parejas de contrarios: ausencia-presencia, vida-muerte, sombra-luz, todo-nada, silencio-palabra, huir-aferrar, atar-desvincular, movimiento-inmovilidad. A veces se establece una “identidad-oposición” simultánea, son oxímora donde todo es nada, la palabra poética es silencio: “Pero tú que tan sólo existes cuando te llena la muerte./ tú cuya presencia es nada más esta ausencia rodeada de una aureola táctil” (SP 20). Sobre todo hay una tensión entre el no poder decirlo todo y el porfiar en decir, entre la conciencia del fracaso (todo poema es “malogrado”) y el decir

desesperado. Los contrarios que se excluyen y que a pesar de ello son constitutivos tienen la función de expresar la riqueza plena, indecible, de la realidad.

si no puede decirlo *todo nada* le queda por decir
 si no lo dice todo de una sola vez
 si no hace florecer el hielo original con sólo un fuego hablado (SP 85)

Sólo un contario es capaz de expresar la totalidad no por partes, sino entera, “de una sola vez”, o sea, simultáneamente: el hielo se dice con el fuego, su contrario y destructor. Pero ya en el mismo poema volvemos a vivir en el tiempo, en la sucesión:

uno no puede honradamente decir todo
 apenas podemos decir nada si todo nos asalta
 para retener el cielo que huye vertiginoso de los ojos
 unas cuantas palabras (SP 85)

Ahora vemos el por qué de la recurrencia obsesiva de los contrarios: es la oscilación de la realidad de un polo a otro, y en el momento eterno es la totalidad simultánea. Esta preocupación de querer decir “todo en un bloque” y tener que decirlo en sucesión acomuna a Ferrari con Vallejo.

Configura el misterio de la unidad y la frustración central del ser, donde el centro es todo e inicio de destrucción, la simultaneidad y la paradoja: el cántico distante “que llama al vuelo y que te impide el vuelo” (E 10), “mientras se hace cenizas el deseo / y engendra nuevas alas / que se rompen en el vértice del vuelo” (SP 33), “voy a la luz despeñándome en la oscura: (SP 82), “uno total vacío repleto derramado” (ME 1,8). Este tender hacia la totalidad a través de contrarios lo acerca a la poesía mística. Hay a veces una “coincidentia oppositorum” conflictiva, en otros casos el sucederse temporal mitiga la oposición.

El poeta es el “rehén de la otra cosa de las cosas” (SP 20), y siempre busca el reverso. Todo solicita su contario, la imagen paralela, de ahí la recurrencia del espejo. La identidad del poeta es una y múltiple, él vive también en la otredad: “de pronto va otro en mis palabras cabalgando/ y de repente es otro el que busca y no me encuentra” (SP 18). La identidad del poeta es una y nula: “y yo [...] que soy nadie (SP 18). Abarca también la constante oposición entre abstracción y vida: “este cristal de cuatro hielos que separa mi sangre” (SP 18).

3. Otro modo de configurar la totalidad es mediante la paradoja: “no cerraba los ojos/ por no romper la luz en que dormía” (SP 48). Aquí habla precisamente del proceso poético: el poeta, pasivo, es vidente en el sueño, que todo lo une y así realiza la luz. El poema termina en contraposición al principio: “tiene abiertos los ojos no duerme está en la sombra”. El poeta en la vigilia pierde el sueño, la unidad: en el día — diferenciador de formas — pierde la luz.

La paradoja hace ver simultáneamente dos aspectos indisolublemente opuestos de una misma realidad. Así la establece como totalidad inextricable, no como suma de elementos, que tendría que desarrollarse en sucesión temporal. Apunta a la totalidad bajo el aspecto de condensación del tiempo.

La paradoja también señala que A=no A: “la vida qué bien encerrada en este espejo / y la muerte que viva en estos ojos”, “blanca de olvido a fuerza de recuerdo” (SP 64). La realidad abarca los contrarios a diferentes niveles: “que buscan vencidos en su muda victoria” (El extravío, SP). Análoga función tienen los versos de condensación: “de la mirada le manaban sílabas” (SP 20). Esta relación estrecha, — a veces hasta sinestésica —, de los diferentes estratos de la realidad apunta al todo desde el aspecto del espacio. Así la totalidad se configura en el nivel del tiempo y del espacio. La máxima paradoja es la poesía, porque su imagen es una construcción, el poeta es “albañil”, pero se le deshacen los materiales “el ladrillo se te ahueca”: (E 1), aquí tenemos el hueco, la irrealidad, la volatilización del mundo y la palabra; y a la vez solo en la pasividad, lo opuesto de construir, se le concede la poesía.

4. La unidad emerge también, de la experiencia de un tiempo que se muere la cola: el futuro es igual al pasado, pero este tiempo estático porque es siempre repetido, no es fijo sino huidizo. En ese sentido parecería ser una poesía ahistórica. La esperanza y el recuerdo, esenciales en la obra, serían como horizontes temporales, futuro y pasado. Pero la obra se desarrolla en el presente, que no es de eternidad, sino el de la vida, sin escamoteos ni huidas hacia el pasado o el futuro. Es el presente de la lucha en el reino de lo roto. Pero de pronto ese presente, único tiempo en que vivimos, se esfuma, se desvanece, y también en el tiempo se hace el vacío. Es a la vez la imposibilidad de tener “un día libre”, o sea nuevo, no condicionado por el pasado ni el futuro (que es siempre pasado), y el repetirse incesante de la muerte, que está en el futuro y en el pasado.

aún vamos a vivir otro pasado
grita el recuerdo
en su cueva frenética el que espera
y siente en su garganta
que no hay sombra de espera en la esperanza ./.
y refluyen
suaves pechos de ayer hacia mañana ./.
vamos a saborear futuros idos
al sol del día incierto
a bebernos un trago de lo muerto
que hoy nace con el día.

(“En desbandada” SP 37)

Esto recuerda otra obsesión de muerte, la de Quevedo, quien está presente en Ferrari, para ambos somos “presentes sucesiones de difuntos”.

Al concepto lineal del tiempo parece oponerse un tiempo cíclico, que aprisiona en la mismidad: “el angustioso ayer tira a mañana/ semblante

retratado en mi esperanza" (Hoy es ayer" SP, ya el título lo expresa sintéticamente), el amor es un "ir hacia un futuro que es otrora" (Rumbo, SP).

La cadena del tiempo, la imposibilidad de libertad en él, se relaciona con el recurrente "ahogo" y sus variantes "angustia", "la angustia" (la muerte). En última instancia son una crítica a la sociedad que deshumaniza al hombre y que constituye en SP una de las concreciones de la angustia de vivir en la fragmentación, que aquí refiere no sólo a la ausencia de la amada, sino a algo más universal y radical: a la segregación del hombre de los demás hombres. La fragmentación atañe al hombre en su aspecto individual y en el social.⁷

5. La escritura. En correspondencia con la doble estructura de la obra, la escritura se puede estudiar en sus dos vertientes: totalidad y ruptura.

5.1. La totalidad se configura mediante conglomerados, oxímora, el uso de una sintaxis sintética ("este cariño terco de no huirme" [E 5] en el sentido de "huyo" y de "huir de mí mismo"). También en estructuras anafóricas, en abundantes reprises, autoreferencias, y transformaciones de verso, en aliteraciones que envuelven el poema en una red de unión en recurrencias notorias de palabras englobadoras como "regreso", "vuelvo", (que en varios poemarios es anáfora estructuradora), en correspondencias entre poemarios, en su movimiento de ida y vuelta, y en la especularidad opuesta entre principio y fin del poemario.

También la falta completa de puntuación marca una indiferenciación de pausas y establece una continuidad que engloba cada poema con el poemario. Ello pone las palabras en contacto directo entre ellas para que se irisen en varios sentidos, con las pausas y uniones que elige el lector. Estas diferentes lecturas, contrarias, corroborativas, etc., conforman el conjunto de la obra. P. e.j. "dejándonos morir vivir bajo su sonrisa" [MEII, 3]: vivir morir sin puntuación se excluyen, no se excluyen, se generan el uno al otro, se suman. La falta de comas hace que se amontonen los sentidos en un aumentativo vertiginoso: "un sentido / lineal inmenso rebosante eterno" (SP 87). también MI, 8. cit. en p. 2.

Muchos poemas, sobre todo en ME empiezan *in medias res*, por "y", "porque", etc., lo que refuerza la continuidad con el resto del poemario, y así lo estructura como unidad. Todo ello, reafirmado por la ausencia de puntos finales, se acerca a la "tendencia vallejana a crear una poesía abierta, una poesía continua, en la que cada poema, como inacabado, se prolonga en el otro, naufraga a veces en el silencio que lo separa del otro, recomienza en todo caso un monólogo interminable que no tiene nombre."⁸

Al nivel del lenguaje, mezcla lo lírico y lo familiar, lo humorístico y lo desgarrado, lo filosófico y el lenguaje popular, la lengua culta y la vulgar, la arcaica y la inventada, el juego de palabras y el sinsentido. P.ej. en medio de una "disquisición" sobre vida-muerte, tiene esta salida surrealista: "se le secan las lágrimas en el papel secante" (SP 86). Al principio parece una humorada. Luego vemos en ese procedimiento de acercar dos realidades lejanas un intento a no sucumbir a la angustia de la nada y de la muerte: el humor interpone una

distancia irónica entre el sujeto “nadie”, máscara del yo, ausencia y vacío nombrados, y su angustia. “Nadie” es ya un conglomerado, por una parte es pronombre humorístico, recuerda la astucia de Ulises ante Polifemo, y el coloquial “don nadie” español, mencionado en el poema; por otra está teñido de gravedad, de su sentido último de radical pertenencia a la nada, y luego del “scherzo” desemboca en la angustia, hacia el anonadamiento en el útero inexistente: “nadie va huyendo hacia la madre nada”. Hacia la muerte. Así este poema se sitúa entre juego, como varios poemas definen la poesía, y angustia, dos coordenadas de la poética de Ferrari.

5.2. La estructura de fragmentación es patente en una escritura construida sobre oposiciones, y se realiza mediante adversativos, antítesis abundantísimas, incongruencias morfológicas y sintácticas, (p.ej. una sustantivos/adjetivos heterogéneos o contradictorios) expresiones angulosas y disonancias. Son notables casos como el siguiente encabalgamiento, que en vez de acelerar el ritmo, tiene un efecto retardante, detiene el fluir del poema para crear tensión poética:

tira este espejo roto mira
 en tí mismo mira
 en esta ausencia indiscernible y densa
 mira esta ausencia hasta embriagarte luego
 romperás otro espejo al regresar

(SP 60)

Después de los dos “mira” al final del verso hay una suspensión, un silencio que hay que decir. Gráficamente cada “mira” desemboca en el vacío. Este es un caso de silencio incorporado formalmente en el poema. Mirar el espejo roto, la falta de unión, es lo mismo que mirar en sí mismo, es decir, la ausencia del otro. El tercer “mira” ocupa la posición opuesta, inicia el verso, pero nada cambia: “mira esa ausencia” explicitando lo que el encabalgamiento había sugerido, añade una nueva forma a la ausencia. Este poema, en juego de contrarios, se llama “Encuentro”, y en él se perpetúa la ruptura: “romperás otro espejo al regresar”.

6. Al nivel del desarrollo del poema también se configura la doble estructura: hay numerosos poemas “de fragmentación” en que domina una organización antitética, que podríamos llamar “de vuelque”: el movimiento inicial, reiterado por estructuras ampliamente anafóricas, está minado ya dentro por adversativos, y es contradicho en el movimiento siguiente. En el punto de pivote, de vuelque, se transforma en su contrario según un ritmo oscilatorio.⁹ No hay síntesis, sino un momento de afrontar valientemente la ruptura, la libertad del caos, del laberinto que aún no se encauza a cosmos.

A los poemas de fragmentación se contraponen los que intentan configurar la totalidad: Hay poemas cuyo final regresa al principio como para cerrarse en un círculo formal, que no es el de haber alcanzado la totalidad de plenitud, sino el de regreso al vacío inicial, como en el poema que abre SP: “y yo todo silencio

que soy nadie.” Otro grupo procede según una estructura dialéctica: después del vuelque regresan al principio, pero en vez de cerrarse circularmente se abren en espiral, buscando la totalidad. Este es el final que dinamiza, que se abre a la esperanza y se ciñe a la vida. También los tres poemarios tendrán una estructura en espiral.

7. Al nivel del desarrollo de cada poemario y del conjunto de los tres hay una estrecha ligazón. Existe un transitar de obsesiones fundamentales entre ellos, se podría hablar de un desarrollo musical.

En los marcos el paralelismo es completo: los principios se reflejan y los finales también. Empiezan el itinerario negando la posibilidad de la palabra poética, o sea la posibilidad de crear un mundo y por ende niegan la acción. Pero a través de afirmaciones y negaciones, en lucha por la palabra, por el amor, más allá del fracaso, llegan a la afirmación de la vida, al empeño. Esto cuaja, no en el triunfo, sino en la disponibilidad de seguir buscando, a pesar de la desrealización y el vacío de “todo se me deshace en polvo de éter” (SP 89). Afirma lo que quizá sea la “esencia” del hombre, su proyecto: buscar, quebrantar límites, luchar. Al final es una lección de humildad: ante la limitación, asumir el oficio de poeta, (en algún sentido metáfora del hombre), siempre volver a empezar, ceñirse al ritmo de la vida, y una lección de grandeza: buscar con esperanza, una y otra vez el momento eterno, la palabra, el amor. Al final de ME esta lucha se acercará a la contemplación. Veámoslo en concreto: SP termina con la búsqueda terrible de la visión:

estando colorado de vivir moliendo vidrio de horas
soportando en la nuca el aire encajonado
[...] la colorada ceguera de vivir en cajones
y entonces busco a tientas mis ojos naturales
la vista doble unida solidaria ./.
y no la hallo
y así el tuerco nupcial clausura sus visiones
se hunde en la noche intensa y busca y busca

(SP 88)

Este es el penúltimo poema de SP. El último será otro salir y abrir, pero hacia nada y hacia nadie:

yo salgo del recinto pero nadie
penetra en el reverso cóncavo del mundo

Este último salir es el viaje hacia la muerte, trayectoria del verso que empieza en “yo” y termina en “nadie”. En el tránsito de vida a muerte el “yo” cesa su identidad y deviene el otro absoluto, el muerto, “nadie”. El reverso cóncavo del mundo es su negación. Pero en un movimiento de vuelta, de aferrarse a la vida a pesar de la muerte y la nada, el poeta, después de la abolición total, salva lo salvable: “ordenamos en cerradas estancias/ los pecios del

naufragio" (SP 89). La oposición primordial "yo-nadie", (vida-muerte), constante en la poesía de Ferrari, atraviesa todo el poema, desarrollándose en secuencias de oposiciones que culminan en la imagen del naufragio. Esta termina SP y es nodular: está cargada de un largo fracaso, pero a la vez lo supera al iniciar el "después"; el ordenar los restos. El "derreglement" de la fragmentación ponía al hombre a la intemperie y en cierto sentido le daba la libertad de haber perdido los límites, aquí regresa al "orden" y a lo "cerrado". En los poemarios sucesivos el naufragio se convertirá en un volver a buscar, otro querer volar, siempre trunco y siempre de nuevo intentado.

La muerte se ha transformado en naufragio. El silencio se ha convertido en poema. El último de SP establece una relación especular con uno de los primeros, "al fin náufrago has acabado por varar entre las cosas". (SP 20). Así el poemario mismo aparece como el resto de un naufragio. También el poema central de ME "naufragó". El naufragio, perno de la transmutación de muerte en vida, deviene así imagen de la poesía, que para Ferrari es "concreción evanescente". La secuencia de los dos núcleos, desrealización, abolición, muerte, por una parte, y luego deseo de atarse a la realidad, a la poca vida posible es uno de los ejes que estructuran los tres poemarios.¹⁰ La continuidad oscilatoria entre ellos consiste, entre otras cosas, en que cada uno empieza constatando la imposibilidad del decir, luego procede en lucha contra ese sentimiento de fracaso, ausencia, irrealdad, y como resultado termina en el empeño de nueva búsqueda. El poemario siguiente reanuda el mismo camino. Hay una estaticidad a pesar del movimiento, no hay progreso, sino un ataque en la lucha por la palabra. El poeta no escamotea que su quehacer es sí sisífico, pero con él se compromete, y ello le confiere ritmo vital a su obra. La repetitividad se rompe con lo diferente, el salto fuera de la necesidad: el amor y la libertad.

Así en EAP, en paralelo con SP, en nueva oscilación comienza con la dificultad del decir, y luego de la abolición completa que lo desrealiza todo, termina con un deseo de atarse, de vincularse a la "realidad", a la poca vida posible en "Canción comprometida". ME termina con la sonrisa de las "madres hembras", las diosas, las ausentes, que también son la palabra y que de nuevo incitan: "y remicamos la búsqueda por la noche abierta" (ME II, 7). Lo que se busca es la unidad y su realización en el amor y la palabra poética. Hay además una búsqueda difusa, imprecisa, que sugiere el no darse por vencido, el insistir de esta poesía, que se apoya también en la correspondencia entre los finales.

De las prisiones del hombre, la soledad, el recuerdo, el amor perdido, la ruptura de la unidad, el vacío, emerge siempre una invitación a la liberación, al desasimiento, que cumplido, lo llevará a atarse libremente, a comprometerse con la vida: "me ciño y libre me ato y me remato". (Canción.. EAP). Siempre hay una referencia a la vida, a "esta vida a la vida tan ceñida" (E 3).

La liberación consiste en la aceptación de la condición humana (a la vez limitación y plenitud en la realización de lo posible, que es también un

“quebrantar límites”), en la aceptación del fluctuar entre juego y tensión hacia la unidad del ser: “no te hagas sordo al cántico distante / que llama al vuelo y que te impide el vuelo” (E10). Consiste en la transformación de la evidencia de la muerte en su otro, hasta que mas allá de los avatares, de vez en cuando se abre una ventanita de luz hacia el éxtasis, hacia el sueño e irrumpe por un momento en el canto de júbilo de *Metamorfosis de la Evidencia*.

II El silencio y la poesía.

De las estructuras estudiadas surge la temática esencial de esta poesía. Exploremos esta correspondencia perfecta entre tema y estructura en el gran tema del silencio y la poesía. El título *El Silencio Las Palabras* señala la relación que domina toda la obra de Ferrari: el silencio y las palabras constituyen las dos caras de la poesía.¹¹ Su primer verso es: “no sabría decirlo en otras palabras que en silencios: (SP 17). A partir de la parataxis inicial, antitética y a la vez indicadora de sinonimidad, vemos entre ambos una relación dialéctica. En ME el silencio constituye una componente estructural del poemario: “el presente asedio de la ausencia se compone de dos partes, más el poema propiamente no dicho, visiblemente ausente... elaborado y enmudecido...” (Prólogo a ME). Aquí el silencio se erige en presencia. A ese poema ausente sigue ME II, poema del desbordarse de la naturaleza, del gozo de nombrar sus transformaciones. Pasa de una plenitud que se adelgaza hasta hacerse vacío a una que surge: “la vida que comienza en sol que acaba”. (SP 85)

Las palabras son los signos insuficientes que apuntan hacia su otro, el silencio. Pero es de ellas que dispone el poeta, y en estrecha adherencia a la vida con ellas construye, paciente y humildemente, “ordenando los pecios del naufragio” (SP 89). La palabra no sabe decir, pero es a la vez materia e instrumento “para retener el cielo que huye vertiginoso de los ojos/ unas cuantas palabras” (SP 89). Con ellas crea la presencia, funda la realidad: “convoca la palabra a que habite su estancia de palabra/ dé eternidad de imagen/ a este bloque huido en que deriva el mundo” (ME 1, 3). La palabra nos engendra a nosotros y al mundo: “madre del mundo madre mía/ fundadora nutricia” (M 1, 9). Pero siempre esta realidad se desvanece de nuevo: “mientras regresa la vida hacia su ausencia/ y va creciendo el silencio en las palabras” (SP 33). Poesía es silencio convertido en palabra, pero será siempre silencio. De nuevo la palabra se hará “viento” y “nada” al principio de EAP y el poeta volverá a insistir en cantar, y otra vez en ME. Porque esta poesía escrita remite a otra poesía del silencio, que se niega, pero no para desdecirse, sino para apuntar a su centro, que es vacío, y a su más allá, que es a la vez silencio y palabra, totalidad. De ahí la oscilación. Las imágenes de la oquedad están esparcidas por toda la obra, tejiendo un red de connotaciones a la poesía, que es vacío orlado: “no hay canto hay darle cuerpo a la nonada/ hay aureolar de gracia el puro espanto”. (E 12). Poesía es palabra alrededor de ese vacío es un ritual en torno al silencio, es el forcejeo

pasivo para darle forma a lo hueco:

el verbo asedia ciñe la ansiada
mudez [...]
y da relieve al hueco
forma de cuerpo entero a lo vano
aparencia de imagen al agujero del concepto

(MI, 1)

Al final es la nada del decir: “y ya no sabe decir que pasa / sino su insondable inestar” (MI, 1). Es palabra desterrada: “y la palabra errando en el exilio” (MI, 9), por el recurrente desvanecerse del mundo. Porque en un mundo enajenado la palabra también lo está. Pero en una oscilación, la poesía, a la vez que espejo, irrealidad, es algo orgánico, vivo: “oye el rumor de la tierra en que germina al cabo tu silencio” (MI, 7). Esta temática aflora en la estructura de esta poesía.

SP, abstracción e irrealidad. La estructura de vuelque.

En SP la dificultad de decir establece una tensión con un cierto mundo abstracto y mental, divorciado de la realidad viva, carnal. No hay sensación de colores ni formas, sino un mundo de vacío. Esta presencia de la nada en el hombre es la angustia.¹² Una invasión del sentimiento de la nada desrealiza el mundo. Hay una ausencia de contacto con lo palpable que el poeta no quiere resignarse a perder. Este tema es fundamental en SP y culminará en la desrealización total en el último poema de EAP, en ME disminuirá.

La mejor expresión del estado de ánimo de vivir en lo abstracto sería callarse. Y de ahí todo el tema del silencio en esta poesía. Pero no calla, porque existe el pasado y el futuro: la memoria y la esperanza de la unidad que lo animan a luchar por la palabra. Así el primer poema de SP:

no sabría decirlo en otras palabras que en silencios
no podría encontrar la fórmula redonda
para mostrar el volumen la sequedad el filo el hielo de engranaje
del torbellino abstracto que por ratos
me rapta me proyecta fuera de mis vísceras

O sea lo proyecta fuera de lo elemental vivido. Un fuego volatiliza el mundo: “se me hace viento el hilo que retengo”. (EAP 1), “todo se me deshace en polvo de éter” (SP 89). No obstante el poeta busca “la fórmula redonda”, la totalidad, e indica que los silencios también son modos de expresión. Esta oposición — identidad entre palabra y silencio da la base para el horizonte hacia el que apunta toda esta poesía: uno y su opuesto, su otra cara, la totalidad.

El poema está estructurado de modo explosivo, de una afirmación surge su contrario, que no la anula, sino la completa. La 1ª parte está dominada por una escritura anafórica del no saber decir, pero está minada desde adentro por algunos adversativos, “aunque”, “pero”, y por un redimensionar la afirmación

de la anáfora con un “casi”: “no sabría *casi* decirlo”, ya en v.8, “*aunque* las sílabas reptantes de pronto se aglutinan”, “decir *casi* no digo pero a veces sí toco”. Y precisamente un adversativo en la 4a. estrofa agota el tema de la dificultad del decir e inicia el movimiento opuesto: “*pero vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras.” El cambio se ha realizado. ¿Cómo? la dificultad de decir con palabras, apoyada por su revés, la posibilidad de decir con silencios, nos llevó por un camino de negaciones (que fundaba la irrealdad: silencio es la negación de la palabra, lo abstracto; “la sequedad, el hielo de engranaje” son la negación de “mis vísceras”, sólo el hueco ha quedado de una experiencia de plenitud, de vida), hasta desembocar en el vacío, que el poeta toca”

decir casi no digo pero a veces sí toco
como un bulto al revés al lado mío ./.
el hueco en que hace un rato cupo tanta vida

(SP 17)

Al llegar a lo profundo de la experiencia de la nada, al “hueco” persistente, es que salta el adversativo: “*pero vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras” y con uno de los mecanismos mas fundamentales de esta poesía, la realidad poética se trasmuta de golpe: salta la estructura de negación y se trastrueca en afirmación, en poesía de palabras. Mediante el eje del adversativo la nada, abstracta y seca, se transforma en humedad vital, y en el poeta, lentamente, se libera la poesía y se funda la realidad.

forma de nuevo un árbol un cabello un sol
y engendro en segundo en tercer grado
cuando ya todo está en un tris de hacerse *nada*
y la suntuosa astucia de las lenguas que enlazándose *mudas*
alimentan el mundo el poema el sol definitivo
las eternas *palabras*

(SP 18)

El perno del trastrueque de nada a vida, de silencio a poesía, de irrealdad a mundo es el amor. El salva al “todo” de la “nada.” Y de lo vivido se alimentan, — acción elemental — el mundo y el poema, puestos en el mismo plano. La estructura del poema procede siempre en movimiento pendular: hubo un momento privilegiado de plenitud de vida, pero ahora se refleja en palabras, no en realidad. Y aquí se inicia otro movimiento de oposición entre lo abstracto de la poesía y la sangre de la vida, siempre pulsante en esta obra, hasta unirlos, recogiendo “las eternas palabras” para que recreen toda la plenitud. Pero otra vez se acaba la palabra, “temblamos de silencio” y hay un regresar al principio, enfatizado por el movimiento de vuelta en cada verso de la penúltima estrofa y en el polisíndeton martilleante durante ocho versos:

y *vuelve* al movimiento el engranaje
y todo se cimbra *de nuevo* en la tensión abstracta
y el sol ya se está velando *de nuevo* de tristeza

(SP 18)

La oposición máxima es la de la identidad del poeta, una y múltiple: él con su afán de vida, de amor, de palabra, difundido en otros, que también son él, pero que son su contrario: ruido, máquinas, silencio, y que conducirán a su negación, el “yo” muerto: “nadie”.¹³

y entonces estamos frente a frente
ellos mis otros que resoplan estertores de máquinas
y yo todo silencio que soy nadie

(SP 18)

El poema termina en el silencio y en el vacío, regresa al principio. Pero la posición le confiere otro movimiento: él abre el poemario y tras él viene toda la obra de Ferrari. El cerrar para volver a abrir es el ritmo de esta obra.

El movimiento de vuelta.

También la II parte de SP, “La intención de la voz”, inicia con un poema alrededor del decir. El movimiento de la palabra se estanca en el anafórico “y luego cero” y la misma red de significados: poesía no es realidad, sino reflejo. Hasta que lentamente reemerge algo esencial a esta obra, que estructura el no darse nunca “por vencido”, no con facilidad, sino en lucha con el vértigo, “y volvía a empezar diciendo precipicio.” (SP 47). Siempre hay ese volver a empezar, que es el empeño. Después del fracaso lo acomete un movimiento que afirma, aún mas vigoroso porque viene de la lucha y del deseo de vencer la nada.

remecía palabras
luego cero //
reflejaba silencios reflejaba
reflejos lo blanco lo remoto
lo nulo lo borrado
y volvía a empezar
luego cero
nada hubo entre él y la puerta insospechable de su voz
tan sólo
la intención de la voz

(SP 28)

Esta persistente frustración y este siempre volver a intentar es un elemento sisífico de esta poesía, pero a él se opone el trastrueque radical de nada a vida, de la ausencia a la presencia, de vacío a plenitud y al revés. El eje estructural del cambio es lo que yo llamaría el movimiento de vuelta. El recurrente “volver” es una de las palabras que fundamentan esta obra, en dos sentidos: 1) caracteriza su movimiento como oscilatorio, y es lo que al “volver” apunta al otro lado de las cosas, restituye la continuidad de la unidad, describe el círculo. El “movimiento de vuelta” y el trastrueque se fundamentan en que la “realidad” en su estado llamémoslo mítico, indiferenciado es una, total. (M1, 8, p. 2) Pero

nosotros, cuando estamos en la diferenciación, la percibimos como constituida por opuestos que están en equilibrio inestable, o por una lucha entre contrarios que no se resueleven ni se concilian en una unidad, porque en cada momento manifiestan una sola cara, pero siempre están apuntando a la otra, y así, al todo. Por eso la poesía es “concreción evanescente”.

El tema del “volver” ya surge en el primer poema, donde, junto al adversativo, introduce el movimiento decisivo y hasta entonces negado de la palabra poética: “pero *vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras”, e introduce también el movimiento opuesto, de regreso al silencio, a la nada: “y *vuelve* el movimiento al engranaje”. Enfatizado por su posición al principio de la estrofa, es en cierto sentido el eje de la antítesis palabras-silencio. En “vuelvo solo de ir estoy volviendo” el tema es el regresar a la vida. “Volver” es anafórico y en 14 versos aparece 7 veces, dispuesto en un sabio esquema de aglomeraciones y ausencias. El eje anafórico de “Los pasos perdidos” es volver, a la cuna: el verso “vuelve a su centro vuelve a su camino” (SP 52) describe el movimiento esencial de la poesía de Ferrari, que es un siempre volver al centro, compuesto de ausencia y presencia, y de nuevo ponerse en camino, en búsqueda de la esperanza, del cielo infinito, del centro. Centro y camino aquí son a la vez opuestos e idénticos.

Gracias al movimiento de vuelta esta poesía, aunque angustiada, no termina nunca en desesperación, que su forma pendular y a veces en espiral termina en una nueva búsqueda luchada, incierta porque sucede a través de la “noche”, pero como la de los místicos es “noche abierta”: los tres poemarios prefieren suspenderse abiertos en el momento de la esperanza, aunque sepamos que el futuro es pasado, es la muerte “vamos a saborear futuros idos /./ a bebernos un trago de lo muerto/que hoy nace con el día/ así será” (SP 58), es fracaso: “mañana romperás otro espejo al regresar” (SP 41). Porque el movimiento del volver permea también el modo de sentir el tiempo. Esta estructura del volver se relaciona con el ritmo de abrir y cerrar, sístole y diástole, tensión y distensión, movimiento del yo hacia el mundo y del mundo hacia el yo. Fundamentalmente refleja el movimiento eterno de la vida y en cierto sentido está visto como injertado en el ritmo cósmico, por lo cual hay un continuo en el universo, si no el movimiento se estanca: “y la palabra que ya se va gastando de tanto que se calla” (SP 85). El enlace con el ritmo del cosmos es otra de las razones de la esperanza. En el intento de buscar la realidad completa, “la presente y la oculta”, el poeta se expresa en contradicciones y en vueltas:

esa palabra beso esa palabra tierra esa palabra vida
la presente y oculta que uno busca balbuceando
debajo de la yerba y la zozobra
debajo de la pena y el recuerdo
en los hondos lechos que dan su forma al agua
en el agua incesante que desata las formas

(SP 85)

En la polivalencia de “desata”, el agua formada es a su vez anuladora de formas y hacedora de ellas. Las palabras dejan de ser unívocas, son núcleos que agrupan sentidos opuestos.

Poesía y vida. La imagen del espejo.

La oposición entre la sensación de lo abstracto de la poesía y el deseo de vida inmediata, acompañada de un deseo de “liberarse” de la poesía será suavizada en los sucesivos poemarios y finalmente la poesía será asumida como tarea y necesidad de la vida. El poema “ángel vuelve a tu cueva” opone vida y poesía en un debatirse contra la poesía, el silencio, la abstracción, y es un llamado a la vida. Veamos los dos términos de la antítesis: Poesía: aquí es “espejo de aire” y por primera vez, “pura ausencia”. Vida: está dicha por su contrario, es “sudar muerte hasta morirme”. Es también el cuerpo, el erotismo, lo concreto: “soy yo el que marca su carne con sus uñas”, es “bocado de sangre”, (la imagen, recurrente, refiere a la vida pulsante), vida en fin, es liberación, “risa inconsciente juego fuego vida vida” (SP 23). Así desde el principio está orquestado el tema de la “profesión de vida”: “déjame acercarme a la humilde vida lisa, lo que aleja toda intención solipsista y plantea esta poesía como lucha vital y como tensión. Quizá como exorcismo de la irrealdad, como conjuro de la nada.

La imagen que expresa todo el sentido de separación y de irrealdad en esta obra es la del espejo y sus muchas variantes: “cristal de cuatro hielos/ que separa mi sangre contenida del movimiento abstracto” (SP 18). En EAP se desarrollará el tema de la poesía como hueco, y luego se relacionará con el tema del espejo. En M 1, 3 será espejo de aire, lira de mentira”. Pero el espejo es a la vez lo que lo acerca al mundo. En su polivalencia encierra toda la ambigüedad de esta obra entre vida y poesía. El espejo y su reverso, que es el mundo, y que es también la nada.

y yo no sé de mí sino por ese espejo
que.../espeja la oquedad
y yo no vuelvo en mí sino por esa muerte
que cierra mi presencia en una imagen
y me ausenta del mundo en un decir
y sólo sé del mundo por el reverso del espejo
y lo remoto opaco
y la noche
en la que toco y callo
palpando a tientas las bellezas del cielo y de la tierra

(ME 1, 4)

De nuevo estamos ante la vieja paradoja: a través de la muerte se va a la vida. Por la muerte (ausencia del mundo) y a través de la poesía (espejo, realidad reflejada en una imagen) se vuelve al mundo (el reverso del espejo) y al conocimiento de sí. De nuevo A=no A. El mundo es lo inmediato del tacto y

el silencio. Silencio aquí es a la vez no poesía y poesía máxima. Por una parte las palabras no son nada, son la irrealidad, no tienen existencia substancial, como dice Gironde, “seres sin carne ni huesos”, pero a la vez la palabra crea el mundo, “al principio fué el verbo”, y Adán completa la creación al nombrar. En poesía la palabra tiene la ambivalencia de irrealidad, realidad y ausencia. “no aferra nada” pero a la vez es generadora, es “madre del mundo madre mía/ fundadora nutricia”. (M 1, 9). Al final logra la unión de vida y poesía, precisamente mediante la imagen del espejo: serán las mujeres, “diosas carnales”, “las ausentes” que

nos sonríen y nos acercan pródigas
un espejo en que fulge infinito el cielo abierto
la esperanza el deseo el mundo conciliante
la ausencia cariñosa que se cuaja en un ser
y remicamos la búsqueda por la noche abierta (ME II 1 y 7)

Recordemos que ya en el primer poema de SP la vida (el amor) y el poema están unidos por una relación elemental: del alimento, “las lenguas que enlazándose mudas/ alimentan el mundo el poema el sol definitivo/ las eternas palabras”. En uno de los últimos poemas de SP la palabra sostiene la vida y el mundo: el poeta

se planta en su porfía de susurrar el grito inextinguible
de sostener en simulacros la llama el grano el líquen
la maravilla el linde la zozobra ./.
la vida que comienza en sol que acaba (SP 85)

El poema que rechaza la poesía por deseo de vivir también tiene sus contrarios que defienden la poesía con la fuerza de la vida. Una defensa paciente, porfiada y a la vez pasiva que es a la vez compromiso con la vida y la poesía: “vuelvo al ras de la vida acato el suelo ././espera a que mi voz sea tu letra: (SP 28). Es la voluntad visceral de poesía de un soneto en oposición especular a “¿engel vuelve a tu cueva”:

no es canto es grito sin función ni dueño ./.
pero sé por que canto y con que empeño
que si digo la rosa hable la rosa
y cuando digo sol se ensueñe el sueño (EAP 12)

Aquí poesía y vida ya no son antitéticas, sino que se acomunan, ambas se cantan recíprocamente. Este feliz equilibrio es inestable y se quiebra en los próximos poemarios, donde aparece sobre todo la vertiente finita, oscura, clamando por el infinito. Este es el objeto de nuestro próximo estudio. Ahora podemos adelantar que se pasa a un plano más histórico, el “yo” de *Tierra desterrada*, acosado por la ausencia de futuro pasa a un “ellos” en *Figura para*

abolirse, donde la distancia irónica hace más eficaz la denuncia de nuestro tiempo presentado como carencia: “crece la nada”, aparecen la prosa y lo grotesco. El poeta excava en el sentido de parejas de palabras claves a través de un riguroso y refinado juego de composición en un ambiente donde angustia y humor no se excluyen.

NOTAS

1 *El Silencio...*, ed. Angel Caffarena, Cuadernos del Sur, Málaga 1972. *Espejo...* ed. A. Caffarena, Cuadernos de María Isabel, Málaga, 1972. *Metamorfosis...* ed. La Clepsidra, Lima, 1974. *Tierra...*, ed. Arybalo, Lima 1981, *Figura...* Lisboa, 1985, *Doncella...* Los abreviaré: SP, EAP, ME I y II. Los 20 poemas sin título de SP los citaré por la pág.

2 cf. notas 7 y 10.

3 Reiner M. Rilke, *Primera Elegía de Duino*. Ferrari me confirma que por la época de *Metamorfosis* leía mucho las *Elegías*, y si se ve bien, hay una influencia de Rilke, sobre todo en cierto ritmo. La figura del ángel en “ángel vuelve a tu cueva” (SP 23) es evidentemente un homenaje a los ángeles terribles de Rilke.

4 A. Ferrari, *El universo poético de C. Vallejo*. Monteavila, Caracas, 1972, p. 205.

5 Ibid. p. 88.

6 En la relación de Ferrari con Vallejo habrá asimilación, pero creo que sobre todo haya un parentesco espiritual, una angustia común.

7 Para este aspecto universal y social de la poesía de F., cf. mi “La obra de A. Ferrari: empeño de poesía” en *INTI*, n. 12, 1980.

8 A. Ferrari, op. cit. p. 242.

9 Véase un análisis de la estructura de vuelque más adelante.

10 Estudio esto en “A. Ferrari, *Metamorfosis de la Evidencia*, del exilio a la utopía”, en *Studi Ispanici*, Università di Pisa, 1985, p. 157-188.

11 El acercamiento de la poesía al silencio es antiguo cuanto la poesía. En la tradición europea emerge con el romanticismo y se convierte en problema central del simbolismo. En América Latina es un problema particularmente acentuado en el Modernismo. Esta temática acomuna a Ferrari con todo un filón de la poesía contemporánea, desde O. Paz hasta Martín Adán: “poesía no dice nada / poesía se está callada escuchando su propia voz.

12 Kirkegaard y Heidegger están presentes en esta obra.

13 cf. acápite 7.

IRONIA DE LA LECTURA EN “VERSOS PARA ILUSTRAR UNAS FOTOGRAFÍAS DE SAN ANTONIO DE ATITLÁN”¹ DE ENRIQUE LIHN

Oscar D. Sarmiento
St. Lawrence University

“**V**ersos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán”² (en adelante “Versos”) ocupa un lugar singular tanto en la producción poética de Enrique Lihn como en el libro en que el poema viene incluido. Esto se debe a que ni en la obra de Lihn, ni en el libro referido, se encuentra un texto que se refiera al espacio pueblo de la manera directa en que éste lo hace y, más aún, uno en que este espacio se conjugue con la realidad indígena. En este sentido “Versos” es, sin duda, un poema excepcional. Más particularmente, dentro del contexto de *A Partir de Manhattan*, el texto se singulariza por la posición del hablante — que en la mayoría de los textos del libro es un sujeto marginal, inserto transitoriamente en el espacio hegemónico de la hiperciudad, un extranjero, — y aquí pasa a ser un representante de los valores dominantes inserto transitoriamente en un espacio marginal y subordinado. En el sur de América Latina el mundo indígena no es el dominante como ocurre en América Central, en términos de la conformación racial de la población, dado que existe una fuerte inmigración europea que cambió fundamentalmente la constitución racial de países tales como Argentina, Chile y Uruguay. Por otro lado, la población indígena ha sido muy discriminada y en la literatura, así como en la cultura en general, la realidad indígena interviene de manera marginal.³ Por ello, el hecho de que en “Versos” Lihn trabaje con esta realidad implica una complejización de su obra desde ya significativa. Más específicamente, en “Versos” el hablante pasa desde una situación de lector marginal (en los otros poemas de *A partir de Manhattan*) a una de lector poderoso: la perturbación producida por su propia diversidad frente a los códigos hegemónicos que no comprende mientras camina por Manhattan se transforma frente a los códigos no-hegemónicos de los cakchiqueles. Estas posiciones, aunque diversas, no se excluyen sino que se complementan, implicándose mutuamente, ya que la

procedencia de este hablante sujeto-latinoamericano-citadino siempre marca las posibilidades de su lectura, aunque éstas se pongan en funcionamiento a partir de posiciones de poder muy diferentes. Así, tanto en “Versos” como en los poemas del hablante por Manhattan, se pone de relieve la medida en que las alternativas de poder que lo rodean modulan su discurso, por lo cual éstas pasan de secundarias o posiblemente gratuitas, a ser elementos imprescindibles para la producción de su lectura en cualquier espacio.

El título del texto subraya el carácter de suplemento en que el poema se propone al lector, puesto que enfatiza el hecho de servir como “ilustración” de unas fotografías. Se invierte el patrón común en que un dibujo o unas fotografías sirven de “ilustración” a un texto. El epigrafe

“Para Francisco Alvarado, autor de las fotografías.” (40)

pareciera reforzar esta condición de añadido del texto, de supeditación. Y si, en efecto, este texto surge como suplemento, lo hace en la medida en que algo en estas fotografías no alcanza a llenarse del todo y solicita escritura, por lo que el poema como suplemento se hace irremplazable y tiene lugar. En esta medida; “Versos” más que ilustrar estas fotografías las hace ilustres, por cuanto su condición de suplemento “está fuera de la posibilidad a que se sobreañade, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él.”⁴ Lo que interesa subrayar es que las fotografías resultan ser otro texto (o suplemento⁵) que no viene a ser “explicado” por “Versos”, ya que el poema entra en el juego de producción de textualidad que no termina con él, aunque lo hace de manera sigilosa, con el pretexto de que no es más que un agregado dispensable. Por último, de hecho, el probable lector de este poema tal vez no verá jamás las mencionadas fotografías y sí contará con el texto para suponer que ellas alguna vez existieron. Por lo que es el texto ahora el que las hace hablar y no las fotografías al texto⁶.

El hablante en tercera persona de “Versos” pareciera presentar, básicamente, la dramática realidad de un pueblo indígena guatemalteco que está por sufrir la inminente penetración total de una cultura más poderosa, lo que necesariamente significará la eliminación de su diferencia cultural. En lo que sigue trataré de dar cuenta de qué manera y hasta qué punto ése es verdaderamente el propósito del hablante de “Versos”.

El hablante comienza por establecer las dimensiones básicas que constituyen la realidad de este pueblo, como si estuviera describiendo un escenario:

“A la orilla del lago Atitlán, la tierra prometida
emite todavía algunos destellos de identidad:
son las dos o tres luces eléctricas
de San Antonio Palopó, un pueblo habitado por algunas fa-
milias de cakchiqueles...”. (40)

Aquí, como en otros textos de *A partir de Manhattan*, la manera en que el hablante urde el lenguaje descriptivo remarca la manera tendenciosa, interesada, en que toda descripción presenta una realidad. De hecho, el hablante, que no tiene marcas de género en este texto, acentuando así la impersonalidad de la presentación, funciona aquí como un lector que para presentar el drama o conflicto del texto pone a funcionar los materiales de su propia biblioteca. Por ello, este pueblo indígena se transforma en “tierra prometida” y las implicancias de este procedimiento metafórico son múltiples. En primer lugar, el texto se dispara hacia su intertexto bíblico: el Antiguo Testamento, con la promesa que Yahve hace a Moisés de que el pueblo elegido, el judío, tendrá finalmente su propia tierra, por lo que dejará de ser nómada para volverse sedentario. ¿Pero es ésta, en el texto, una “tierra prometida”? Y si lo es: ¿a quién se le ha prometido o promete?. Si se descarta a los indios mismos que viven en el pueblo porque ellos de hecho pertenecen ya a esta realidad, entonces la promesa de la tierra no va dirigida hacia ellos sino hacia otros, aquellos que comparten el intertexto con este hablante lector, y esos otros son los lectores del poema “Versos”. Con lo que el hablante entabla desde ya una relación de comunicación con sus pares, aquellos con los cuales éste comparte una misma cultura. Por otra parte, esta “tierra” que ha sido “prometida”, no ha perdido o agotado su energía a pesar del paso del tiempo y todavía persiste en lo que el hablante propone como su “identidad”. Lo interesante aquí es que esta “identidad” se manifiesta en un elemento propio del ámbito al que pertenece el hablante: unas luces eléctricas. Es decir, no una luz natural sino que producto de una civilización que se ha desarrollado o sofisticado lo suficiente como para suplir la falta de luz por una artificial.

Por otra parte, la hibridez de esta realidad pueblo, está ya marcada por el topónimo que mencionaba el título del texto y que vuelve a recalcar uno de los versos del comienzo: *San Antonio* de Atilán, *San Antonio* Palopó. No se trata, entonces, de una realidad intocada, sino de una en que diversas manifestaciones lingüísticas ya conviven, lo que señala una historia pasada: la historia de la inscripción de la cultura occidental-cristiana en la indígena y viceversa. Esta hibridez patente desde un inicio de “Versos” se vuelve semánticamente incompatible con la identidad propuesta entre el pueblo y la tierra prometida, lo que pone en crisis la “pureza” de esta última generando lo que será una constante del texto: su ironía⁷.

El hablante continúa, presentando al pueblo a la manera de un escenario que tiene su orden propio y bien determinado:

“Las casas tejadas de la loma calcárea ascienden del lago y
bajan a él, porque todo gira
alrededor de ese polo único: el lago
el pozo de los días y las noches empedrado de montañas...” (40)

El pueblo se presenta como un espacio rudimentario y agreste; organizado funcionalmente entre un centro de actividades: el lago, y su periferia: las casas. Es un espacio concentrado en sí mismo, aislado, debido a los muros que lo rodean: las montañas. Como se ve, todos estos componentes formulan rasgos que caben dentro de la figura tópica del paraíso, por lo que se aprecia cómo la lectura del hablante de la realidad indígena está marcada por los trazos de este discurso que la ironía suspende.

En los versos siguientes pareciera continuar desplegando los pormenores de su lectura paradisíaca:

“Unas casas que no se distinguen entre sí
como si las hubiera parido una misma casa: la Casa
Virgen de barro lechada a la cal
protegida y protectora.” (40)

Ahora lo que el hablante subraya es que las casas de los cakchiqueles corresponden a un modelo único, lo que desde un principio remarca irónicamente, además de la precariedad material y arquitectónica, que el tipo de progreso que llega a este pueblo implica la uniformidad y monotonía de sus componentes, una típica construcción “moderna” de las poblaciones latinoamericanas de los años sesenta. El modelo único de las casas corresponde a una figura que no se desprende del intertexto religioso: se trata ahora de la imagen simbólica de la Virgen. Esta imagen se presenta con las siguientes significaciones: es matema porque procreadora y protectora; es primitiva ya en su reproducción idéntica — al ser fórmula modelo no deja espacio para la diversidad y así no compromete su pureza que, por otra parte, debido a esta “producción en masa” se vuelve fórmula vacía —, pero también por los materiales de que está hecha: barro, tejas, y cal, siendo la cal por su blancura un componente que si remarca la pureza al mismo tiempo señala la connotación rústica, primitiva y no sólo primordial de la casa como virgen.

La siguiente parte de “Versos” se refiere particularmente al tipo de trabajo que realizan los hombres y al tipo de intercambio que define a la economía del pueblo:

“El lago Atitlán gira accionado por los remos de los indios ha
cia la aldea vecina, es la rueda
de la fortuna, allí
los remeros agrícolas truecan
el chile y la cebolla
por sus sombreros texanos y los abalorios fulgentes
quemándose sólo un segundo los dedos
con los quetzales de la jornada
antes de emprender el peligro del regreso (las aguas del

Atitlán

se alborotan a la caída del sol que no llega a penetrarlas,
el sol que se pone allá arriba en las montañas)." (40-41)

La manera en que el hablante presenta el trabajo de los hombres refuerza la alusión a lo cíclico que ya se había introducido anteriormente cuando todo "giraba" en relación al lago y que, por lo demás, se reiterará más adelante en relación a los collares que "giran" en el cuello de las mujeres. Esta realidad que evidencia signos de lo cíclico en distintos momentos pone de relieve esa característica repetitiva de un mundo que vive bajo un orden preestablecido. Dentro del contexto de la lectura del hablante, la afirmación de que el movimiento giratorio del lago producto de la acción de los remos de los hombres se transforma en una "rueda de la fortuna", junto con aludir a la imagen tópica y simbólica del Siglo de Oro, subraya también lo azaroso, la precariedad económica de esta comunidad indígena. El sistema de intercambio económico de los indios, que se remite al trueque y apenas, "sólo por unos segundos", llega al comercio por dinero, "quetzales", reitera la marginalidad en la que subsiste esta comunidad.

Por otra parte, esta marginalidad connota, de alguna manera, y al mismo tiempo, contaminación mínima con un sistema de intercambio más sofisticado, la "pureza" del ámbito pueblo, y exclusión primaria, primitiva, de este sistema. En los siguientes versos, la manera en que el hablante lee la relación entre el lago, el sol, y la oscuridad, vincula nítidamente el espacio cerrado, cóncavo del pueblo con el sexo de la mujer y al sol con el del hombre. Los hombres de la comunidad estarían expuestos a este conflicto que así no sólo evidencia una lucha entre fuerzas naturales que los sobrepasan, sino que la lucha primitiva entre el deseo sexual y su incumplimiento, sufriendo la realidad pueblo precisamente de esta carencia, que surge desde una perspectiva falocéntrica.

Lo que se recalca en el siguiente pasaje es la vestimenta de los indios:

"Poco conocedores de la luz eléctrica e ignorantes del agua
potable
el orgullo de los indios son sus uniformes tejidos a mano
largas faldas azules para las mujeres
faldas cortas para los hombres..." (41)

Este uso de la falda para ambos sexos rompe una de las convenciones propias del hablante, que no puede dejar de percibirlo. Es decir, que en el código de las vestimentas del hablante la falda no puede corresponder al sema "masculino", sino que al "femenino", con lo cual se rompe aquí una de las convenciones que forman parte de la lectura de éste. Pero, por otro lado, no es que los indios no sean convencionales sino que su convención es directamente otra. El hablante, evidentemente, mira la cultura indígena desde afuera, desde su visión citadina moderna. Para el hablante estas vestimentas son "uniformes",

corresponden a un tipo de vestuario estrictamente reglamentado, para los indígenas ellas son su “orgullo”, su posibilidad manifiesta de señalar identidad. Es decir, las valorizaciones de los mismos objetos aquí se contraponen. Para el hablante la repetición, la réplica de la vestidura se vuelve brutal, para los indios, en cambio, es ejemplar. Por ello la lectura del hablante es irónica, al hacer incompatibles uniformidad y orgullo, pero la lectura de los indígenas no podría serlo, ya que para ellos no hay incompatibilidad entre las dos.

El único momento en que el hablante explicita su receptor es el siguiente:

“Por esas prendas los reconoceréis en cualesquiera partes de
Guatemala
y se sabe por ellas que no se han dispersado lejos de su co-
munidad...” (41)

Se explicita aquí que el receptor del texto no son los cakchiqueles, sino que los pares del hablante, los que participan de los códigos con que éste interpreta la realidad. Pero por otra parte, la utilización del vosotros se vuelve extraña si se piensa que el hablante quiere explicitar su relación de comunicación con un receptor latinoamericano, ya que el “ustedes” y no el “vosotros” debiera instaurarla. Pero si se vuelve al subcódigo que conforma el texto⁸ y se inscribe a la oración a nivel paradigmático se puede postular que ella reitera el intertexto bíblico, el eco de una parábola de Jesucristo para referirse a “los falsos profetas”: “Por sus frutos los conoceréis”⁹. Este uso demuestra hasta qué punto el recurso al intertexto bíblico está mediatizado por la ironía del hablante, porque el tipo de equivalencia que introduce resalta las incompatibilidades de los elementos puestos en contacto. Así, la ecuación sería: “frutos” es a “prendas” como “falsos profetas” es a “cakchiqueles” y “Jesús” es al “hablante”. Es decir, que se manifiesta una distancia escéptica del hablante respecto de los habitantes del pueblo como representantes de un estado primordial y, también, una distancia respecto del propio discurso que está utilizando para leer la realidad, por lo que el intertexto se vuelve, así, una materia ajena de la cual su discurso no puede desentenderse. ¿Cuál es el discurso **propio** del hablante?. Por otra parte, el hecho de que los indios sean reconocibles debido a su vestimenta, contradictoriamente, señala que la lectura del hablante puede ser más pertinente de lo que él alcanza a percibir, porque entonces la vestimenta distingue a los cakchiqueles de otros pueblos — es un factor de **distinción** —, lo que precisamente puede explicar el orgullo anterior de ellos. Así, es este (des)encuentro de la lectura del hablante con los códigos de este pueblo el que produce sus (malos) entendidos.

Junto con esto, la modulación particular del intertexto sugiere más de lo que parece respecto de la configuración de ambos, el hablante y su receptor. Porque el hablante actúa como un presentador, como un guía, respecto de un receptor al que le importa su mirada y también el reconocimiento de los pueblos en un país latinoamericano. Todos estos son indicios de que el hablante no está privilegiando la comunicación con los habitantes de Guatemala, sino con

aquellos que, como él, son probables visitantes de este país. En términos de la obra de Lihn, y en particular del libro en que está incluido “Versos”, el hablante “de paso” es fundamentalmente constitutivo de ella y no parte accesorio, por lo que no es extraño encontrar la alusión a esta condición del mismo. Pero lo que se insinúa en esta parte del poema es que esta condición “de paso” del hablante y del receptor se liga con la condición de toda una empresa moderna y civilizadora: el turismo y su corolario, el turista moderno. Esto, a su vez, anuda el intertexto religioso con la manera en que la publicidad manipula y se apropia de la imagen del paraíso (también del texto bíblico) y la convierte en su lenguaje. Es decir, el discurso del hablante aquí no sólo depende del intertexto bíblico sino que del publicitario. ¿De cuál de estos dos surge el discurso del hablante?. Esta pregunta no tiene una respuesta excluyente, porque la lectura irónica del hablante no decide entre uno y otro, sino que se mantiene entre ambas aguas y avanza entre ellas, conjugándolas, subrayándolas, descontruyéndolas.¹⁰

Los versos siguientes presentan ahora la vestimenta de las mujeres cakchiqueles:

“Los huípiles de las mujeres son amplios. No ocultan, ocultan
los senos
que se dejan y no se dejan ver en esta doble forma poco
provocativa
siempre al alcance de los críos...” (41)

Se reitera la significación de las lecturas contrapuestas en torno al código de las vestimentas. El hablante las evalúa a partir de la dualidad provocativo/no provocativo, es decir, en relación a la atracción erótica que ellas despiertan o no. Para él, éste es uno de los componentes semánticos de la vestimenta. Se puede postular que la forma provocativa consiste en una vestimenta que cubre tanto como descubre espacios del cuerpo de manera fija. En otras palabras, una vestimenta que no muestra todo, sino que deja zonas deliberadamente recubiertas con el fin de sugerir más que decir; por lo demás, esta estrategia del vestir se disocia de la procreación, de la nutrición, de la maternidad, y se entiende en relación al juego de la seducción sexual. Los senos de las mujeres cakchiqueles no sugieren así, simplemente no funcionan de este modo, porque lo que se pone de plano es que se borra la distinción entre oculto/no oculto, al darles la misma importancia. No hay un espacio oculto, que no se revela al ojo y que sólo el deseo “mira”. Todo espacio puede ser mostrado, porque la vestimenta oscila sobre el seno (ya no es fija). Y lo que se puede ahora postular, por ejemplo, es que para los cakchiqueles la distinción oculto/no oculto no tiene sentido y que lo que importa es la oscilación de la vestimenta, lo que para ellos podría ser erótica. Se trataría estrictamente así de una erótica otra en la que no calza la del hablante. Por ello mismo, el hablante demuestra su carácter de lector con anteojeras, al cual le es imposible prescindir de ellas, porque de ellas dependen los aciertos y desaciertos de su lectura¹¹. No menos ni más ocurriría en el caso

de los cakchiqueles.

Los siguientes versos pasan de la vestimenta a los adornos de las mujeres, usando un tópico del Siglo de Oro — “de la cuna a la sepultura” —, empleado frecuentemente por Quevedo:

“Los resplandecientes collares
 baratijas verdes y amarillas, girando varias veces alrededor
 del cuello de todas las hembras del pueblo sin excep-
 ción de edad
 desde la cuna a la tumba...”. (41)

Dos cosas se subrayan aquí debido a la reiteración: por una parte, la repetición del verbo “girar” implica que el sema “cíclico” continúa siendo parte fundamental de la lectura que el hablante tiene, por otra, que si anteriormente se señalaban las cuentas de vidrio, los “abalorios fulgentes” de los hombres, ahora el hablante se refiere a los adornos llamativos de las mujeres como “baratijas”. Es decir, el colorido tanto como el resplandor de los adornos resultan parte constitutiva e invaluable de la identidad de los cakchiqueles, pero la lectura que el hablante realiza de ellos los sitúa a la manera de adornos rudimentarios y sin valor; más cercanos a las “baratijas” que trajo Cristóbal Colón que a otra cosa. Este juicio del hablante activa la huella de otro intercambio económico anterior que su lectura no borra: el que se produjo entre el invasor español y el indígena americano, que estaba basado en valoraciones exactamente distintas respecto de los objetos intercambiados¹². El mismo espejo o las cuentas de vidrio que para el español no tenía mayor valor, para el indígena tenía propiedades singulares. La “tierra prometida” muestra, así, las marcas de la penetración cultural en que en el trueque, forma esta vez desbalanceada y opresiva de intercambio, se aprovecha la valoración del otro para mejor someterlo y controlarlo.

“Y ¿de dónde vienen esos sombreros?
 Pero collar significa hembra y sombrero macho
 y ambos emblemas diferencian a los habitantes de San Anto-
 nio de todos los otros indios de Guatemala
 que no viven tan lejos de los Estados Unidos
 ni tan cerca de la inminencia de la carretera que avanza por
 los pueblos de la ribera
 con el mensaje de la civilización
 un grupo de turistas.” (41-42)

El hablante retoma el otro objeto de trueque que ya había señalado: los sombreros. Lo que ahora se pone en duda es que el verso anterior se refiriera literalmente a sombreros de Texas, lo que apunta otra vez a la lectura irónica, que de esta manera vincula un tipo de representación simbólico-sexual, sombrero-falo, a un espacio diferente del pueblo que es la superpotencia: Estados

Unidos. La ironía, entonces, surge de la inclusión incompatible de este objeto “texano” en la realidad de los hombres cakchiqueles que lo llevan. Pero esta incompatibilidad queda suspendida cuando el hablante pone en duda la procedencia del objeto sombrero, lo que genera un lazo inesperado entre las dos realidades, porque para los dos espacios la representación simbólico-sexual es significativa. La lectura del hablante de nuevo se revela como una lectura informada, en la que esta vez es el texto de Freud el que se incorpora para producir una interpretación de la realidad indígena. Y es esta lectura la que remarca la manera rudimentaria, obvia, rotunda, en que la diferencia sexual sombrero-collar se presenta en el pueblo para este hablante. El texto abandona el espacio cerrado del pueblo y ahora el hablante señala la distancia que media entre este espacio y el espacio de la “civilización” que no es ni demasiada ni poca. Lo que se pone de relieve aquí es que el mundo del “progreso”, del “desarrollo” no está inmóvil, sino que busca expandirse, penetrarlo todo, y de hecho lo hace mediante la extensión de la carretera. El “paraíso”, el “progreso” occidental, debe llegar a todas partes. Lo que la lectura irónica implica, por la manera en que están dispuestos los versos, es que este movimiento expansivo no se lleva a cabo ahora mediante un ejército de conquista, como lo fue en el período de la colonización española, sino que mediante un tipo moderno de invasor: el turista. Si la ambigüedad de los versos convierte al turista en el “mensaje” de la civilización, entonces, el tipo de relación que entabla este espacio “exterior” respecto del indígena no es de respeto por la diferencia; por el contrario, ésta se convierte en fetiche, se mercantiliza, es objeto publicitario y otra lectura interesada del paraíso.

“Esa carretera serpentea a seis mil pies sobre el nivel del lago,
un poco más cada verano
en la dirección de San Antonio que espera con la mayor ino-
cencia la llegada de la tentación.
Ella — confidencian los hombres — nos ahorrará el trabajo de
atravesar el lago en nuestros botes
para llegar al mercado de San Lucas Tolimán...”. (42)

Nuevamente el intertexto bíblico traspasa la lectura irónica del hablante que se lo apropia. Por ello, en su lectura resuena el eco de una postura distanciada en que ni el “exterior” representa exactamente a la tentación ni el “interior” al paraíso. Al difuminar los límites entre un espacio y otro, al sugerir la hibridez del espacio pueblo en la cual la historia de la intervención invasora no tiene origen ya descifrable, lo que se pone en crisis es la línea divisoria que la lectura idealizante de este espacio pueblo como “paraíso” traza entre los dos espacios. Lo cual caricaturiza a esta lectura al mismo tiempo que hace de ella un instrumento de lectura imprescindible para el hablante, ya que al ponerla de relieve como una operación de expropiación de la diferencia del pueblo cakchiquel, la lectura del hablante deja entrever precisamente una estrategia de

poder opresor. En este sentido, la ironía se pone en funcionamiento como *metis* griega¹³: “the ‘practical intelligence’ that sees a momentary vulnerability in a given situation, an opening of opportunity, and takes advantage of it to turn the tables.” Otro hilo de la trama que desteje la lectura del hablante es una predisposición falo(go)céntrica¹⁴ que se pone en funcionamiento tanto en el mundo del pueblo — las aguas que se alborotan a la caída del sol — y en las aspiraciones del ámbito civilizado: la carretera-serpiente, símbolo fálico, que avanza. Esta predisposición, en vez de separar a los dos ámbitos, los pone a la espera de que esta penetración cultural se produzca o, más bien, se reproduzca, si se lee este (des)encuentro dentro de una secuela de intervenciones y no a esta intervención como la primera ni la última. Otra razón, para el hablante, por la cual los indígenas optarán también por la llegada de la carretera. El único momento en que se entregan directamente las palabras de los hombres del pueblo, esto se hace en español, lo cual no es insignificante, porque el cakchiquel es verdaderamente su lengua nativa, con lo cual desde ya los indios hablan en un código otro, del cual también participan, y que conlleva el sedimento de una invasión cultural.

Por otro lado, como se ve, la palabra de las mujeres del pueblo no se entrega y esto tiene sin duda que ver con el rol que los hombres tienen dentro de la organización laboral del pueblo: son ellos los que reman, los que representan la parte activa, la parte fuerte del mismo. La manera íntima en que se comunican los hombres — se trata de una “confidencia” — destaca la importancia que le dan a sus palabras. Sus palabras mismas, enmarcadas por el discurso del hablante, ponen en escena el (des)encuentro entre el espacio pueblo y el espacio de la civilización: al aceptar la llegada de la carretera como beneficiosa porque les significará el ahorro de energía aceptan, al mismo tiempo, y sin conciencia de ello, el tipo de intervención sobre su realidad que la empresa turística representa; por otra parte, el discurso civilizador se hace fuerte en la medida en que insiste precisamente en este argumento: el ahorro de energía laboral, con lo cual se sirve de los intereses de los indígenas. Si la lectura del hablante no deja de apuntar a que éste es el modo en que se produce la relación entre los dos ámbitos, junto con ello, hay en ella también la marca residual de que la lectura indígena es todavía “inocente” justamente porque no alcanza a dimensionar lo que implica la carretera. Es una lectura de algún modo primaria y no sólo primordial, precaria y no simplemente rústica. Esto genera la peculiar relación entre la lectura del hablante y la de los cakchiqueles, que no sólo se separa de ella sino que se nutre de su precariedad con el fin de ofrecer todas las tonalidades del drama de este (des)encuentro. Porque lo que ocurre es que la lectura del hablante es una lectura diferente respecto de la de los indios y respecto de la del turista, de la civilización, que es él mismo. Necesita inscribirse en ellas para, desplazándolas, encontrar ese momento irónico de su lectura.

“Pero la carretera les ahorrará el trabajo de ser
Eso ocurrirá al principio poco a poco, sin que ellos lo perci-
ban y luego
tan rápidamente que nadie conseguirá recordarlo.” (42)

La manera en que se clausura la lectura del hablante postula el modo en que esta situación puede borrarse del texto histórico: la amnesia por parte de sus actores. Por ello, este tipo de cierre parece estar dirigido a poner de relieve la función crítica que el hablante le asigna a su discurso. Proponer un desenvolvimiento de la situación, anticipar una amnesia, significa a la vez subrayar el agudo interés de la palabra irónica del hablante por intervenir en esta historia. Al hacerlo, éste se asocia, sorprendentemente, a la condición en que Antonio de Herrera, un cronista español, se encontró respecto de la historia que estaba escribiendo y que Ernesto Cardenal incorpora a su libro *El Estrecho Dudoso*¹⁵ de la siguiente manera:

“El conde de Puñonrostro quiso silenciar a Herrera:
don Francisco Arias Dávila é Bobadilla Conde de Puñonrostro
del Consejo de Guerra de Vuestra Magestad, digo:
que habiendo visto las Décadas de la Historia de las Indias
que Antonio de Herrera coronista de Vuestra Magestad
tiene escriptas, en lo que se trata de Pedriarias Dávila mi abuelo
...se enmienden los pliegos que de esto tratan
antes que la Historia se publique...
Contesta Herrera:
NON DEBE EL CORONISTA DEJAR FASER SU OFICIO”. (76)

Es decir, lo que el discurso del hablante de “Versos” no deja de hacer es precisamente su oficio, en el sentido de que la práctica irónica que sostiene a través de todo el poema está dirigida a que no se puedan “enmendar sus pliegos”. Su situación de cronista, que basa su lectura en los códigos del invasor, y que constantemente (mal)entiende la realidad de los cakchiqueles, porque no puede ni quiere hablar desde ellos, pone sin embargo en juego una palabra sigilosamente diferencial.

NOTAS

- 1 Una versión de este trabajo fue leída en ICLAS (Illinois Conference for Latin American Studies), Loyola University, Chicago, Noviembre de 1991.
- 2 Enrique Lihn. *A partir de Manhattan* (Valparaíso: Ganymedes, 1979) 40-42.

3 “... de Sao Paulo hacia el sur, incluyendo Chile, es la idea de que son culturas fuertemente de mezcla, donde la mezcla es una definición cultural, donde la heterogeneidad en estas culturas y los procesos de importación son lo definitorio [...] esta idea de Angel Rama de que estas culturas están más sensibilizadas hacia la mezcla europea que hacia la integración latinoamericana, esto es sin duda un rasgo del suratlántico”. Beatriz Sarlo a Jorge Ruffinelli. “Beatriz Sarlo en Stanford: En torno a Buenos Aires: Una modernidad periférica.” *Nuevo Texto Crítico* 6 (1990): 165.

4 Derrida citado por George Yúdice, “¿Puede hablarse de Postmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1989): 105-128.

5 “El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa unción de acumulación.” Derrida citado por Yúdice, 125.

6 Las fotografías son la primera traza intertextual en este texto, que se ha configurado a partir de la mirada que ellas han tenido del pueblo. Dentro de este marco, el poema no sería, entonces, la primera palabra, sino una palabra segunda que arrancaría de la palabra fotográfica. Pero no hay manera de volver a las fotografías, que ya son un hecho textual en sí mismas, aunque se pretenda que ellas “agotan” la realidad. Porque la mirada fotográfica es una mirada codificada de acuerdo al universo fotográfico, que se lee en la diversidad de ese juego.

7 “De tal modo que la ironía es una particular forma de predicación que consiste en presuponer del sujeto lo contrario de lo que exige el contexto. No se trata, pues, de una incompatibilidad semántica en relación al sujeto como en el caso de la impertinencia predicativa, sino de una incompatibilidad semántica en relación a las exigencias del contexto. En el eje sintagmático quedan así combinados dos o más términos que son los contrarios de los que se presupone a nivel contextual o extracontextual. La ironía es una contradicción que niega la afirmación textual. La formalización del funcionamiento de la ironía es S presupone A.Z.” Carmen Foxley, “La ironía. Funcionamiento de una figura literaria”, *Revista Chilena de Literatura* (1977): 10-31. Siguiendo esta línea de pensamiento el Sujeto sería aquí el pueblo, del cual se presuponen dos predicados semánticamente incompatibles: 1) la “tierra prometida” (ausencia de hibridez) y 2) la hibridez del mismo. El que la hibridez funcione al nivel paradigmático genera una contradicción con la afirmación pueblo-tierra prometida al nivel sintagmático.

8 “Aussi est-on justifié à considérer le style d’un texte comme un dialecte ou sous-code. Comme tout dialecte, le style du texte emprunte à la langue, au code, sa syntaxe et même sa phonologie. Mais il emploie d’autres “mots”, c’est-à-dire des unités lexicales et sémantiques différentes: elles ne correspondent pas aux mots du dictionnaire.

Par définition, ces unités proprement stylistiques s’imposent à l’attention du lecteur. Cette caractéristique exige une docilité absolue au texte. Docilité qui devrait être la règle cardinale de l’explication. Être docile au texte, ce ne sera aussi ne fonder

l'explication que sur les éléments dont la perceptibilité est obligatoire." Michael Riffaterre, *La production du texte* (Paris: Editions du Seuil, 1979) 12.

9 "Guardaos de los falsos profetas, los cuales vienen a vosotros disfrazados de ovejas, más por dentro son lobos rapaces. **Los conoceréis por sus frutos.** ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos?. Asimismo todo árbol bueno da frutos sanos, y todo árbol malo frutos buenos. Un árbol bueno no puede llevar frutos malos, ni un árbol malo frutos buenos. Todo árbol que no produce buen fruto, es cortado y echado al fuego. De modo que **por sus frutos los conoceréis.**" Mateo, 15-20.

10 Se trataría de la "ironía apropiadora" de Ross Chambers cuya agudeza ("wit") funciona a la manera de un palimpsesto: "But what characterizes such wit is its manifestly intertextual — or perhaps better, its palimpsestic — quality: it does not efface either the system it is appropriating or the power positions produced by that system; rather, it clearly alludes to them, the better to mark the shift it is producing with respect to them." Ross Chambers, "Irony and the Canon", *Profession* 90 (1990): 18-24.

11 En la perspectiva del hablante se evidencia el choque que éste experimenta con los signos que los cachiqueles ponen ante sus ojos; choque que hace estremecer la perspectiva del mismo, que genera las maniobras de defensa, de distanciamiento del mismo, que la ironía no deja de sugerir. Estas maniobras acercan esta experiencia del hablante a la que, según Kristeva, se tiene de lo repulsivo: "Abjection, with a meaning broadened to take in subjective diachrony is a precondition of narcissism. It is coexistent with it and causes it to be permanently brittle. The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection that sunders it as soon as repression, the constant watchman, is relaxed." Julia Kristeva, *Powers of Horror* (New York: Columbia University Press, 1982) 50.

12 Hay un momento en la segunda carta de relación de Hernán Cortés a Carlos V que da cuenta de la importancia crucial de esta referencia al trueque en "Versos" como forma de intercambio desproporcionado. Cortés, quien se ha enfrentado tenazmente a los obstáculos que Moctezuma le ha puesto para que no llegue a Tenochtitlán, finalmente consigue arribar a la ciudad y ver al emperador. En este preciso momento es cuando un intercambio de collares se lleva a cabo entre los dos: "... y al tiempo que yo llegué a hablar a dicho Mutezuma, me quitó un collar que llevaba de margaritas y diamantes de vidrio y se lo eché al cuello después de haber andado la calle adelante, vino un servidor suyo con dos collares de camarones envueltos en un paño, que eran hechos de huesos de caracoles colorados, que ellos tienen en mucho y de cada collar colgaban ocho camarones de oro de mucha perfección, tan largos casi como un gеме y como se los trajeron se volvió a mí y me los echó al cuello." Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, edic. Mario Hernández (Madrid: Historia 16, 1985) 115-116.

13 Ross Chambers, 22.

14 "... a social structure — centered on due process and the law (logocentrism); a structure of argument centered on the sovereignty of the engendering self and the determinacy of meaning (phallogocentrism); a structure of the text centered on the

phallus as the determining moment (phallocentrism) or signifier.” Gayatri Chakravorty Spivak, “Displacement and the discourse of woman”, Mark Krupnick. *Displacement* (Bloomington: Indiana University Press, 1983) 169-195.

15 Ernesto Cardenal. *El Estrecho Dudoso* (Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1972).

**FALLING INTO HEAVEN:
PRE-ADAMISM AND PARADOX IN *RAYUELA***

Rodger Cunningham
Sue Bennett College

A great deal has been written concerning the themes of Edenic nostalgia and irrationalism in the late Julio Cortázar's greatest work, *Rayuela*. Much of this commentary, though, has perhaps been more intent on seeing with Cortázar's (supposed) vision than with visioning Cortázar. Cortázar's vision is certainly an engaging one, but here I propose an exercise in re-vision, or in re-visioning. I shall take a sidelong look at him which I think may share part of his own sidelong look at himself, and in so doing I hope to reveal new depths in his art at the same time that I expose certain difficulties in his thought. Briefly, I intend to show that *Rayuela*'s protagonist, Horacio Oliveira, is beset by systematic confusions as to the nature of both the "reason" he rejects and the non-rational he embraces. I hold that these confusions contribute to thwarting his quest for wholeness — a quest which either ends or does not in the courtyard of a madhouse. And I affirm that, nevertheless, in the ironic and dialogic structure of *Rayuela*, Cortázar opens up an inner dialogue with Horacio and with himself, a dialogue which offers both a critique of Horacio's confusion (and of his creator's) and a validation of Oliveira's quest — and of ours.

*

Horacio conducts his life on the basis of a rejection of what he calls reason, or the Western concept of reason and logic, and he exalts non-rational and non-Western modes of thinking, feeling, and behaving. This theme is so well known in *Rayuela* and in all of Cortázar's work that I need not press the point with citations. But what needs to be pointed out are two features of this anti-rationalism which have been not so much unnoticed as taken for granted.

In the first place, the "reason" which Horacio rejects tends to be identified simply with conventional bourgeois rationality and self-interest — with reason

as it is narrowed and degraded under modern conditions. Aronne Amestoy points out that “[n]uestro autor acusa simplemente la apertura del espíritu occidental durante estas últimas décadas” (53) — or, perhaps we might say, during these past few centuries. To be precise: first, **reason** is largely identified with a bourgeois **rationality** which Horacio (and to some extent his creator) repeatedly inscribe in a rhetoric of bourgeois custom — of equestrian statues and model grandparents (71:433), of “una vida satisfactoria, perfumes agradables, buenos sueldos, literatura de alta calidad, sonido estereofónico,... el reino será de material plástico... Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables” (71:435-36), in the words of Horacio’s mentor Morelli, whose words elsewhere are often those of Cortázar himself in his own writings. That is, reason in general is identified with rationality, with the technical, instrumental reason which largely originated with Descartes; and this technical reason is then identified further with respectability, with the attitudes of “los ciegos de lógica y de buenas costumbres” (28:200).

But this is simply to mislocate the problem. Cortázar called himself “un argentino afrancesado,” and as Joseph Campbell said, “The wonderful thing about the French is that they have been so imprinted by Descartes that anything that cannot be parsed to Cartesian coordinates must be absurd” (221) — whether in condemnation, we may add, or in praise. Thus far on the philosophical level; and on the sociopolitical level, too, this identification of “reason” with rationality — this inverted Cartesianism — is not only oversimplified but false. As Gerald Graff says:

The theory of excessively “rational” character of modern establishments is... misleading when submitted to examination.... [T]he type of “rationality” in which this kind of society specializes is a purely functional or instrumental rationality, that is, a rationality devoted to expediting goals which have not themselves been rationally determined and are not subjected to rational criticism. It is this trivial, dehumanized rationality which cultural radicals take to be the essence of the rational consciousness they condemn. In this faulty analysis, reason, once assumed to be man’s chief remedy for alienation, comes to be seen as one of the chief causes of alienation. This misleading diagnosis of the disease of modern culture as a “hypertrophy of the intellect,” to quote Susan Sontag’s phrase, inevitably results in the proliferation of quixotically anti-rationalistic cures for cultural ills. (411)

This criticism of an inverted Cartesianism is perhaps even more applicable to many of Cortázar’s commentators than it is to Cortázar himself, Morelli himself, or Horacio himself.

Thus, in the first place, Horacio tends to perceive “reason” only in the sharply narrowed and deeply distorted meaning assigned to the word by the people who are, after all, traditionally referred to as **gente de razón**. A second problem with Horacio’s perceptions is still more important and still more pervasive. To wit, what Horacio opposes to “reason” — whether in the narrow

sense or in a broader and more valid sense — is not a single thing. Rather, it is two different and indeed opposite things which he confuses: to wit, the supra-rational and the sub-rational. He makes the same mistake about primitive “mana” which Ernst Cassirer criticized in Max Müller:

[Müller] equates the “infinite” with the “indefinite,” the “interminable” with the “indeterminate.” But the fluidity of the mana concept... has nothing whatever to do with the philosophical or religious idea of the Infinite. As the latter is **above** the possibility of exact verbal determination, so the former is still **below** such fixation. Language moves in the middle kingdom between the “indefinite” and the “infinite”; it transforms the indeterminate into a determinate idea, and then holds it within the sphere of finite determinations. So there are, in the realm of mythic and religious conception, “ineffables” of different order, one of which represents the lower limit of verbal expression, the other the upper limit. (801-81)

It is this middle kingdom of language and determinate ideas, this sphere of finite determinations, whose limitations Horacio struggles to escape. “Neuma y no logos,” he adjures (93:485). This quest to transcend discursive reason is a protest not only against a certain social and historical situation but against a personal trait, shared by his creator, of compulsive intellectualization: “Hasta de la sopa hago una operación dialéctica” (90:477). But in this quest, Horacio continually treats what is outside that verbal, logical sphere as a single thing, not two; he endlessly confuses the infinite and the indefinite, the supra-rational and the sub-rational, the realm of choice and that of chance. Specifically, he constantly exalts the “primitive indefinite” and invests it with the qualities of the “transcendental infinite.” This is not to deny that sub-rational, prelogical experience has its own validity and value in human life. But in the words of one of Cortázar’s (and my) favorite authors: “A knife... is neither true nor false. But someone who grasps it by the blade is truly in error” (Daumal 82-83). And Cortázar’s characters are continually picking up their experience by the wrong end.

One need only think in this regard of Morelli, with his invocation of “Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage” (71:432). But the most striking use of the theme is Horacio’s, as he wakes up one morning and sees the light of yet another dawn coming in through the blinds:

Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba.

En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoponible de coacción. **Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días.**

Es monstruoso. **Es inhumano.**

Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma.

Ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero. (67: 426-27)

The ludic mode of this passage should deceive no one into thinking that it is mere whimsy. Its philosophical point is as definite as that of any passage of Morelli or any essay by Cortázar. Here the “sphere of finite determinations” is an object of visceral disgust. The daily rising of the sun is monstrous because “**Es inhumano**” — the link between humanity and the cosmos has been broken, like that between the individual and society under modern conditions. The predictability of the sunrise is not a neutral fact, much less a sign of a benevolently ordered universe, but rather an “indiferencia mecánica” analogous to that of a modern bureaucracy. Newton’s divine watchmaker, once a liberating image of rational comprehensibility, has become the “Trust Divino Relojero,” an impersonal institution with a name from a foreign empire. The historical process behind this kind of thinking is described by Martin Buber thusly for ancient India and Rome: “When a culture is no longer centered in a living and continually renewed relational process,... common causality... grows into an oppressive and crushing doom.... Where the meaningful law of a heaven used to arch,... we feel... the compulsion of... a stranger to spirit who bends every neck with the entire burden of the dead mass of the world” (103-04).²

But what is the alternative to this mechanical indifference? To Horacio, it appears that if indifference is to be replaced with will, fate with freedom, it must be solely **his** solipsistic individual will and **his** unconditioned individual freedom. He projects his somnolent “vómito de mí mismo” upon the universe and turns it into “una operación dialéctica” in which “common causality... grows into an oppressive and crushing doom.” To Horacio, the only alternative to an impersonal order is not a personal order — that of a God beyond the cosmos or of a humanity in harmony with one another and with the cosmos “in a living and continually renewed relational process” — but rather an utter nihilistic unpredictability.³ Thus the possibility that replaces necessity is not infinite possibility but indefinite possibility — not choice but chance.

“No se puede denunciar nada,” Etienne quotes Morelli, “si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado” (99:509). But this is precisely what Horacio does. His anti-rationalism is simply an inverted Cartesian rationalism. He is trapped in modern Western rationalist and individualist assumptions at the same time that he denounces them. In the very manner of his denial, he endorses what he is fighting against — endorses, that is, inscribes himself on its reverse. In Morelli’s words, he not only has half his body stuck in the mold, but he does nothing to extricate himself except to slap himself and others in the face all day long (74:442). As Brody says, “he proceeds

in a dualistic, either-or manner" (24), so that his quest for freedom and his quest for wholeness contradict each other. He strives ceaselessly to become, and therefore, according to his own self-imposed dichotomies, he cannot be. He wants the kibbutz of desire, but he keeps ending up in the ghetto of impulse.

Thus Horacio has picked up the sword of the spirit by the blade. In him, the spiritual carapace of modern Western humanity has cracked open — but, as so often, it has done so on the wrong side: downward, not upward; toward chance, not choice. The flexible universe⁴ for which he longs is that of madness.

Hence, it seems to me, the intellectual confusion of this highly intellectualized person parallels and contributes to his confusions and failures in personal life and to the ultimate failure of his personal **and** intellectual quests. This interpretation complements other approaches to Horacio's personal failures and descent into madness. His main problem with other persons — his inability to commit himself genuinely to anyone and anything outside himself — is certainly not reducible to philosophic terms. But it is, I think, analogous to and mutually supportive of the false intellectual positions which he espouses or, in Morelli, endorses. Childs, in her seminal study of Horacio's interpersonal failures as seen from an existentialist viewpoint, locates the core of his problem as being precisely that his approach is negative, that he knows much better what is running **from** than **toward**: he acts, she says, "more through a curiosity in the bizarre [the sub-rational] than through a hope of finding a source [the supra-rational] which might produce meaning in his life" (172). Hence "his search... continually loses direction as it is converted into an escape rather than a search" (171). This is true of Horacio on all levels of thought and behavior.

This fact is most clearly seen in his relations with the Other as embodied in La Maga, his and the book's "significant other." Horacio regards her as an embodiment of his non-rational ideal — or at least he does so in those moods in which most commentators have preferred to quote him. In these moods "reason," or hyperintellectuality, and its non-rational opposite are often represented in a metaphor of sight and blindness. It is "the nobility of sight," as Hans Jonas has said, which creates both the distinction between space and time and that between self and world (*Phenomenon*, 135-56). And it is these distinctions which Horacio is constantly trying to overcome, and which he sees overcome (or undercome) in La Maga, whose real name is Lucía, patroness of the blind. "Feliz de ella," he says, "que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida" (3:35). And elsewhere she assures him: "[T]e haría bien quedarte un poco ciego" (20:106).

But La Maga, I think, is a far more ambiguous figure than she has generally been taken to be. Barrenechea has traced in Cortázar's working notes the complex development of La Maga from fiction to fact to fantasy (33-34), and in her final incarnation (or disincarnation) she emerges as a figure of more ironies and paradoxes than have generally been noted. Horacio speaks of her as "convencida de mi soberana autarquía" (2:27). We know that this is an

illusion on her part. Is his view of her an equal and reciprocal illusion? The clearest indication that this is indeed so lies in her treatment of her baby son, Rocamadour. She lavishes affection on him but also neglects his real needs — not only his physical needs (he is constantly ill) but his emotional ones as well. She ignores his cries, interacting with him only when **she feels like it**. Rocamadour is her most significant Other, her own natural completeness, and she destroys this completeness by neglecting its own inner needs and using it superficially as a mirror for her own self-love: “Rocamadour, ya sé que es como un espejo. Estás durmiendo o mirándote los pies. Yo aquí sostengo un espejo y creo que sos vos” (32:220).

Thus Rocamadour dies one night, after La Maga has been repeatedly advised to put him in the hospital. It is the behavior of the male (hyper)intellectuals in this scene which has generally been criticized; but it is La Maga, the idealized non-intellectual, who has after all caused the death by her inability to give to Rocamadour as one person to another. She is, in fact, unaware that Rocamadour has a real life to lose — and when Horacio discovers the baby’s death and tells everyone in the room but her, his cruel joke is, among other things, an attempt to make this point. When she discovers the death for herself and becomes wildly distraught, the others calm her down and put a compress over her eyes. “‘Si es del agua colonia la van a dejar ciega’, se dijo Oliveira” (28:203). But he keeps silence and lets them do it, himself shocked into uncaring numbness, letting her run the risk of the blindness she has wished in him. In this implicit criticism by Horacio of his anti-rational ideal in La Maga, Cortázar reveals part of a figure which works ironically against his own tendency toward a one-sided anti-rationalism.

Thus Horacio’s projection of his own anti-rational ideal upon La Maga is shaken by reality. Nevertheless, his propensity for making such projections — both in his intellectual life and in his personal life — continues unabated and indeed soon sinks to a new level. When La Maga disappears, Horacio becomes obsessed with finding her, much as he once became obsessed with finding a sugar cube he had dropped (1:22). Whatever he loses becomes the center of his life, for it becomes a symbol for his own lost center. The sacred Void which he seeks in the “kibbutz del deseo” (36:253), and whose presence he perceives in La Maga’s “blindness,” bears an ironic relation to his own inner void, the “vacío” from which his lovers flee (90:477).

Thus it is not surprising that he soon begins to imagine another woman as La Maga. “Maga” is after all not a name but a title — a name for what he has projected onto her. Having lost one Maga, he adopts another. But this time he must have not only a Maga, but the Maga whom he has lost. He begins projecting La Maga onto other women (“Un deseo incontrolable la había... proyectado” [48:337]) while he is still on the boat to Argentina. Then, when he gets there, he begins projecting her onto his friend Traveler’s wife Talita. When he first meets her, he greets her conventionally, “casi sin mirarla” (38:263) —

and in fact he never does really look at her. In what Childs calls "his independence, or rather his self-dependence" (166), he has reached at this point such a state of alienation and self-withdrawal that he cannot deal with the world at all except through projections. As with La Maga he projected his needs onto her, so now he goes one step further and projects her image — "la imagen de una posible reunión" (48:340) — onto another, not only in her function but in her very personhood, which he has solipsistically reduced to a function of himself.

Thus he slips from neurosis into psychosis, culminating in his and the book's unending. At first he realizes that his projection of La Maga onto Talita is "un falso parecido total" (48:337), but then his fantasy takes over, until finally he kisses Talita in the underworld of the madhouse morgue. Momentarily Talita is tempted to collude with him, to enter into his world; but in trying to explain it all to Traveler in terms he can understand, she reenters his discourse and stays above the waters in which Horacio is drowning (55:378).⁵ For a time, in chapter 56, Horacio seems to be realizing again that Talita is not La Maga. But as Talita and Traveler show more sympathy with his plight, he misinterprets this as agreement with his delusion. I defer a close examination of this chapter; suffice it to say at this point that the ending of the "short" book is ambiguous, and the additional chapters compound the ambiguity. And with the publication of Cortázar's working notes, we know for certain what we had inferred as probable, that this ambiguity is deliberately built into the book (*Cuaderno* 247 [125]).⁶ It is not clear whether Horacio kills himself, survives, becomes permanently insane, dreams the whole thing, or what. Perhaps he falls right through the hopscotch diagram in the courtyard into the "universo plástico" of his half-awake desires. He has finally tried to bridge the gap between his solipsistic projections and the cosmos outside; but he has allowed the gap to grow too wide, and he falls into it. And the image of **falling** into a square marked "Heaven" is itself, among other things, both an ironic reminder of how he has mistaken the lower bound of language for the upper bound and a recognition of the deadly consequences of doing so.

*

At this point many of my readers may be rising in revolt. Have I not produced a reading of *Rayuela* which is not only negative but procrustean — and in particular, have I not repeatedly contradicted Cortázar himself, whose frequently expressed views are essentially identical with those of Horacio and Morelli? To this I answer: First, my view of *Rayuela* is far from negative; indeed, I consider it one of the greatest works of fiction in living memory. Second, I do not think I have been more procrustean than anyone has to be in order to write a mere essay about a universe like *Rayuela*. And finally, I do not think I have contradicted Cortázar more often than he contradicts himself in the voices of the multiple agonists of this *disculibro* (*Cuaderno* 201 [79]). Cortázar,

like his greatest work, was large, he contained multitudes. Nor am I unaware that what I have been calling confusions and contradictions may simply be the form taken by the paradoxes, ambiguities and mysteries of existence when they reach the surface of our minds to be inscribed. "Beware of the surface of things," says Daumal (71). Thus at this point I need to "romper la dura costra mental" (133:585) — to break through the crust of my own procrusteanism and explain why I think Cortázar magnificently succeeds, precisely while Horacio fails miserably.

Rayuela is a book deliberately **desescrito**, a work with many loose threads left deliberately dangling from it. This image of threads was central to the book's genesis (cf. *Cuaderno* 163-64 [39-401]). And central to the understanding of that image is Cortázar's idea of **figura** versus **imagen**. The **figura** formed by *Rayuela* is even more complex than the vast cat's cradle which Horacio makes of his room in chapter 56; and I certainly have no intention of crashing through this **figura** and sending basins flying in all directions. Or rather, having perhaps done something close to that in the first part of this essay, I have no intention of leaving it at that. Rather, it is now time to sit down and dialogue with the arranger of the threads like a true **lector-cómplice**.

For the key to beginning to understand the work is, I think, not only the word **figura**, but the word **dialogue**. The **figura** of *Rayuela* is constituted by a vast multi-voiced dialogic structure — a polyphonic dialogue not only between characters but within them, in which characters **all** of whom stand in some way for the author contradict and criticize not only one another but themselves. "Digamos," says Morelli, "que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla" (71:435). *Rayuela* reflects this vision of the world, "un complejo cuya unidad está en no tenerla" (83:460). Its methods are stated by Morelli: "la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (79:452). Or again, as Horacio describes a plan of Morelli:

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos del Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. (109:533)

The dialogic **figura** of *Rayuela* is made up of many threads of discourse, some of which I have followed at the inevitable cost of ignoring or even cutting across others. But I believe I have been following some of the most important ones, not all of which are there for the **lector-hembra** (nor, at all times, the **lector-cómplice**) to see. At any rate, having constituted my own discourse by these images, I think that I can explain best what I mean by returning to the chapter in which these images most obviously occur, namely chapter 56, in which the discourse of Horacio's final madness encounters his dialogue with Traveler.

Traveler's name, Manuel, is of course a form of Immanuel, "God with us" — a statement of the place of the Other in individual life.⁷ But Horacio calls him by Talita's pet name for him, Manú, which is also the name of the "Hindu Noah," the ancestor of humanity after the Flood and the eponymous author of the first Indian law code (the name is related to **man** and **mind**). And indeed, Traveler survives the flow of chaos and deals successfully with the human, law-observing world. But his "humaneness" is the result of a reconciliation with "reality," a fallenness, which Horacio cannot accept. Instead, Horacio must cast himself as the sage, who is not humane, and who treats humanity like straw dogs. And yet I think that Traveler does in some sense unite the temporal and the eternal; but Horacio can see only the temporal side. He misses the eternal because it is not expressed in terms of his own either-or, self-defeating exclusivism, by which all his quests become escapes, so that he can only become and never be.

That Traveler is a close double to Horacio was of course evident to readers long before we had before us the process by which this motif was worked out in the *cuaderno de bitácora*. The latter, however, offers some interesting insights into the nature of this doubling. A key passage reads:

Traveler y Oliveira, ¿son el mismo? El hombre y su doppelgänger. Oliveira es el conocimiento, pero Traveler vive. Cada uno desea lo que es propio del otro. **Talita es ese símbolo.**

Identificación progresiva de Talita y la Maga. Oliveira cree que puede resucitar a la Maga, que murió en París. Fracasaré, of course. (223 [101])

Squeezed into a corner of the note as an afterthought, but by that very fact a significant one, is the phrase: "Fábula de Ho y Mo en Daumal, 'M. Analogue', p. 128." In this episode of René Daumal's spiritual allegory, two brothers, Mo and Ho, fuse into one, Moho, who is able through his combined knowledge and skill to attain the Bitter-Rose of great knowledge (Daumal 69-73). Daumal always calls them Mo and Ho, but Cortázar's "Ho y Mo" suggests that he noticed what Daumal, an author as ludic as Cortázar himself, playfully veiled: **homo**, a single complete man.

Horacio, like Mo, has been captured by the Hollow-Men who exist only as negative forms, who "eat only the void" and "get drunk on empty words and all the meaningless expressions we utter" (Daumal 69).⁸ And Traveler, like Ho, must in a sense kill his brother in order to restore him to true life (cf. Daumal 72) — a fact which Horacio senses and takes too literally. Traveler must, at any rate, try to penetrate Horacio's head, "romper la dura costra mental" (133: 585), "not fear[ing] to kill a dead man" (Daumal 72).

Traveler, then, breaks through the involved mesh of Horacio's solipsistic discourse and sits down to dialogue with him, to invite him to a quest which will not be simply an escape. But if he does not accept Horacio's view of things, neither does he dismiss his behavior as invalid. He does not move on Horacio

to restrain him, as well he might. Rather, he sits and continues to confront him in dialogue, as with an essentially genuine person who has gotten trapped in this situation. He urges him to be reasonable, while Horacio keeps assuring him that things are perfectly reasonable from the side where he sits. And neither seems obviously correct in any total sense. Each seems correct in turn, for what Cortázar has created here is an interplay of two discourses each of which englobes the other one. Thus, for example, Horacio keeps calling Travelers his "**doppelgänger**" until the latter finally retorts, "**El verdadero doppelgänger sos vos**" (56:394). Each is here trying to state the totalness of his own discourse and the partialness of the other's. Thus the reader sympathizes with each in turn — and, eventually, with both at the same time, acquiring a binocular vision of the **figura**, a vision which neither of the characters can himself attain.

Eventually Traveler manages to extract from Horacio the admission that he knows Talita is not La Maga. But he also tries to quiet the people hammering on the door, and when he leaves, he denies them entrance. He insists to them that Horacio does not need to be manhandled, and finally he cautions Horacio to lock the door after him. In this act of love and trust on Traveler's part, Horacio finally sees the connection between Traveler's world and his own; he finally catches a glimpse of the dialogic **figura** which the two of them have unwittingly constructed. "Andá a saber," he muses, "si no me habrá quedado al borde" (56:403); for he is on the verge of seeing that he is already **in** that world of authenticity if he will recognize his potentiality as a potentiality — if he will let himself be, rather than perpetually become.

Thus dialogic contact is made between Horacio and Traveler, between possibility and actuality. This contact is strengthened when the madhouse personnel try to lure Horacio down and Talita rebuffs them:

— No sea idiota — dijo Talita, y en el silencio extraordinario que siguió a su admonición, el encuentro de las miradas de Talita y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados. (56:403)

In the model of the cosmos on which the hopscotch game is based, square nine is the **primum mobile**, the invisible sphere which causes the motion of all the lower ones, the intermediary between the spiritual and material worlds.⁹ And in this intermediate sphere Horacio and the Travelers find common ground, if only for a moment of non-discursive "silencio extraordinario" where knowledge is transcended by love (cf. Sola 126). "Al fin y al cabo algún encuentro había" (56:404); contact has finally been made in that encounter which is real life (cf. Buber 62).

Contact but, alas, not connection. The Center has not been reached, "the highest part of the perceptible world" (Quispel 220) has not been pierced. Horacio retains his isolated will and remains within the webs of his self-referential discourse. In spite of Traveler's pleas, he has never promised not to

jump out the window. And in addition, his admission that Talita is not La Maga turns out not to have been meant in Traveler's sense — that is, in a sense in which she cannot also be La Maga. Secretly englobing Traveler's discourse in this way, Horacio starts calling Talita "La Maga" again and contemplates leaning further out the window until he would fall out onto the hopscotch board and kill himself. And as he has said: "Fijate que si me tiro... voy a caer justo en el Cielo" (56:398).

But does he? The ending is inconclusive in the short version of the book, and in the long version it is of course downright bewildering. The calculated ambiguity is evident enough even without the logbook's revelation that this ending was deliberately made as ambiguous as possible in a quite late stage of the book's composition (*Cuaderno* 243-49 [121-27]). We can certainly be glad that Cortázar rejected an ending in which the Travelers give up on Horacio's sanity and take charge of him as a patient, "todo vuelve-al-orden," and Talita starts scrubbing the *rayuela* off the pavement (245 [123]). But neither did Cortázar think that Horacio jumped. In the logbook he literally rejects this possibility by marking it out and adding: "No es de los que se tiran" (243 [121]). Nevertheless he was aware of the dominance of this option in the symbolic resonances of the ending:

Rayuela... prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental, con toda la tradición judeo-cristiana que hemos heredado y que nos ha hecho lo que somos. (Harss 269)

En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en que realmente no se sabe lo que ha sucedido — yo mismo no lo sé... —, yo creo que fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas sus limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta. (Harss 285-6)

Cortázar's statements reflect some of his typical attitudes of the same kinds as those I have criticized in Horacio and Morelli. But if Cortázar himself honestly did not know the outcome of the book's ending, I think it is also permissible not to take at face value his formulation of its meaning — especially when he himself prefaces his interpretation with the words "yo creo," and speaks both of "fracaso" and of "equilibrio último." *Rayuela* is a great novel and not simply a one-dimensional roman à thèse because its characters and situations take on that independent life so evident both in the book itself and its pre-texts. As Morelli says, "No hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje" (79:453). The messengers, including the author, constitute a message, even as they contradict one another and themselves, because their conflicting threads of discourse in this *disculibro* form a vast polyphonic figure of dialogue

which transcends both the conscious intentions of the author and the conscious apprehensions of the reader — not least of the **lector-cómplice**, the reader who enters into the dialogue as a participant.

And among the participants in this dialogue is Cortázar himself. “Extraña autocreación del autor por su obra” (79:543), muses Morelli; and elsewhere, “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo” (82:458). Usually it seems as if Cortázar himself, as Horacio says of Morelli, “no ve más que el lado negativo de su guerra” (99:504). But as Horacio and Morelli’s creator said, “He intentado esa sumersión en lo negativo como posible terreno de reconciliación y de encuentro con nosotros mismos” (Schneider 24). And in this he succeeds. In the logbook he says of Horacio, “Empiezo a verlo — a verme” (196 [74]). By creating a critical distance between Horacio and himself, he creates a critical distance between himself and himself, a distance which becomes a space for dialogue; and in this self-dialogue, he creates himself and assists us in our own self-creation as we begin to see ourselves.¹⁰ In this way, as Brody says, Cortázar “achieves the authenticity unsuccessfully sought by Oliveira and only postulated by Morelli” (85).

Thus no self-respecting **lector-cómplice** would want *Rayuela* to be more lucid and less ludic. The book’s late-chosen title takes on another level of meaning when we realize how we have been led to hop from one discursive position to another on this heteroglossic field of paradoxes without ever coming to rest — indeed, while affirming the validity of all the squares in a larger pattern which we cannot fully grasp. We re-vision Cortázar as he re-visions himself, and both of us end up as much up in the air as Horacio, our confusions unresolved but our potentialities still alive.

NOTES

- 1 References to *Rayuela* are to chapter and page number.
- 2 Hans Jonas has also explored the case of the late-classical civilization in a strikingly relevant passage: “We can imagine with what feelings gnostic men must have looked up at the sky. How evil its brilliance must have looked to them, how alarming its vastness and the rigid immobility of its courses, how cruel its muteness! The music of the spheres was no longer heard, and the admiration for the perfect spherical form gave place to the terror of so much perfection directed at the enslavement of man. The pious wonderment with which earlier men had looked up at the higher regions of the universe became a feeling of oppression at the iron vault which keeps man exiled from his home beyond” (*Gnostic Religion* 261).
- 3 His wish for “la dispersión de las duras constelaciones” is an equal and opposite error to that of the Neoclassical bourgeois rationalists who wished that the stars were equally spaced across the sky.

4 Note the ironic mutual mirroring of Horacio's ideal "universo plástico" and Morelli's "reino de material plástico."

5 Boldy's contention that La Maga "possesses" Talita in some sense outside Horacio's mind (84-86) seems to me strained. Certainly, as Boldy points out, the relation of these characters embodies the same "possession" motif as many of Cortázar's earlier short stories. However, in *Rayuela* the relation between fantasy and reality becomes fundamentally different (cf. Barrenechea 37-46).

6 References to the *Cuaderno de bitácora* give first the page number of the Barrenechea edition and then that of the *cuaderno* itself.

7 Note the ironic doubling of Manuel Traveler with the bag lady Emmanuèle of chapter 36.

8 This connection is strengthened by the parallels made in chapters 129 and 133 between Horacio and the real Uruguayan eccentric Ceferino Piriz, whose crackpot world-government scheme is that of a man totally trapped in the web of his own words. Cf. especially Talita's statement "Me confundió con la Maga. ... Todo lo demás tenía que seguir como si lo enumerara Ceferino, una cosa detrás de la otra" (133:589). Brody's interpretation of Piriz as an over—"rational" **opposite** to Horacio (23) seems to me to contradict the sense of these chapters at many points (cf. also *Cuaderno* 233 [111]). Both Piriz and Horacio, may, I think, be taken as illustrations of Chesterton's aphorism that a madman is not one who has lost his reason but one who has lost everything **but** his reason.

9 To the Gnostic sectary Basilides, this sphere was the **methorion pneuma** or Intermediate Spirit; "it is the firmament... between the visible world and the transcendent world and is situated beyond the sky," and was identified with the Holy Spirit of Christianity (Quispel 218-19) — i.e. Dante's "Love that moves the sun and the other stars" (cf. the bird imagery of the passage).

10 In the logbook appears this possible epigraph from Arthur Conan Doyle: "... for nothing clears up a case so much as stating it to another person" (199 [77]). Cf. also Varela 131: "Oliveira... es un personaje que se busca a sí mismo, y nos obliga a buscarlo, de principio a fin del libro. Se busca dentro y fuera de él, en todos los aspectos posibles de la realidad, a través de todos los seres que encuentra (¿por qué no a través del lector?)."

WORKS CITED

Aronne Amestoy, Lida. *Cortázar: La novela mandala*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1972.

Barrenechea, Ana María. "Estudio preliminar." In Cortázar, *Cuaderno*, 9-138.

Boldy, Stephen. *The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1980.

Brody, Robert. *Julio Cortázar: Rayuela*. London: Grant & Cutler/Tamesis, 1976.

Buber, Martin. *I and Thou*. 2d ed. 1957. Trans. Walter Kaufmann. New York: Scribner, 1970.

Campbell, Joseph. *Myths to Live By*. 1972. New York: Bantam, 1973.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Trans. Susanne K. Langer. 1946. New York: Dover, 1953.

Childs, Tonya Lee. "Existentialism in the Works of Julio Cortázar." Diss. U. of Texas, 1971.

Cortázar, Julio. *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*. Ed. Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

_____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Daumal, René. *Mount Analogue: An Authentic Narrative*. 1952. Trans. Roger Shattuck. 1959. San Francisco: City Lights, 1968.

Graff, Gerald. "The Myth of the Postmodernist Breakthrough." *TriQuarterly* 26 (1973): 383-417.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Jonas, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 2d ed. Boston: Beacon, 1963.

_____. *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*. 1966. New York: Dell, 1968.

Quispel, Gilles. "Gnostic Man: The Doctrine of Basilides." Trans. Ralph Manheim. In Joseph Campbell, ed., *The Mystic Vision: Papers from the Eranos Yearbooks*. Princeton: Princeton UP, 1968.

Schneider, Luis Mario. "Julio Cortázar." *Revista de la Universidad de México* 17 (May 1963): 24-25.

Sola, Graciela [Maturo] de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Varela, Blanca. "Uno o muchos libros." *Revista Peruana de Cultura* 3 (Oct. 1964): 130-34.

ASPECTOS DEL DESEO EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

Bernal Herrera
Harvard University

I. **P**ara Fuentes, como para Borges, la literatura es ante todo un arte verbal, pero también una indagación sobre la condición humana. Sus obras se quieren no espejo o reflejo del mundo sino una faceta más que lo enriquece, dando paso los componentes realistas a una exploración lingüística que, al tiempo que genera su propio desarrollo, se lanza hacia la realidad reproduciéndola del modo recomendado por Huidobro: no mediante la copia de sus elementos concretos, sino ejerciendo su capacidad creativa. Concebida como ficción, la escritura no es puramente autorreferencial; vinculada siempre a lo extratextual zapa y amplía lo dado al enfocar el desnivel entre la realidad social y las posibilidades de la imaginación. Como el deseo la escritura se desarrolla a partir de sí misma, impulsada por una vectorialidad hacia lo externo que le brinda su sentido: el de sus encarnaciones concretas. Como en Octavio Paz, la literatura se vuelve fiesta y expansión del deseo, apertura a él. Deseo y escritura no concluyen: se encarnan y ramifican, y con la plurivocidad inserta en sus objetos minan todo concepto fijo o absoluto, desestabilizan las perspectivas establecidas, haciéndonos ver el otro lado, intuir lo no visto pero deseado.

Paz vió el peso temático del deseo en la literatura de Fuentes; más importantes son afinidades no-temáticas como el polimorfismo y la inestabilidad. Vistas su obras bajo este lente, las relaciones proliferan: la rigurosa construcción y economía de recursos de *Aura* caracterizan su doble seducción: la de Montero por Consuelo y la del lector por el texto.¹

En Fuentes “no hay metafísica de la palabra: hay erotismo verbal, violencia y delicia, encuentro y explosión.” (18, 20) Hay erotismo en la delectación y regodeo con que se manipula el cuerpo-lenguaje, con cuya mediación intenta lo que para Bataille es la aspiración del erotismo: la eliminación de lo discontinuo, de los compartimentos estancos y lo delimitado.

Todo está superpuesto, comunicado y contenido en cada parcela de realidad: las ortodoxas reaccionarias acechan en las prácticas revolucionarias, una anciana contiene una niña, el general Arroyo a los caudillos árabes y españoles, la literatura los sueños y la vigilia. Si en el espesor de lo cotidiano razón y palabra oprimen al deseo, ahora éste contraataca y retuerce, impulsa la narración y configura su objeto, no un *factum* dado sino doblemente constituido por el dual sujeto del hecho literario: autor y lector. Lo erótico y lo literario comparten una misma raíz: el deseo, y ambos construyen su propio objeto.

II. De *Cambio de piel* dice Fuentes: “Aquí resulta que ‘nada es cierto’. Igual que siempre: Don Quijote no es cierto, es sólo un **deseo**: el de Cervantes y el de Alonso Quijano.” (18, 46) Nada es cierto, salvo el deseo, cuya realidad permanece en pie aunque sus frutos puedan ser puramente imaginarios. En este contexto la literatura no es sino un lenguaje que se desarrolla a partir de sí mismo en todas las direcciones de **lo real**, aun cuando ello implique el entrecomillado o la negación de lo concreto. *Cambio de piel* es ficción, pero el deseo que lo atraviesa es real. ¿Es su acción algo más que un producto de la imaginación de Freddy Lambert, personaje-narrador, con la que éste juega a su antojo, trastrocando continuamente sus coordenadas espacio-temporales en una narración abierta sin inicio ni fin claramente establecidos? Lo importante es que el texto sigue los meandros de sus deseos, y ello en muchos sentidos. Freddy es amante de Isabel y Elizabeth, y su participación en la trama obedece a un deseo constantemente desdoblado. Afirma unirse a ella para después escribir lo acontecido; pero sus motivaciones van más allá: “Me venció el entusiasmo de una participación y la conciencia de que voy que chuto para la cuarentena. Yo iba a ser joven con ellos, dragona. ¿Tú no hubieras hecho lo mismo que yo?” (10, 443) Su voz narrativa, y con ella la narración como tal, está empapada de deseo, surge y es configurada por éste.

Las relaciones deseo-literatura no corren en un sólo sentido, ya que aquel puede seguir modelos literarios: Elizabeth anhela fundirse con las fuerzas telúricas mexicanas a lo D. H. Lawrence, mientras en “La Desdichada” Toño le propone a Bernardo hacerle el amor a dos prostitutas imaginando que son heroínas literarias.

El deseo se desarrolla a partir de sí mismo, pero se dirige hacia imágenes y objetos externos; no existe en estado puro, abstracto, sino como intencionalidad deseante. Lo proteico del deseo flexibiliza esta vectorialidad, pudiendo tomar como su objeto cualquiera que permita su satisfacción. Este polimorfismo puede o no ser evidente pero siempre se da, y estructura textos como *Gringo viejo*, cuyo erotismo dista de ser puramente sexual: el viejo desea cierto tipo de muerte; la tropa avanzar sin cesar y tomar lo previamente inaccesible: ciertas mujeres, sí, pero también la tierra, el tren.

III. Aparece a menudo una distancia, muchas veces insalvable, entre el

deseo y su objeto, distancia que no lo anula sino lo atiza, convirtiéndolo en hecho central de la vida y principal nutriente de la imaginación. Tal el caso de Arroyo, el general revolucionario de *Gringo Viejo*, cuya ambigua relación con la casa de la hacienda en la que fue criado provoca su conversión en objeto de su deseo, no por la posibilidad real de poseerla sino por la simultaneidad de su cercanía y distancia; Arroyo ha vivido dentro y fuera de la casa, pertenece y no pertenece a ella, es aceptado y rechazado al mismo tiempo, y esto lo enardece. Al preguntarse él y Harriet si es bueno que los sueños se conviertan en realidad, no saben que responder².

No sólo hay una distancia entre el deseo y su objeto, sino diferencias entre el objeto externo como tal y en cuanto objeto del deseo. Girard distingue en literatura la pasión auténtica de la mediada en base a la reconstrucción que la última hace de su objeto. En Fuentes esta reconstrucción se da en toda relación deseante, cuyo objeto es siempre constituido. En el objeto varía su grado de reconstitución, en el sujeto el de conocimiento de este inevitable proceso. De un lado tenemos a Javier, quien trata de hacer de Isabel una nueva Elizabeth; del otro a Felipe Montero, de cuyo deseo Consuelo se constituye astutamente en objeto sin que él lo perciba sino cuando ya está atrapado por Consuelo y por la red de su propio deseo. Esto no elimina la necesaria participación del deseante: Felipe responde el anuncio, acepta las condiciones, posee a Aura pese a los indicios de que algo extraño sucede, y por medio de la escritura se convierte en rival del fallecido marido de Consuelo: "El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo." (9, 30) Cuando finalmente Aura acepta huir de la vieja casona, es Felipe quien decide no hacerlo.

No todo objeto es constituido por un deseante y/o un deseo individuales. La constitución del objeto puede ser colectiva: Toño y Bernardo con La Desdichada, o responder a deseos superpuestos: Harriet desea a Arroyo por su propia sexualidad y para emular la de su padre, el capitán Winslow; y Arroyo a Harriet por ella misma pero también para poseer a una mujer como hubiera querido a su madre: igual a la esposa de su padre:

"Harriet hundi6 la nariz en la nuca de Tomás Arroyo y olió a sexo erizado y velludo de una negra: Capitán Winslow estoy muy sola y puede usted tomarme cuando guste.

Tomás Arroyo apretó el talle de la mujer extranjera mientras bailaban y se acercó más a su vientre boscoso, imaginó el vientre de Harriet como un bosque muy lindo que él vería siempre de lejos, y detrás de una puerta de espejos salió Tomás Arroyo a bailar con su madre, su madre la esposa legítima de su padre, su madre la señora limpia y derecha" (13, 106).

Las variantes pueden multiplicarse, lo importante es que todo objeto del deseo es de algún modo constituido por él.

Lo anterior tiene consecuencias. Cuando lo deseado es un sujeto este

puede resistirse a las particulares reconstrucciones a que puede ser sometido. Faris adjudica muchos de los problemas entre Javier y Elizabeth al mutuo intento de modelarse según imágenes pre-establecidas. La pugna puede acarrear la destrucción del objeto: el deseo no sólo constituye sino que también destruye³; destructividad que en Bataille liga erotismo y sacrificio. El objeto es aliciente y obstáculo; alienta la satisfacción total del deseo y muestra la imposibilidad de alcanzarla a través de él, siendo ésta una de las razones por las que Javier asesina a Isabel. Estamos condenados a fracasar en el intento de construir un objeto totalmente satisfactorio: o padece de irrealidad, como Aura, o su realidad independiente acaba por quebrar la imagen sobreimpuesta, peligrosamente perdiendo su atractivo.

IV. Una relación deseante reiterada por Fuentes es la mediada por la mirada, la voyeurista. Muchas de sus obras contienen elementos voyeuristas y en algunas, como “Viva mi fama”, es componente principal. El voyeurismo presenta una amplia gradación. Algunas veces la relación se queda ahí: Javier y la vecina en Buenos Aires; en otras es una etapa previa a las relaciones físicas: Consuelo con Felipe, a quien ve hacer el amor con Aura antes de hacerlo ella misma; otras no empiezan sino que acaban en él: La Privada y su marido; otras, en fin, alternan voyeurismo y posesión física: Goya y La Privada en “Viva mi fama”.

Esta recurrencia recalca la omnipresencia del deseo, que engloba a la mirada y la convierte en deseante. Quien anhela ser deseado empieza por posicionarse ante la mirada de los posibles deseantes, actitud que culmina en La Privada quien, tras haber sido objeto del voyeurismo privado, se hace actriz para serlo del público. El voyeurismo facilita una solución aparente a algunos de los problemas envueltos en las relaciones sujeto-objeto. La mirada objetiva lo deseado⁴, dificultando la entrada en su configuración de factores tan perturbantes como los afectos. Para Goya representa la posibilidad de ejercer un fuerte erotismo en su campo sensorial privilegiado, el visual. También puede equivaler a la confesión de un fracaso: el de Javier en evitar los sentimientos, o el de Goya por lograr lo que consiguen otros amantes de La Privada: desmayarla en el orgasmo. El único que acepta su carácter paliativo es el anciano marido de La Privada, quien imposibilitado de satisfacerla la presta a condición de poder mirar discretamente.

La importancia de la mirada es correlativa de la de su objeto habitual: el cuerpo, central no sólo al mostrarnos ante los otros sino ante nosotros mismos, lo que se evidencia en *Gringo viejo*. A diferencia de su tropa Arroyo está totalmente consciente de su cuerpo: “Todo porque un día descubrí el salón de los espejos y descubrí que yo tenía una cara y un cuerpo. Yo podía verme.” (13, 148) La mayoría de sus soldados, en cambio, son campesinos criados bajo un régimen de represión general que incluye la del cuerpo, cuasi-inexistente para ellos. Arroyo lo sabe, y al incendiar la hacienda en que creció conserva para su

tropa el salón de los espejos:

Los hombres y las mujeres de la tropa de Arroyo se miraban a sí mismos. Paralizados por sus propias imágenes, por el reflejo corpóreo de su ser, por la integridad de sus cuerpos. Giraron lentamente, como para cerciorarse de que ésta no era una ilusión más. (13, 44)

La misma conciencia corporal de Arroyo es mostrada en la novela por Pancho Villa. Afirma Paz en *Conjunciones y disyunciones* que la civilización occidental contemporánea subordina el 'signo cuerpo' al 'signo no-cuerpo', e interpreta las revueltas estudiantiles de los sesenta como una vuelta al primero, vuelta que para los hombres de Arroyo pasa por la mirada, inscribiéndose en la larga tradición que resume la experiencia cognoscitiva en metáforas visuales⁵.

V. En Fuentes, como en el existencialismo, la identidad es algo que se constituye. Es factible diferenciar en ella diversos estratos, no así una esencia más real que las acciones que la fundan.

Dos principios estructurantes son básicos. El primero es el de superposición, utilizado por Paz y Fuentes para interpretar la historia, en particular la mexicana, y cuyo emblema son las pirámides y templos superpuestos, cubriéndose unos a otros sin extirparse completamente, lo que permite la presencia subterránea y simultánea de todos ellos. El segundo es el eclipsamiento de la esencia por la función, característico de amplias zonas del pensamiento contemporáneo que remontan a Nietzsche, para quien 'una cosa es la suma de sus efectos', y continúan en el existencialismo y el pragmatismo anglo-sajón. Este eclipsamiento es lo que permite la asimilación que establece Fuentes entre Javier y Franz, definidos no por una esencia poseída *ab ovo* sino por su inserción social:

"Javier y Franz representan la fraternidad de lo aislado. En Alemania, Javier hubiese sido Franz: un fascista por omisión. En México, Franz hubiese sido Javier: un intelectual burócrata demasiado consciente de sí mismo y de su aislamiento para transformar sus sueños en otra cosa". (24,122)

El carácter plural y proteiforme, de 'realidad irreal', experimentación y deseo que la identidad acarrea consigo, es adecuadamente descrito por Gyurko al calificar el yo en Fuentes de "psicodélico"⁶. La carencia de una identidad definida de antemano otorga al deseo un importante rol en la constitución de la personalidad, orientando e influyendo el accionar que nos define⁷, proceso del que forma parte la imagen que de nosotros construyen los demás de acuerdo a sus propios deseos. Nuestra identidad se constituye en buena medida a partir de los deseos propios y ajenos. El gringo viejo, de quien los mexicanos ignoran hasta el nombre, es para ellos 'el gringo que vino a México a que lo mataran'.

No pretende Fuentes, como Paz y Bataille, que el deseo erótico nos haga

conocer al otro de una manera casi metafísica. Es cierto que Harriet llega a conocer bastante bien a Arroyo gracias a sus relaciones eróticas, pero también lo es que ciertos aspectos de éste, abiertos a sus compatriotas, permanecen inaccesibles para ella; lo mismo ocurre con el autoconocimiento. A través del deseo se alcanzan aspectos vedados a otras formas de conocimiento, pero éstas no pueden ser reemplazadas.

VI. Dada la imposibilidad de construir imágenes totalmente ‘objetivas’, no teñidas por deseos propios y ajenos portadores de la abismalidad de los espejos enfrentados, el conflicto entre las diversas imágenes que luchan por imponerse unas sobre otras es altamente probable pero no inevitable. Arroyo arma su identidad a partir de su inserción en la colectividad con los elementos que su pueblo le proporciona, y se convierte en portador de los anhelos de éste, lo que no carece de riesgos: cuando duda y sigue sus deseos individuales pierde el contacto con el pueblo y acaba fusilado.

El deseo, entonces, puede llevar al rebasamiento de lo estrictamente individual y la integración a una unidad social. No hay fusión metafísica, sino un amalgamamiento a una comunidad posibilitada por deseos colectivos⁸. Este carácter colectivo puede ser explícito: deseo de la tropa de Arroyo por entrar a México con Villa; o más bien implícito: La Luna, en quien se encarna a nivel individual una de las principales consecuencias sociales de la Revolución: la aceptación y ampliación del deseo. La Luna no lo sabe, pero esta aceptación y ampliación posibilitadas por la revolución mexicana le facilita identificarse con ésta. Cuando tal unidad es percibida las reacciones van de la tranquila aceptación de Rubén Oliva: “Andalucía era su intimidad, no a pesar de que la compartía, sino porque la compartía” (11, 214), a la más problemática del gringo viejo:

“Ahora sí sabía que existía una frontera secreta dentro de cada uno y que ésta era la frontera más difícil de cruzar, porque cada uno espera encontrarse allí, solitario dentro de sí, y sólo descubre, más que nunca, que está en compañía de los demás.

Dudó por un instante y luego dijo:

—Esto es inesperado. Es atemorizante. Es doloroso. Y es bueno.” (13, 143)

La tendencia del deseo a sobrepasar lo estrictamente individual ha sido enfatizada por Bataille, para quien la inquietud de todo erotismo es sustituir lo discontinuo individual por lo continuo supraindividual. La aportación de Fuentes consiste en privilegiar los aspectos sociales antes que los metafísicos: la superación de nuestra individualidad nos hace partícipes no de una unidad nirvánica sino de grupos sociales concretos en situaciones sociales igualmente concretas. Todo deseo se da en una circunstancia social que lo contextualiza y lo dota de significados no intrínsecos al deseo mismo, lo que ve con amargura el gringo viejo al comprender que su deseo de justicia ha sido utilizado por su

jefe, Randolph Hearst, para sus propios propósitos. No hay posibilidad de separar, más allá de lo meramente metodológico, los deseos individuales de lo social-colectivo en que se inscriben, algo que no se puede perder de vista si se quiere entender una de las particularidades del deseo en Fuentes: su íntima relación con la política.

VII. De *El siglo de las luces* comenta Fuentes que las opciones políticas y eróticas de los personajes se influyen mutuamente; lo mismo podría haber dicho de su obra. Mientras Bataille subraya la amplitud de lo erótico mediante sus relaciones con lo religioso, en Fuentes la relación se establece con lo político, no siendo coincidencia que quienes se rebelan sean deseantes como Arroyo y Pancho Villa. El deseo aporta a la política la tendencia a la heterodoxia y la transgresión, el anhelo de libertad. El erotismo, y en particular la sexualidad, han sido vistos como posibles antídotos contra el utilitarismo moderno, posición sostenida por Bataille y, algo ambiguamente, Freud. Fuentes, como los surrealistas, va más allá, al ver en el deseo en general combustible para la revolución, convertida en uno de sus objetos. Lo proteico del deseo y su usual insatisfacción con lo concreto dado hacen de él un aliado en la constitución de un margen de disenso lo más amplio posible, cuya defensa, en línea con pensadores liberales como Stuart Mill, es uno de los elementos que cohesionan el pensamiento político de Fuentes.

Faris se refiere a la relación, también presente en Paz, entre el erotismo privado de la cópula, el público de la fiesta y el social de la revolución. El mejor ejemplo es la revolución mexicana, concebida más que nada como causa y efecto de una ampliación general del deseo, algo que instintivamente expresan los revolucionarios cuando exclaman:

“ahora todo es nuestro porque lo tomamos, las muchachas, la tropa, el dinero, los caballos; sólo queremos que todo siga así hasta morimos... las cosas estaban lejos, ahora están cerca y nosotros no sabemos si esto es bueno o malo; pero ahora todo está tan cerca de nosotros que hasta sentimos miedo, ahora todo puede tocarse: ¿ésa es la revolución?” (13, 146)

¿A qué le temen los revolucionarios? A lo mismo que les permite serlo: el ejercicio del deseo, cuya positiva valoración por parte de Fuentes no lo exime de problemas. La misma capacidad deseante que lleva a Harriet y Arroyo a encontrarse consigo mismos y con el otro es la misma que, ejercida antisocialmente, lleva a los dueños de la hacienda en que Arroyo se crió a violar campesinas, siendo él mismo el fruto de una de tales violaciones. El deseo es uno de los principales alicientes hacia la libertad, pero su ejercicio puede tomar caminos socialmente condenables, como lo indica Fuentes explícita y reiteradamente:

Los pensadores revolucionarios (Sade y Nietzsche incluidos) no son patrocinadores del mal: son patrocinadores de la libertad que deben reconocer valientemente que la libertad puede llevar al mal, pero que vale la pena tomar el riesgo. (29, 331)

El discurso erótico-deseante no es un discurso paralelo o alternativo al histórico⁹. El deseo es parte integral de la realidad, o mejor aún de lo real, y aunque posee características que lo hacen importante en la concepción de Fuentes, ello no lo pone al margen de limitaciones y problemas.

VIII. Queda patente la complejidad del deseo, que puede ser individual o colectivo, simple o compuesto, construir y destruir sus objetos, ser confrontado por otras fuerzas o por otros deseos. Su necesaria inserción en una amalgama colectiva lo trenza en una red, aludida implícitamente en la “letra de araña” con que Carlota le escribe al hombre que literalmente atrapa en la casona de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, y explícitamente en “Viva mi fama”:

“Esta era la ley del agua, universalmente comunicada, manantiales con arroyos y riachuelos, y éstos con ríos, y ríos con lagos y éstos con cascadas y las caídas con las deltas y éstas con el océano y la mar más vasta con el pozo más oscuro. ¿Por qué no iba a pasar lo mismo con las recámaras, todas las recámaras del mundo, comunicadas entre sí, ni una sola puerta cerrada, ningún candado o traba, ni un sólo obstáculo para el deseo, el texto, la satisfacción de la cama?” (11, 228)

No obstante su vectorialidad externa, el carácter autogenerante del deseo hace que, a diferencia de su inserción social y posibilidades concretas de satisfacción, su surgimiento no dependa de circunstancias externas, lo que ayuda a explicar su omnipresencia. Esta marca una diferencia entre Fuentes y Paz: sus concepciones de la mujer. Mientras en Fuentes el deseo es omnipresente, sin diferencias genéricas, para Paz la mujer, al menos la mexicana, es un ente pasivo:

“tendida o erguida, vestida o desnuda, la mujer nunca es ella misma. Manifestación indiferenciada de la vida, es el canal del apetito cósmico. En este sentido, no tiene deseos propios... La mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen.” (27, 33)

Aún si Paz se refiere no a la ‘esencia’ de la mujer, sino a una situación valorada como nefasta, permanece la diferencia con Fuentes, para quien la radicalidad del deseo irrumpe por doquier.

Esta misma radicalidad convierte su satisfacción en momento cumbre de la vida y la escritura, y textos como *Aura* y “Viva mi fama” se construyen

alrededor del esfuerzo por satisfacer deseos. No es de extrañar entonces la cantidad de argucias de todo tipo utilizadas en dicha labor: el gringo viejo se niega a matar a un prisionero porque sabe que Harriet no amará nunca a un asesino, y por lo mismo Arroyo no castiga tal desobediencia; Felipe Montero justifica su deseo por Aura diciéndose que liberará a la muchacha; Elizabeth acepta que Javier la posea pensando en otras mujeres con tal de que lo haga y, no estando éste en condiciones, hará el amor con Freddy mientras Javier, a quien ama y en quien piensa en ese momento, duerme borracho en el cuarto contiguo. Todo vale, lo importante es satisfacer el deseo. Asumido lo imparable de su fuerza, se comprende mejor el intento de ponerla al servicio de ideales políticos.

Lo real en su totalidad está sometido a su influencia. Aunque la naturaleza no ocupa un sitio importante en la obra de Fuentes, hay indicios de que también ella contiene en su seno fuerzas relacionadas: “hasta el desierto que parecía muerto escondía toda una minuciosa vida que prolongaba, originaba o remedaba las leyes de la existencia humana. El no podía sustraerse, aunque fuese otra su voluntad, al imperio vital del yermo” (13, 23). Pero lo que realmente interesa a Fuentes es la presencia del deseo en la realidad social, manifiesta de muchas maneras. El deseo afecta las relaciones interpersonales, ayudando a configurar la vida de los individuos y su inserción social; tal el caso del gringo viejo, cuyo anhelo de una muerte digna y su actitud crítica ante la revolución mexicana coronan una vida dedicada al ejercicio del deseo personal y la crítica social.

Gracias al deseo cuestionamos la tan a menudo oprimente cotidianeidad, permitiéndole a personajes como Felipe Montero o Harriet Winslow escapar de vidas anodinas. Esta subversión de lo cotidiano según Bataille caracteriza al erotismo, igualado por él a conducta heterodoxa: “Usamos la palabra erotismo cada vez que un ser humano se comporta de una manera fuertemente contrastante con la conducta y normas cotidianas.” (1, 109) Sin ir tan lejos, Fuentes plantea la utilidad de deseos comunes como los de paz y justicia en la necesaria remodelación de lo cotidiano. (Cf. 16, 85)¹⁰. Pero no cae en el utopismo, y diferencia claramente los deseos de las contrastantes realidades. No basta que Elizabeth en *Cambio de piel* o Regina en *La muerte de Artemio Cruz* idealicen su pasado para que éste cambie, ni que Arroyo desee que su madre haya sido la esposa legítima de su padre. Tampoco basta que Elizabeth idealice la realidad mexicana: ello no elimina una miseria que, como le dice Freddy, dista mucho de ser poética. Todo tiene doble filo, y como tal aparece en Fuentes. Si por un lado afirma que la superposición, ese principio estructurante de su universo, es en México el signo externo de una decisión subconsciente de mantener todo tiempo porque ninguno se ha cumplido, lo que conserva viejas aspiraciones del pueblo mexicano, del otro nos advierte de su utilización para adormecerlo y despolitizarlo.

Dice Goya en “Viva mi fama”: Hice que se conocieran los que, desconociéndose, ya se deseaban. Pueblo y Señores: Mírense. Hombre y Mujer: Mírense, mírense.” (11, 252) Esta visión del arte como exploración y

comunicación, cercana a la que de la filosofía defendió Sócrates y de la revolución defiende Fuentes, capta uno de los aspectos de su obra que la hace merecer, y no casualmente, el calificativo de revolucionaria.

NOTAS

1 Consuelo-texto, no dispone de mucho tiempo ni espacio para seducir a Montero-lector; el éxito se debe a la perfecta dosificación de insinuación y encubrimiento, información y desinformación, y a la rapidez de la acción. La atmósfera onírica y alucinatoria envuelve por igual a lectores y protagonistas.

2 Fuentes, tan alerta a lo político, no parece percibir lo equívoco de tal posición. Si debemos ampliar nuestra capacidad deseante, capacidad cuyo ejercicio tiene consecuencias políticas, podría afirmarse que un incremento en la necesidad incrementa el deseo y es, en esa medida, positivo. Fuentes no afirma esto, y tal conclusión no cabe en su pensamiento político, pero ello no anula que las premisas pueden llevar a ella.

3 Esto no es tema nuevo en literatura. Puede verse un ejemplo en “La balada de la cárcel de Reading” de Oscar Wilde.

4 En esto puede verse la influencia del existencialismo de corte sartriano, presente también en temas como la identidad.

5 Esta tradición incluye, por ejemplo los mitos de Narciso y de Acteón, mitos mexicanos como el de Quetzalcóatl mirándose al espejo por primera vez, y la multiplicidad de ensayos del siglo XVIII dedicados a la visión y sus posibilidades de conocimiento, que culminan en el *Nuevo ensayo sobre la visión* de Berkeley y en discusiones como la de Locke: ¿puede un ciego llegar a saber lo que es el color escarlata?

6 La psicodelia tuvo entre sus preocupaciones, casualmente, el tema de la identidad y su posible disolución. Un perfecto ejemplo es el film *Performance*, del año 70.

7 Hay aquí un punto de contacto entre Fuentes y Borges: la idea del momento crucial que define a una persona. Comparar, por ejemplo, la “Historia de Rosendo Juárez” o la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” con el siguiente texto de *Gringo viejo*: “él había sido el testigo privilegiado del momento en que un individuo, hombre o mujer, cambia para siempre, se agarra fatalmente al instante para el cual nació y luego lo deja ir, ya sin ambición, aunque con tristeza. (13, 140-1)

8 Esto se ha interpretado como un deseo de fusión nirvánica que busca la anulación de lo espacio-temporal y lo histórico-social. Ver por ejemplo lo que afirma Gloria Durán, p. 60 de libro incluido en bibliografía.

9 También se ha visto en el deseo una especie de realidad alternativa, tesis defendida, por ejemplo, por Wendy Faris.

10 Hasta qué punto deseos como los de paz y justicia son compatibles con los de tipo erótico, o si pueden ser ubicados bajo el mismo concepto, son problemas que Fuentes no toca. Dificultades similares se hallan en otros autores que estudian el deseo. Freud, por ejemplo, en ocasiones define el impulso erótico como el anhelo de constituir y preservar unidades cada vez mayores, de la que la civilización sería una y por ende su producto. Pero en textos como *El malestar en la cultura* contrapone, como Bataille, las fuerzas eróticas a las de cohesión social que posibilitan la civilización.

BIBLIOGRAFIA

Bataille, Georges. *Erotism, Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Light Books, 1986.

Bland, Carole C. "Carlos Fuentes' *Cambio de piel*: the quest for rebirth." *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*. 4.2 (1976): 77-87.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. New York: Vintage, 1985.

Castillo, Debra. "Travails with Time: An Interview with Carlos Fuentes. *The Review of Contemporary Fiction*. 8-2 (1988): 153-65.

Duran, Gloria B. *The Archetypes of Carlos Fuentes*. Hamden: Archon Books, 1980.

Faris, Wendy B. *Carlos Fuentes*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.; 1983.

_____. "Desire and Power. Love and Revolution: Carlos Fuentes and Milan Kundera." *The Review of Contemporary Fiction*. 8.2 (1988): 273-84.

_____. "'Without Sin, and with Pleasure': The Erotic Dimensions of Fuentes' Fiction". *Novel. A Forum on Fiction*. 20.1 (1986): 62-77.

Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 1988.

_____. *Cambio de piel*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

_____. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori, 1989.

_____. *Los días enmascarados*. México: Era, 1986.

_____. *Gringo Viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Myself with others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

_____. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1987.

Fouques, Bernard. "Escritura y Diferencia / *Cambio de piel* de Carlos Fuentes." *Cuadernos Americanos*. 2ª Epoca. 262.5 (1985): 223-31.

Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris; Bernard Grasset, 1985.

Grossman, Edith. "Myth and Madness in Carlos Fuentes' *Change of Skin*". *Latin American Literary Review*. 3.5 (1074): 99-110.

Gyurko, Lanin. "Freedom and Fate in Carlos Fuentes' *Cambio de piel*". *Revista/Review Interamericana*. 7 (1977-8): 703-38.

_____. "El yo y su imagen en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes". *Revista Iberoamericana*. 37 (1971): 689-709).

Knight, Thomas J. and Werner, Flora M. "'Timeliness' in Carlos Fuentes' *Cambio de piel*". *Latin American Literary Review*. 4.7 (1975): 23-30.

Ordiz, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León (Esp.): Universidad de León, 1987.

Otero, José. "La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes." *Explicación de Texto Literarios*. 4 (1976): 181-90.

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1978.

_____. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. "The question of Carlos Fuentes". *The Review of Contemporary Fiction*. 8-2 (1988): 186-8.

Ramirez Mattei, Aida Elsa. *La narrativa de Carlos Fuentes*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.

FUNCION Y MECANISMOS DEL HUMOR EN *LA ERA IMAGINARIA* DE RENE VAZQUEZ DIAZ

Elena M. Martínez
Baruch College (CUNY)

La función del humor en la novela *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz, es rebajar el discurso alto, oficial y dismantlarlo de su poder serio, autoritario y persuasivo. El humor en la novela funciona como rebelión contra la autoridad y el sentimentalismo — el tono de seriedad es característico del discurso oficial — a la vez es una negación de la implantación de jerarquías: previene que la novela establezca centros ideológicos de autoridad. El discurso humorístico es altamente dialógico pues conlleva dos significados, dos discursos.

En *La era imaginaria* el humor se crea por medio de la descripción de los personajes, la conjunción de personajes que no tienen mucho en común o que se oponen porque su representación física, moral o ideológica encierra disparidades; por medio del discurso que los personajes portan (ya sea a nivel ideológico o lingüístico) o por las disparidades ideológicas o lingüísticas que el discurso del narrador presenta.

Los personajes que producen un efecto más humorístico, ya sea por las descripciones que el narrador hace de ellos, por las situaciones en que se ven involucrados o por el discurso que portan son: Yoya, Mediopeje, el hijo mayor de ambos, Romo y Cecilia. Los nombres de los personajes pueden crear un efecto cómico por las asociaciones que se expresan o que están implícitas y que el/la lector/a descubre. Muchas veces éstos aluden y subrayan lo que el personaje posee en exceso o, por el contrario, se refieren a alguna carencia. También puede aludir a alguna asociación que el/la lector/a lleve a cabo. Ejemplo de esto es el nombre del marido de Yoya, Mediopeje, que remite a Mediope(n)e, (Medio) (pez) o también puede remitir a la frase “peje gordo”, / equivalente de aquél que tiene autoridad; y Mediopeje carece de autoridad y es descrito como muy flaco. El uso de “medio” en su nombre remite a la idea de que está reducido que carece de algo; él es flaco, esa falta de similitud entre el

nombre o la asociación que se pueda hacer, esa disparidad crea la comicidad. El nombre de su esposa, Yoya, si bien es el apodo de Yolanda también es una amalgama del nominativo del pronombre personal de primera persona y número singular Yo y Ya (adverbio con que se denota el tiempo pasado o cuando se usa en presente haciendo relación al pasado; también connota finalmente, últimamente o luego, inmediatamente). Esta última acepción denota o está asociada con la prontitud, la rapidez con que Yoya lleva a cabo las acciones. Su nombre (Yo-Ya) encierra un monologismo: las dos sílabas del nombre expresan el monologismo de su persona ya que al invertir las sílabas el significado se mantiene: Ya-Yo. El yo instala siempre un centro, un discurso centralizado.

El nombre de otros personajes también tiene efecto cómico. Repelo está asociado con la carencia de pelo, repelar: tirar del pelo o arrancarlo; cercenar, quitar o disminuir. La pareja de Pirulí y Gavilán combina, primero, un cubanismo que designa un caramelo muy dulce, de muchos colores y que evoca en el/la lector/a debilidad; Gavilán: ave del orden de las rapaces, se asocia con fuerza. La pareja está formada por dos personajes que parecen contrarios y que, por lo tanto, su asociación resulta incongruente y dispar. En este caso los adjetivos se usan para desconstruir el clisé sobre las relaciones homosexuales ya que el primero, supuestamente, débil, frágil, resulta el más fuerte de los dos.

El personaje más humorístico es Yoya, lo que resulta muy interesante pues ella es la portadora del discurso oficial. En el pueblo de Villalona Yoya viene a ser una metáfora "del super yo". Vázquez Díaz usa el humor con el propósito de rebajar y desmitificar el discurso oficial, edificante y dogmático que ella representa¹. Si la revolución y el carnaval invierten las jerarquías sociales, Vázquez Díaz, por medio del humor, invierte en el discurso literario las nuevas jerarquías que la revolución establece. Bakhtin habla de la inversión de jerarquías que se da durante el carnaval:

Another essential element of the carnival was a reversal of the hierarchic levels: the jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop, or archbishop was elected at the "feast of fools," and in the churches directly under the pope's jurisdiction a mock pontiff was even chosen (*Rabelais and His World*, 81).

El narrador dice que Yoya antes habría sido una prostituta y ahora es la jefa del comité (63). Este enunciado tiene un carácter altamente dialógico: por un lado contiene un comentario sobre la asignación de puestos a personas sin educación pero, por otro lado, presenta las posibilidades que la revolución ha abierto para la clase popular.

El personaje de Yoya resulta humorístico porque gasta mucha energía física y poca mental y nuestra risa expresa la superioridad que sentimos frente a este personaje². Frente al héroe serio no nos reímos, sino que sentimos admiración; es el placer estético de identificación con un héroe. Al cambiar al héroe serio en cómico hay dos aspectos fundamentales, dependiendo si la comicidad surge de la degradación de un ideal heroico a su opuesto o la

elevación de lo humano. Si uno entiende el héroe cómico como una degradación de un modelo de perfección o ideal esto corresponde con la tradición de la parodia, el pastiche y la sátira. Vázquez Díaz toma al personaje que tiene más poder, que representa a la autoridad en el pueblo, es decir, un personaje que esperaríamos que suscitara otro tipo de identificación con el/la lector/a y es a ése al que precisamente rebaja, lo cual confirma el postulado de Jauss que el héroe cómico no es cómico en sí sino sólo cuando es visto en relación con ciertas expectativas y precisamente, niega esas expectativas. Jauss señala (desde el punto de vista de la estética de la recepción) un par de funciones en el humor del personaje: lo que el héroe revela a través de la comicidad de la contra imagen puede ser recibido como divertido y, por lo tanto, es un descanso de la tradición como una protesta, una crítica al discurso autoritario pero hecho de una forma segura porque ha sido hecho a través de la comicidad. Según Freud lo que tienen en común todos los métodos cómicos, la caricatura, la parodia, es el degradar la dignidad de los individuos al dirigirse la atención a las debilidades que comparte con todos los humanos. Al poner a Yoya, quien es una especie de héroe en el pueblo, en posición cómica, se destruye la admiración que podemos sentir por un personaje “tan perfecto”, tan sacrificado, tan trabajador. El humor, si bien destruye la distancia admirativa, impide que el/la lector/a sienta compasión por ella. El/la lector/a no se siente inferior a Yoya (por todas las buenas características) pero tampoco se siente superior: el personaje por medio de la comicidad cobra una dimensión más humana, sirve como antídoto contra la seriedad y mantiene el balance en el acto estético, y en la recepción del personaje. La catarsis que experimenta el/la lector/a a través de la risa supone una economía emocional.

James Sully en *Essay on Laughter* señala los siguientes como motivos de risa: lo raro, lo curioso (esto siempre tiene que ver con un lugar específico), las deformidades físicas (que un cuerpo normal puede imitar), los vicios, el automatismo, la obscenidad y los juegos de palabras³. Bergson, por su parte, afirma que el cuerpo humano, las actitudes, gestos que parecen mecánicos causan la risa y los movimientos resultan cómicos cuando nos recuerdan los de una máquina. La idea de Bergson es que el automatismo muestra rigidez mental, según él: “Any incident is comic that calls our attention to the physical in a person, when it is the moral side that is concerned”⁴. Yoya no se puede reír de sí; nos reímos de ella y no con ella. El uniforme militar de Yoya funciona como una metáfora de su rigidez mental. El uniforme, de una sola pieza, que no se quita nunca — incluso se lo deja puesto para tener relaciones sexuales — muestra la imposibilidad de cambio o de transformación del personaje y a la vez parece ser una máscara, que la cubre, y que oculta su sexualidad. Este personaje aparece desprovisto de toda sexualidad y supone un espacio de ruptura con la “estética femenina” tradicional.

Yoya parece ser un personaje que se ve atrapado en su momento histórico y no puede transgredirlo, el narrador nos dice: “Más que sacada de la vida diaria,

Yoya parecía un ser de **fábula**... De tan arraigada que estaba en el espacio y el tiempo históricos, era como si hubiera en ella un reducto de algo imaginario" (62)⁵. Este enunciado une, fusiona dos conceptos que supuestamente diferentes: tiempo histórico y tiempo imaginario. Y define uno por la relación que tiene con el otro. La palabra **fábula** es uno de los términos de más amplio significado en la lengua. En griego se complica por el uso de tres vocablos: "mythos", "logos", "ainos". Los tres con el sentido básico de la cosa dicha, pero con una serie de connotaciones como: palabra, historia, cuento, obra de ficción, historia de niños, leyenda, discurso, adivinanza.

La **fábula** es una composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral⁶. Aristóteles sitúa la **fábula** en la retórica y no en la poética. En el libro II, 20 de la *Retórica* analiza los medios de persuasión y los divide en dos formas: los ejemplos y los entimemas. Los ejemplos pueden ser paralelos históricos o paralelos inventados. Entre los inventados coloca a las parábolas y a las **fábulas**. Yoya como personaje de **fábula** es portadora de un discurso persuasivo (la retórica es la facultad de conocer en cada caso aquello que puede persuadir). La vida de Yoya, como la **fábula**, contiene una enseñanza, es decir, tiene un esquema retórico. La **fábula** es un relato ficticio pero presentado como si fuera real. Hay dos cosas que Yoya comparte con la **fábula**: el deseo de persuadir y la conciencia de ser real. La **fábula** como medio retórico se ha usado ampliamente en Hispanoamérica para hacer una crítica política. Tanto la **fábula**, como el epigrama, la sátira y la comedia han servido para presentar una crítica social⁷. El narrador al decir que Yoya es un personaje de **fábula** nos recuerda, por un lado, el carácter de crítica social de este género y, por otro, el carácter persuasivo de Yoya. En *La Fábula Hispanoamérica* Mireya Camurati estudia la crítica política que encierran las **fábulas** y estudia cómo muchas de ellas muestran los procedimientos deshonestos que practican los gobiernos y los gobernantes (como el de aplicar las leyes según su conveniencia). En el capítulo IV de *La era imaginaria* el narrador nos comunica que el pueblo se queja de que Yoya como administradora de la tienda del pueblo, obtiene una ración mayor que el resto. Pero Vázquez Díaz se cuida de instalar un discurso persuasivo en esta dirección y presenta inmediatamente otra versión de Yoya. El discurso de Yoya es un discurso persuasivo pero que, precisamente, pierde su efecto al ser rebajado por los mecanismos del humor. El discurso edificante y persuasivo de Yoya sufre una transformación y la seriedad del mundo se convierte en un universo irónico.

La acentuación de alguna característica física o la disparidad entre alguna característica del personaje, la acción que lleva a cabo y el lugar donde sucede son motivos de risa. Este es el caso de Romo cuya calvicie se acentúa por las maniobras que lleva a cabo para ocultarla:

Pero Romo, como tantos otros calvos, vivía espantado ante el hecho inapelable de su calvicie y no se conformaba con su destino y se disfrazaba. Diariamente se entregaba, con dolor placer-masquista, a las minuciosidades de un peinado difícil que consistía en aprovechar eficientemente el cabello reminiscente en algunas partes de su cabeza, para cubrir otras ya desérticas (127).

En otros momentos el humor surge de la disparidad entre la acción y la descripción del personaje, es decir, la acción que realiza se engrandece y la persona que la realiza se rebaja o disminuye. La potencia sexual de Mediopeje se exalta mientras que su físico se disminuye. El narrador dice que “Yoya siempre encontraba tiempo para los desbordamientos del hombrecillo” (68). O cuando de ella después de dar detalles de la robustez de su cuerpo se dice: “Tenía los ojos cerrados y la boca entreabierto, una gotita de baba le corría por la comisura de los labios y su respiración se había hecho más pesada” (70). O cuando al describir al Doctorcito dice:

... gobernando con responsabilidad meticulosa y con semblante de niño prodigio, llevaba unos pantalones cortos a cuadros de matices sobrios, una camisa blanca y gorra gris de larga visera. Parecía un pichón de turista norteamericano de la clase media, a punto de llamar a un camarero y solicitar una coca cola en medio del mar⁸ (202).

Un mecanismo muy antiguo para crear un efecto humorístico es el de las parejas disparejas o pares serio-cómicos. Está presente tanto en obras literarias como en géneros populares. En *La era imaginaria* las parejas más obvias son las de Yoya y Mediopeje, y Romo y Cecilia, las cuales son incongruentes.

La pareja de Yoya y Mediopeje resulta dispar. Mientras que Yoya aparece arraigada en la historia (como dice el narrador); Mediopeje aparece al margen de ella. En la características de la pareja se opera un proceso de rebajamiento; las de Yoya, paradójicamente, se aumentan para rebajarla; proceso similar pero opuesto: sus características y proporciones, tanto físicas como morales se aumentan; las de Mediopeje se disminuyen. Los teóricos del humor han apuntado que las deformidades físicas (el exagerar una parte del cuerpo o la obesidad) producen risa; esto es, lo que se añade siempre produce más risa que lo que falta. También los vicios y las deformidades morales: borrachera, estupidez, violencia de carácter tienen efecto cómico. El efecto de ambos, ya sea como individuos o pareja es humorístico. Hay una inversión en el par cómico de Yoya y Mediopeje — algo que va en contra del horizonte de expectativas de un/a lector/a de una sociedad patriarcal — o un/a lector/a tradicional, quien esperaría que Mediopeje tuviera el poder, la autoridad y no viceversa. Así la pareja muestra cómo la revolución ha permitido la inversión de roles, pero en vez de presentarlos de una manera seria, lo cual correría el riesgo de crear un discurso cerrado y dogmático, lo hace a través del humor. Mediopeje y Yoya son una construcción híbrida, de términos que se oponen. En

esta pareja como en la de Sancho y Don Quijote se da la comicidad porque los personajes usan formas contrastantes para interpretar la realidad: el criado la sabiduría práctica; el amo la caballerescas; Yoya es práctica; Mediopeje es contemplativo. Las descripciones de los personajes que forman una pareja se contraponen. Los discursos aparecen uno después del otro. Yoya es: activa, fuerte, trabajadora, práctica, rápida, decidida. Mediopeje en cambio: “el modesto Mediopeje era más bien taciturno, y dado a delectarse en la contemplación de cosas sin importancia” (64). Más adelante el narrador concluye que Yoya es “Un globo verde en ignición constante” (64). La palabra globo remite a la idea de un cuerpo gordo, desproporcionado, el cual parece ser una cosa, y según Bergson cada vez que una persona nos da la impresión de ser una cosa nos reímos. Más adelante durante la fiesta de recibimiento del hijo de Yoya se dice que ella era “el bombo” y Mediopeje “el redoblante” (233). El narrador describe a Yoya exaltando lo que hay en ella de vieja e inmediatamente pasa a describir a Mediopeje con las características de un niño:

¿Se estaría poniendo vieja? ¿Yoya la vieja? Sonrió levemente, se movió, el sillón traquéó y Mediopeje dio una vuelta morosa en la cama. Bajo el remendado mosquitero, la respiración de Mediopeje era una solfa discontinua, que pasaba por compases de garasposos ronquidos. Yaciente y manso, la edad del hombre parecía retroceder, convirtiéndose en un niño dentro de su piel curtida y fibrosa como la yuca (65).

Otra pareja dispar que provoca un efecto humorístico es la pareja de Cecilia y Romo. Cecilia, exceso de actividad y sensualidad, la apoteosis de la vida, y Romo, de apariencia lastimosa (al no aceptar su calvicie se hace un tipo de peinado que le da una apariencia deplorable). Romo, al saber que Cecilia lo engaña, exhibe actitudes que provocan la risa y que además evocan las del celoso extremeño de Cervantes.

El personaje de Yoya y el del hijo mayor no son dialógicos; es decir, su carácter no es dialógico (en el caso de Yoya porque representa el discurso oficial, unilateral, y en el de su hijo porque representa el discurso técnico). Yoya está encerrada en su tiempo histórico y la única manera que el autor puede darle una dimensión dialógica es a través de la risa, es decir, que Vázquez Díaz dialogiza a estos personajes a través del humor. Lo mismo pasa con su hijo, a quien no le interesa ningún aspecto de la cultura ni la literatura sino se interesa únicamente por el discurso pragmático (recordemos: Repelo sale disgustado de la fiesta que le brindan en honor al hijo de Yoya porque se da cuenta que el muchacho es “monocorde”, es decir, monológico).

En la novela se nos cuenta la metamorfosis de Mediopeje, de alcohólico irresponsable a hombre comprometido, la cual pierde su carácter dogmático ya que por medio de la exageración con que se cuenta esta metamorfosis resulta risible e impide que se convierta en enseñanza moral. Y la metamorfosis por otro lado, supone un diálogo de dos discursos sobre el personaje: supone un

antes y un después⁹.

En *La era imaginaria* el humor es un recurso muy útil del que se vale Vázquez Díaz para desacralizar tanto la ideología dominante (revolucionaria) como la marginal, opositora y subversiva (contrarrevolucionaria). El humor vale para expresar las contradicciones humanas o contradicciones de una ideología. Los personajes más cómicos son Yoya y Romo. Ella, defensora de la ideología oficial y él, opositor. El narrador se vale de esta oposición de ideologías para impedir que se instale una ideología contrarrevolucionaria en la representación de Yoya; como antídoto a la formación de ese sentido, convierte a Romo en personaje humorístico también.

La comicidad también se da por medio de la contraposición de dos discursos: cuando sabemos que ha sucedido algo y la gente del pueblo cuenta una versión distinta. Este es el caso cuando Romo corre a Telesforo de la casa y el Abuelote recibe la noticia de que Romo había asesinado a Telesforo en plena calle, de dos puñaladas después de encontrarlo con Cecilia. O también cuando en torno a una situación hay dos versiones distintas: una la oficial y otra la subversiva. Mediopeje le miente a su esposa y los/las lectores/as tenemos acceso a la historia verdadera del incidente. La novela crea un efecto humorístico cuando el narrador yuxtapone dos discursos que se oponen sobre un personaje o al dar dos descripciones que contienen dos sentidos distintos, que se oponen. Este es el caso cuando describe a Yoya: "A ella le venían bien todos los adjetivos que exigían los nuevos tiempos: era combativa, honesta, trabajadora, militante, sacrificada, entusiasta y fervorosa" (62), y "En las malas lenguas, Yoya tenía fama de: mandona, dogmática, aprovechada, chivata y abusadora" (63).

Muchas veces se crea el humor por medio de una larga enumeración donde no hay contradicción, pero que une elementos que el/la lector/a no espera ver juntos y rompe nuestro marco de expectativas creando un efecto de sorpresa y comicidad; la conjunción dispar produce un efecto cómico.

Se crea efecto de comicidad cuando en un enunciado hay dos sentidos: uno alto y uno bajo que no tienen nada en común y al juntarlos se crea un todo cómico. Este es el caso cuando el narrador dice que el Tagirote había vendido papas fritas en París y servido de traductor en Gottemburgo (105). O cuando el habla popular entra y se intercala al discurso serio, éste es el caso cuando se incluyen expresiones populares o fragmentos de canciones populares: "suave que me estás matando" (168) o "lágrimas negras" (170). Cuando mezcla lenguas, la frase *Mutatis Mutandis* (frase en latín, lo culto) se asocia con lo popular: ritmo de rumba o cha-cha-chá (13).

Otro mecanismo que produce humor son las pequeñas desgracias (el baño de Yoya se destroza con la caída del aura tiñosa) o las obscenidades: se dice que Yoya y Mediopeje "no tendrán que cagar con el culo al aire" (71), como señala Kimmins: "Most laughter represents the relief from the restraints of ordinary life, and this includes laughter at what is lawless or obscene" (36).

Un mecanismo común que crea efecto cómico es el de la exageración. Bakhtin estudia la exageración en su ensayo “Rabelais in the History of Laughter”. La fiesta del hijo de Yoya, la bebida y la comida aparecen modestamente hiperbolizadas (la “comelata” que preparan para recibir al hijo mayor es un tipo de banquete rabelesano). Por medio del aumento o por medio de la reducción de forma exagerada, que en muchos casos se une con expresiones coloquiales como sucede cuando el narrador reproduciendo la voz del pueblo señala que Yoya tomaba más de la ración que le pertenecía: “Pero Yoya no recibía ni **un chicharo** más de lo que le correspondía” (69)¹⁰. O cuando el narrador dice que Romo no tenía la más mínima intención de perder **ni una pestaña** en la lucha... (131).¹¹

Otro mecanismo para crear humor es el de aumentar los perjuicios o efectos de algo: cuando le dicen a la madre de Repelo que su hijo se había desangrado de una lesión en la vena yugular (85). Los/las lectores/as nos reímos porque sabemos lo que verdaderamente ocurrió y vemos cómo el pueblo transforma la situación. Otro ejemplo de exageración es cuando Mediopeje recuerda que su hijo mayor le había dicho que había computadoras que podían resolver **todas** las cuentas que se habían planteado **en todo** el mundo... (67)¹². En muchos casos se une la enumeración y la exageración, por ejemplo cuando Romo dice: “maldito sea Fulgencio Batista, que te tuvo preso y no te descuartizó, que no te viviseccionó, que no mandó a enterrar tu cabeza en Consolación del Sur, tu brazo derecho en Jagüey Grande, tu torso en Mataguá, tu brazo izquierdo en Güira de Melena y tus piernas en Jimaguayú” (130).

Las comparaciones, símiles o metáforas dispares, son otro mecanismo que crean humor en *La era imaginaria*. Un buen ejemplo de esto es cuando Mediopeje piensa en su hijo mayor y en su estancia en la Unión Soviética: ... “una imagen neblinosa que mezclaba al Palacio del Kremlin, alteroso e inexpugnable, con la Iglesia de San Basilio, esta última **como un gracioso cake de merengues coloreados**” (67)¹³. Y también cuando el narrador al referirse a Mediopeje señala: “Al principio, la abstinencia había hecho que Mediopeje se moviera y actuase como si estuviera dentro de un aljibe sin miel” (68). O cuando de Federica en el velorio de Félix se dice que: “murmuraba cosas que nadie comprendía, frases atragantadas por el llanto y los suspiros. A veces sacudía la cabeza como negando algo con fuerza o gesticulaba **como espantando insectos**” (182)¹⁴. Y de Cecilia se dice: “...su jocunda personalidad tendía a verterse sobre el tapete de la vida como un vaso de aguardiente” (131).

Un mecanismo que el narrador usa a menudo para crear humor es el de la disparidad entre el discurso y el momento en que se dice. Este es el caso cuando Yoya hace un discurso edificante después del accidente de Nicotiano y Repelo, cuando vuelan en el aura tiñosa y caen sobre la casa de Yoya y Mediopeje.

Otro mecanismo del que se vale Vázquez Díaz es la ironía. Tanto la ironía como la parodia pueden ser recursos muy útiles para impedir la reproducción de un mensaje de forma lineal y posibilitar la creación o pluralidad de sentidos. La

ironía supone el enfrentamiento de significados opuestos, es la negación de un significado definido, es decir, es algo que tiene otro significado. Implica una valoración negativa y una desmitificación del referente, consiste en la lucha de varias modalidades entre sí, supone un acercamiento y a la vez un distanciamiento — como el humor — provee varias perspectivas e impide que se instale un sentido único.

La ironía se crea en *La era imaginaria* casi siempre al contraponer el discurso oficial al discurso subversivo y los/las lectores/as tenemos acceso a ese discurso subversivo que se transforma. Vázquez Díaz presenta la disparidad entre el discurso y la ideología del personaje que lo porta; los/las lectores/as tenemos acceso a un discurso oculto, vedado. Este es el caso cuando Romo alaba a la revolución y se encierra en el baño, abre el grifo y empieza a decir improperios en contra del gobierno. También es el caso cuando Mediopeje encuentra unos cadáveres en el capítulo VII y oculta los detalles de los sucesos y, al llegar a la casa con una herida en la cabeza, dice que lo que sucedió fue que estando de guardia le asaltó la incertidumbre de si estaba dormido o despierto y para salir de dudas se golpeó la cabeza (102). El narrador parece acercarse al lector/a y contar una anécdota irónica, pues supone un discurso opuesto al oficial, y que invierte los postulados del discurso oficial. Cuenta la anécdota del Che Guevara cuando le explicaba a unos obreros que no entendía porqué ellos se quejaban de la ración de comida si él recibía la misma ración y para él era suficiente; hasta que se enteró que sí, que recibía una cuota especial (69). También hay ironía cuando Yoya cree que Pirulí está pasando una fase de la que saldrá hecho “un hombre”; los/las lectores/as sabemos que ha tenido una experiencia homosexual y en los parámetros de Yoya eso le aniquilaría su hombría. O cuando Pirulí le pregunta a Yoya si han buscado a Nicotiano en el Chalet de McCarthy y Yoya le dice que a ese lugar sólo va el loco Jesús. El lector/a sabe que Pirulí y Gavilán tuvieron su encuentro sexual ahí.

La disparidad entre el estilo o la educación del personaje y el estilo del discurso que presenta puede crear un efecto humorístico. Al igual que la disparidad entre un discurso alto, que contiene preocupaciones serias, trascendentes, de valor universal, y uno cotidiano, trivial. El coro de voces de mujeres que discuten sobre las posibles profesiones para sus hijos es ejemplo de esto: una dice que desea que su hijo sea ortopédico, otra dirigente del partido y la última dice que quiere que su hijo sea diplomático para que le traiga **ropa bonita** (194)¹⁵. Este es el caso del capítulo XIII en la reunión del padre de Repelo, el maestro y la directora; el niño dice que tiene hambre y el padre le dice que ya la madre está en la cola de las butifarras. Cuando se mezclan el lenguaje alto y el bajo o popular. En una frase o párrafo se usa una figura retórica que es considerada “alta” y se mezcla con una expresión coloquial: “Ambos comenzaban sus días muy tempranito, y sin el buchito del negro abisinio era muy difícil arrancar los motores” (69).

El discurso humorístico de *La era imaginaria* es muy singular, no es como

el de otras obras del Caribe, pensemos en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, donde todo se echa a juego, a broma, a burla. Tampoco es como el humor de García Márquez que transforma lo trágico en broma. La transgresión del discurso humorístico de Vázquez Díaz parece ser menor: su mirada está dirigida a acontecimientos cotidianos, su humor consiste en la inclusión del humor del pueblo, la repetición de lugares comunes del habla popular cubana, el incluir muchos cubanismos y frases hechas. Pero usado de una forma muy inteligente: como sostén del universo dialógico, como mecanismo que impide que se instale un centro ideológico único y que, por el contrario, vehiculiza la pluralidad de sentidos y la confluencia de visiones e ideologías.

NOTAS

* Este trabajo es parte de un estudio más detallado sobre la obra de René Vázquez Díaz que se publicará en la editorial Betania, Madrid.

1 Bakhtin afirmó lo siguiente: "Laughter is essentially not an external but an interior form of truth; it cannot be transformed into seriousness without destroying and distorting the very contents of the truth which it unveils. Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years: fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power" (Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 94).

2 Según Freud el gastar mucha energía física y poca mental tiene un efecto humorístico. Ver "El humor", *Obras Completas*, Tomo III, págs. 2997-3000.

3 Ver Kimmins, p. 85-86.

4 Citado en Kimmins, p. 45.

5 El énfasis ha sido añadido.

6 Diccionario de la Real Academia, p. 605.

7 Mireya Camurati señala: "Desde el momento en que se califica a la fábula como medio retórico, su utilización en el terreno político es obvia" (Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, p. 60).

8 El énfasis ha sido añadido.

9 Bakhtin observa lo siguiente: "Metamorphosis serves as the basis for a method of portraying the whole of an individual's life in its more important moments of crisis:

for showing how an individual becomes other than what he was. We are offered various sharply differing images of one and the same individual, images that are united in him as various epochs and stages in the course of his life. There is no evolution in the strict sense of the word; what we get, rather, is crisis and rebirth". (Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 115).

10 El énfasis ha sido añadido. Chícharo, guisante, garbanzo. Frases muy populares en Cuba: "dar o recibir un chícharo más", o "tirar un chícharo". Esta última equivale a llevar a cabo algún trabajo.

11 El énfasis ha sido añadido.

12 El énfasis ha sido añadido.

13 El énfasis ha sido añadido.

14 El énfasis ha sido añadido.

15 El énfasis ha sido añadido.

OBRAS CITADAS

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Traducción de Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: Texas University Press, 1981.

_____. *Rabelais and His World*. Traducción de Hélène Iswolsky. Cambridge: The M.I.T. Press, 1968.

Bergson, Henri Louis. *Le rire; essai sur la signification du comique*. París: Presses Universitaires de France, 1975, c. 1940.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma Nacional, 1978.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua española. Décimo novena edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1970.

Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente", *Obras Completas*. Traducción de López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, págs. 1029-1129.

_____. "El humor", *Obras Completas*, Tomo III, págs. 2997-3000.

Handwerk, Gary I. *Irony and Ethics in Narrative*. New Haven: Yale University Press, 1985.

Jauss, Hans Robert. "On Why the Comic Hero Amuses", *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Traducción de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, págs. 189-220.

Kimmins, Charles William. *The Springs of Laughter*. London: Methuen and Co. Ltd., 1928.

Vázquez Díaz, René. *La era imaginaria*. Barcelona: Montesinos, 1987.

INCOMPATIBILIDADES: EXISTENCIALISMO Y FEMINISMO EN “LA IDENTIFICACION” DE MARTA TRABA

M. Victoria García-Serrano
Emory University

La cuentística (y poesía) de la escritora argentina Marta Traba ha recibido, en contraste con sus novelas *Las ceremonias del verano* (1966) y *Conversación al sur* (1981), escasa atención crítica. La bibliografía de *Pasó así* (1968) se limita a un artículo de Celia Correas de Zapata y a algunas referencias tangenciales en otros estudios¹. En cuanto a sus cuentos póstumos, *De la mañana a la noche* (1986), las únicas reflexiones críticas proceden del prologoísta del libro, Fernando Alegría. El desinterés por la narrativa breve de Traba, y en concreto *Pasó así*, probablemente haya que atribuirlo a su falta de contigüidad artística e ideológica con las obras más celebradas de la autora latinoamericana. María Solá, al examinar la trayectoria literaria de Traba, observa precisamente que en el período entre 1967 y 1979, ésta adoptó “una actitud distanciada, cuidadosamente modelada en la gran tradición novelística y de ficción épica y filosófica. En otras palabras contraria a la suya propia inicial y a la usual de la mujer escritora” (113).

El análisis de *Pasó así* corrobora ampliamente las aseveraciones de Solá. Aquí Traba ha relegado el tratamiento de la problemática femenina a favor de la exploración del existencialismo y sus temas: el absurdo de la condición humana, el conflicto entre el yo y el otro, y la necesidad de decidir constantemente nuestros actos y definir nuestro ser.² Para poner en evidencia estos aspectos de *Pasó así*, y al mismo tiempo contribuir a la apreciación crítica de esta obra prácticamente desconocida, empezaré presentando algunos puntos de contacto entre esta obra de Traba y el pensamiento existencialista, expuesto por Jean-Paul Sartre en sus escritos filosóficos, como *L'être et le néant* (1943), y en su práctica literaria teatral y novelística.³ A continuación, mostraré cómo la tradición filosófica que constituye el marco teórico de *Pasó así* ha impedido a la escritora argentina profundizar en cuestiones pertinentes a la identidad femenina. En mi opinión, las restricciones y limitaciones inherentes al

existencialismo, en las cuales repararía Traba, contribuyeron al cambio de rumbo de su carrera literaria.

Las diecisiete narraciones de *Pasó así* mantienen entre sí una estrecha relación formal y temática y, por ello, es apropiado examinarlas conjuntamente. Además de ostentar una organización interna análoga, comparten el mismo espacio narrativo: un barrio de Bogotá. En “La identificación”, primer texto de la colección, se hallan y bien definidas las características de este lugar ficcional: la semejanza absoluta de las casas, la abrumadora presencia del color gris, el estado ruinoso de los edificios, la suciedad de las calles.⁴ Los otros cuentos no alteran la inicial descripción del barrio bogotano, sino que la refuerzan y consolidan.⁵

El ámbito elegido por Traba desempeña un papel primordial en los textos. El barrio no es un escenario estático, pasivo e indiferente donde suceden “cosas”, sino que, por el contrario, constituye la razón de esos sucesos. A través de los cuentos se puede observar cómo el barrio modela a sus habitantes conforme a sus viviendas y los convierte en seres idénticos, homogéneos, predecibles, indiferenciables. En *Pasó así* la insistencia en el parecido entre las viviendas y personajes sugiere incluso que éstos, al igual que los seres inanimados, carecen de conciencia y de capacidad de trascendencia. La oposición de esos dos modos de ser es cardinal para la teoría existencialista sartreana, pues mientras que las cosas no pueden cambiar su esencia, las personas gozan de libertad para elegir lo que desean llegar a ser y, por ende, son responsables de luchar contra su enajenación.⁶

Ahora bien, el carácter determinista del barrio no exime a los personajes de Traba de su responsabilidad individual.⁷ Sartre alude a este hecho al oponer la labor de los escritores naturalistas con la de los existencialistas:

For suppose that, like Zola, we showed that the behavior of the [base, weak, cowardly or evil] characters was caused by their heredity, or by the action of their environment upon them, or by determining factors, psychic or organic... But the existentialist, when he portrays a coward, shows him as responsible for his cowardice... he is like that because he has made himself into a coward by his actions” *Existentialism and Humanism* 42-43).⁸

La responsabilidad existencial la asumen los personajes menos conformistas de Traba, los cuales, para contrarrestar el poder uniformador del medio ambiente y afirmarse como individuos, recurren a la transformación de los objetos inertes que los rodean. Uno de los residentes masculinos, por ejemplo, construye en el segundo piso de su casa una torre, pero las autoridades le obligan a restituir el edificio a su forma previa e indiferenciada (“La torre”). Similarmenete, otra persona dedica sus últimas energías vitales y recursos económicos a pintar la vivienda de un blanco luminoso (“Los últimos días de Iván las Cruces”). En ésta como en otras ocasiones es el mundo material el que opone la resistencia. Por lo general, “los grises macilentos” terminan “invadiendo” los

otros colores e impiden diferenciar permanentemente ningún objeto.⁹

El empleo recurrente del color con fines diacríticos como las otras medidas adoptadas por los personajes, resultan ser, sin excepción en *Pasó así*, esfuerzos fútiles. Pero ni el fracaso ni tampoco los éxitos parciales deben llevar a la pasividad sino a la acción, ya que según la doctrina existencialista “one need not hope in order to undertake one’s work” (EH 40). Por otra parte, las acciones contribuyen a definir al ser humano que las ha emprendido: “Man is nothing else but what he purposes, he exists only in so far as he realizes himself, he is therefore nothing else but the sum of his actions, nothing else but what his life is” (EH 41).

Un texto que reúne estas nociones claves del existencialismo — la condición absurda del ser humano, la necesidad de decidir y actuar, la responsabilidad y libertad individual — es “La identificación”. Analizaré con más detenimiento este cuento, pues además de anticipar temáticamente las otras narraciones, presenta una estructura más compleja.

En principio, el título requiere ciertas precisiones. El término “identidad”, del cual deriva “identificación”, tiene dos significados opuestos; en primer lugar, es sinónimo de “igualdad”, “completa semejanza” y, en segundo, quiere decir “personalidad”, “yo”, “sujeto consciente”, cuando se le yuxtapone el adjetivo “humana”. La ambivalencia semántica de la palabra “identidad” y de sus vocablos derivados es operativa en el cuento de Traba, ya que el texto literario narra tanto el proceso de asemejamiento entre los dos personajes del relato, como el empeño de la protagonista por revelar su diferencia personal.¹⁰

El cuento comienza en el instante en que el personaje femenino advierte una asombrosa coincidencia: su vecino ha plantado también un árbol enfrente de su casa. La protagonista, por petición del alcalde, pero sobre todo por su urgente deseo de diferenciar su vivienda de las otras circundantes, había recurrido a la plantación del árbol para llevar a cabo su proyecto. Como esta estrategia diferenciadora no surte efecto, la mujer concibe otras: pintar la puerta de azul, después la ventana a rayas, y por último adornar la parte exterior del edificio con geranios.

Las acciones de la figura femenina, encaminadas a lograr, primero, su distinción dentro de la vecindad y, luego, “del hombre gordo,” cumplen al mismo tiempo otros cometidos. El árbol, por ejemplo, supone la trasposición metafórica y literal de la naturaleza al área urbana. La misma función transgresora comporta la elección del color azul para la puerta y ventana. El azul destruye la monotonía cromática del barrio y mimetiza, a la vez que reemplaza, el color natural del cielo.

El denominador común a las distintas tentativas del personaje femenino es el fracaso. No importa lo inusitado que sea el plan de la mujer, el vecino coincide en todo con ella. Este paradigma se encuentra marcado textualmente por el ilusionamiento y el desengaño de la protagonista: al término de cada acción, la mujer se encuentra satisfecha consigo misma, pues cree haber conquistado su

“diferencia”. He aquí como nos comunica el narrador la entusiasta reacción del personaje femenino después de pintar la ventana:

Era su ventana. Sintió que algo suyo se rescataba por fin de un pantano gris uniforme... Lograría tener su cuarto, su ventana, su pasillo, su cocina, por consiguiente alcanzaría alguna vez a tener sus manos, su piel, su cara... Todo el día persistió esa sensación de triunfo sobre el barrio y la masa gris de sus habitantes. (15)

Más tarde, decepcionada por haber sido éste otro intento fallido, sucumbirá al desaliento: “Experimentó una amargura tan grande como si a un paso de lograr la **identidad**, se la hubieran arrebatado para siempre” (16). (El subrayado es mío).¹¹ Evidentemente, la oscilación emocional de la mujer la ocasiona su proximidad a uno de los extremos de la polaridad semejanza/diferencia, extremos que ella ha categorizado el primero negativa y el segundo positivamente.

La última fase de la identificación entre los personajes corresponde a la sincronización de sus movimientos. Examinando los sonidos que proceden de la residencia contigua, la mujer descubre que su vecino se desplaza dentro de esas dimensiones espaciales en la misma dirección y al mismo tiempo que ella en las suyas.¹² Impotente para romper esta simetría, la protagonista decide por fin dirigirse al domicilio masculino, y lo hace provista de un pedazo de vidrio. Que su impulso es homicida lo dejan entrever esta “arma” ofensiva así como las insinuaciones del narrador:

Cuando (la mujer) llegó a la convicción profunda de que el hombre gordo nunca le permitiría ser ella misma, identificarse de alguna manera, comprendió que no le quedaba otro camino que la destrucción. (16) (El subrayado es mío.)

Las expectativas del lector, sin embargo, no se cumplen, pues una vez en la casa la mujer no mata a su oponente, solamente es incapaz de reconocer su rostro o tal vez distinguirlo del suyo propio. En cualquier caso, en los cuentos restantes de *Pasó así*, la presencia esporádica del mismo personaje, “el hombre gordo”, indica que su destrucción no se llevó a cabo. Traba parece aceptar con Sartre que el asesinato, “tentative du désespoir” (EN 463), no resuelve los conflictos originados por la existencia del otro.¹³

Así pues, la narración de este cuento termina abruptamente sin que la figura femenina haya satisfecho ninguno de sus deseos: diferenciarse de su antagonista ni forjarse una identidad. Significativamente, Traba no abandona a la mujer ni se desentiende de sus inquietudes existenciales, le concede en el “epílogo” de *Pasó así*, titulado “Porquería-Epifanía,” una voz para que ella misma nos anuncie su salida inminente del “barrio-infierno.” El tono optimista y esperanzador de este relato, notoriamente ausente en los restantes, parece augurar el éxito de la protagonista. Al mismo tiempo, debemos advertir que

“Porquería-Epifanía” sustituye la propuesta violenta inicial con que se clausura el primer relato por una más pacífica y acorde con los presupuestos existencialistas sartreanos.

Continuando con el examen de “Porquería-Epifanía”, la decisión tomada por la mujer, hay que evaluarla, desde una perspectiva existencialista, positivamente, dado que su objetivo es la búsqueda de un modo de vida no alienante y que le permita ser lo que anhela. Pero, en mi opinión, la salida del barrio es una decisión criticable, ya que se toma ignorando la responsabilidad social que debe tener cada individuo. Recordemos que la problemática del personaje femenino es común a la de sus vecinos, pero aun así ella nunca contempla la posibilidad de una estrategia solidaria que conduzca a la transformación de aquello que los enajena a todos, a saber, el barrio.

Ahora bien, no es únicamente la resolución de la protagonista lo que revela la falta de una acción conjunta o de compromiso con el otro; en general, para los personajes de *Pasó así*, evidenciar externamente su subjetividad constituye un objetivo más gratificante que el establecimiento de una relación comunicativa y profunda con el prójimo. Por todo ello, la práctica escritural de Traba se adecúa especialmente a las primeras producciones del filósofo francés. Thomas R. Flynn en “L’imagination au Pouvoir: The Evolution of Sartre’s Political and Social Thought” afirma que

[i]n the ‘30 and early ‘40s Sartre suffered from a weakness common to many “existentialists” in the political and social sphere: a rather narcissistic individualism and a preference for the oblique communications proper to imaginative literature and the fine arts — neither trait inclined to foster a social theory or political action. His philosophical apotheosis of the solitary individual (l’homme seul)... exhibited its social poverty in the famous epigram from *No Exit*: “Hell is other people.” (46)

Con posterioridad Sartre trató de otorgarle al movimiento existencialista vía el marxismo la dimensión social de la cual carecía (Cf. *Critique de la raison dialectique*, 1960; *Between Existentialism and Marxism*, 1972), y que tanto le habían reprochado sus contemporáneos. Los intelectuales marxistas, sin embargo, sostienen incluso hoy día que los fundamentos del existencialismo son irreconciliables con los del Karl Marx (Charlesworth 102-122). Uno de ellos, Maurice Cranston, aduce que “in the *Critique* .. he [Sartre] still maintains that each individual is at war with all the others... Just as love, togetherness, friendship is rejected in *Being and Nothingness*, so here is any Aristotelian notion of man being social by nature” Citado por Charlesworth 99). Aceptemos o no la crítica marxista, la concepción negativa de las relaciones humanas, el carácter individualista de los personajes, la falta de una noción de sociedad en *Pasó así*, son algunos de los rasgos que acercan la obra de Traba al menos a las primeras formulaciones sartreanas del existencialismo.¹⁴

Otro hecho problemático que plantea “La identificación” de Traba tiene que

ver con la cuestión de la diferencia sexual. La confrontación del personaje masculino con el femenino parece, inicialmente, permitir una interpretación del cuento en términos de la opresión ontológica que ha ejercido históricamente el hombre sobre la mujer. Sin embargo, una lectura más atenta del relato muestra que la oposición de los personajes se establece independientemente del grupo sexual al cual pertenecen. En primer lugar, como se deduce de la conducta de la protagonista, las características anatómicas son insuficientes para articular la oposición masculino/femenino. Tampoco los diversos actos de los personajes corresponden a papeles asignados culturalmente a uno de los géneros. Y por último, el hecho de que el hombre pueda concebir los mismos pensamientos que la mujer o viceversa, parece cuestionar en última instancia la validez de dicha clásica dicotomía.

En mi opinión, el conflicto expuesto en el cuento entre los dos personajes es de índole existencial; tanto el hombre como la mujer son un trasunto de las categorías del yo y el otro, con las que opera dicho pensamiento filosófico. Precisamente, en *L'être et le néant* gran parte de los problemas presentados se derivan de la coexistencia o convivencia de dos subjetividades (EN 413-486). Sartre analiza en esta obra varias relaciones interpersonales, como el amor, el masoquismo, el deseo, el odio, el sadismo, y concluye que "le conflict est le sens originel de l'être-pour-autrui" (EN 413).¹⁵ Y es esta visión negativa de las relaciones humanas, procedente sin duda de la filosofía existencialista, la que nos transmite "La identificación" mediante el enfrentamiento de sus personajes.

Así pues, distintos hechos textuales de "La identificación", y por extensión de *Pasó así*, evidencian que Marta Traba ha relegado a un segundo plano cuestiones pertinentes a la identidad femenina. La escritora argentina le ha concedido prioridad en los cuentos al tratamiento del ser humano, entendiendo este sintagma en un sentido abstracto que abarca los dos sexos, pero que inevitablemente exige la anulación de las diferencias genéricas y sexuales. No deja de ser incongruente, en las secuencias de este y otros relatos, el empeño de los personajes por mostrar su identidad ignorando parte de lo que la constituye. No obstante, las inconsecuencias de los cuentos de Traba proceden, como he indicado, de los planteamientos del existencialismo.

En suma, aunque el marco teórico de los cuentos de Traba es el existencialismo, hay dos aspectos, uno referente a la acción colectiva y otro a la mujer, que sin duda hicieron reflexionar a la autora sobre los fundamentos de esta filosofía. Como ya mencioné más arriba, después de este experimental paréntesis creativo, la escritora recuperó artísticamente la preocupación social y feminista presente en sus obras anteriores. Ahora bien, lo que deja de manifiesto el texto de "La identificación", con respecto al existencialismo, es la inadecuación de esta teoría con los intereses feministas y su falta de validez para la mujer escritora. Para que la teoría existencialista sirviera a los fines feministas, habría que reformularla toda ella y no solamente como lo llevó a cabo Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*.¹⁶

No obstante, ya en estos cuentos podemos apreciar que Traba no sólo ha adoptado sino que en parte ha adaptado la doctrina existencialista a sus propios intereses creativos.¹⁷ Porque, en realidad, no todo el universo es absurdo, según postulan los existencialistas, sino exclusivamente el barrio bogotano donde residen estos personajes. Prueba de ello es que al poner el pie (literalmente) fuera de ese lugar, la muchacha del cuento “La amiga” observa que el sol brilla, el cielo es deslumbrantemente azul y los objetos tienen contornos definidos (121). Y así como la muchacha al trascender los límites del barrio halla otro mundo, Traba al liberarse de los principios individualistas y sexistas del existencialismo redescubre su genuina vocación literaria, más conforme, sin duda alguna, con su ideología política.

NOTAS

1 Estas referencias se encuentran en el artículo de María Solá y en la antología de Caridad L. Silva-Velázquez y Nora Erro-Orthman.

2 Según José Ferrater Mora, las obras literarias concebidas como expresión de la filosofía existencialista y “paraexistencialista” reinciden en los temas siguientes: “la subjetividad, la finitud, la contingencia, la autenticidad, la libertad necesaria, la enajenación, la situación, la decisión, la elección, el compromiso, la anticipación de sí mismo, la soledad existencial, el estar en el mundo, el estar abocado a la muerte, el hacerse a sí mismo” (614). El trasvase de estos temas filosóficos al discurso ficcional lo examina Manuel Lamana en *Existencialismo y literatura*.

3 En adelante las citas procedentes de este texto filosófico están en la versión original francesa. El título aparece abreviado como *EN*. Para una mayor comprensión de la filosofía sartreana consúltense, además de sus propios escritos, las obras de Ronald Aronson y Adrian van den Hoven, Joseph S. Catalano, John Maxwell Charlesworth, Francis Jeanson, Philip R. Wood y Robert Wilcocks, mencionadas en la bibliografía.

4 El color gris caracteriza tanto a los objetos como a los seres humanos: “[Los nuevos inquilinos] no tenían nada excepcional. Entraban rigurosamente en la sustancia gris del barrio, estaban hechos de los mismos elementos grises, neutros, de las pobreza que todos padecían” (127).

5 Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, analiza detenidamente las imágenes del espacio feliz, que él denomina topofilia. Los cuentos de Traba se prestan al análisis opuesto, el de “los espacios de hostilidad, espacios de odio y de combate [que] sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes del apocalipsis” (29).

6 Las modalidades del ser, según postula Sartre, son el ser-para-sí y el ser-en-sí.

Se suele decir que la primera corresponde a los seres humanos y la segunda a las cosas. Joseph Catalano, advirtiendo primero que no es absolutamente válida tal correspondencia, diferencia así estos conceptos:

“An apple is an apple; it does not have the task of becoming what it should be. The being of an apple is not in question for itself. The being of an apple is ‘in-itself’ and thus has no relation with itself.

Man however, is said to be a ‘for-itself’ because he is not perfectly one with himself. This lack of identity with himself allows man to reach out beyond himself and relate all things to himself and for his own purposes. Consciousness is thus a being for itself because it has a natural tendency to relate all being to its own purposes” (43).

7 He aquí como presenta Sartre en *Existentialism and Humanism* su concepción de la responsabilidad: “if it is true that existence is prior to essence, man is responsible for what he is. Thus, the first effect of existentialism is that it puts every man in possession of himself as he is, and places the entire responsibility squarely upon his own shoulders” (29).

8 A partir de aquí las referencias a este texto aparecen con el título abreviado: *EH*.

9 El color gris recibe consistentemente a lo largo del libro una connotación negativa. Al ser una amalgama de tonalidades blancas y negras, esta combinación cromática entraña la imposibilidad de distinción o separación de sus componentes básicos. En otras palabras, el gris emblematiza la inmersión de los habitantes en una colectividad y, consecuentemente, la pérdida de sus rasgos individuales.

10 Coincidentemente, el empleo de un término con más de una acepción o significado es una de las mayores dificultades que plantea la lectura de *L'etre et le néant*. Hanzel E. Barnes ha observado este hecho con respecto a la noción de ser (“Sartre’s Concept of the Self” en *Critical Essays on Jean-Paul Sartre* 137-160).

11 Nótese que Traba no emplea el término “identidad” aquí — ni en otros lugares — según la concepción tradicional, es decir, como los rasgos ya constituidos e inmutable del ser humano, sino más bien parece imponerle una significación existencialista.

12 La causa de la sincronización es el medio ambiente, pues como reconoce uno de los personajes-narradores: “[Las calles, las aceras] nos marcan el paso, lo dirigen inexorablemente hacia los mismos puntos, nos obligan a doblar en las mismas esquinas” (33).

13 Sartre ofrece las siguientes razones: “Mais la haine... est un échec. Son projet initial, en effet, est de supprimer les autres consciences... L’abolition de l’autre, por être vécue comme le triomphe de la haine, implique la reconnaissance explicite qu’autrui a existé... Celui qui, un fois, a été pour autrui est contaminé dans son être por le restant de ses jours, autrui fût-il entièrement supprimé: il ne cessera de saisir sa dimension d’être-pour-autrui comme une possibilité permanente de son être” (*EN* 463).

14 Con esto, no intento argüir que Traba tuviera conocimiento de las argumentaciones filosóficas presentadas en este libro en particular. Probablemente, su absorción de la teoría existencialista fuera a través de la lectura de las obras literarias de Sartre. Si es así, Traba extrajo de la ficción los contenidos filosóficos y los reelaboró en esta colección de cuentos.

15 Según esta teoría, las relaciones entre las personas poseen un carácter ambivalente, ya que la presencia del otro interfiere constantemente con los planes del 'yo'; pero, por otro, es la mirada externa la que permite el individuo el reconocimiento de su condición de existente (EN 298-352).

16 Las feministas le critican a Sartre el no haber tenido en cuenta que para la mujer el proyecto existencialista es más complicado que para el hombre, ya que las estructuras sociales sexistas la constriñen y dificultan en gran medida sus tentativas de autorrealización. Para las bases sexistas del existencialismo, consúltense los artículos de Toril Moi y Judith Butler citados en la bibliografía.

17 Es posible que, para algunos lectores, los cuentos muestren un conocimiento o bien reelaboración superficial, por parte de Traba, del existencialismo. No es competencia de este trabajo realizar este tipo de enjuiciamiento.

OBRAS CITADAS

Aronson, Ronald y Adrian van den Hoven. *Sartre Alive*. Detroit: Wayne State U.P., 1991.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Butler, Judith. "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*." *Yale French Studies* 1 (1986): 35-50.

Catalano, Joseph S. *Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*. New York: Harper & Row, 1974.

Correas de Zapata, Celia. "El equívoco en *Pasó así* de Marta Traba." *Ensayos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Corregidor, 1978; 279-292.

Charlesworth, Max. *The Existentialists and Jean-Paul Sartre*. New York: St. Martin's Press, 1975.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

Jeanson, Francis. *Sartre par lui-même*. Paris: Editions du Seuil, 1957.

Lamana, Manuel. *Existencialismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

Moi, Toril. "Existencialism and Feminism: the Rhetoric of Biology in the *Second Sex*." *The Oxford Literary Review* 8 (1986): 88-95.

Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960.

———. *Between Existentialism and Marxism*. Trad. John Mathews. New York: Pantheon Books, 1974.

———. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Saint-Amand: Gallimard, 1943.

———. *Existentialism and Humanism*. Trad. Philip Mairet. London: Methuen & Co., 1948.

———. *The Philosophy of Existentialism*. Ed. Robert Denoon Cumming. New York: Philosophical Library, 1965.

———. *No Exit and Three Other Plays*. Trad. Stuart Gilbert and Lionel Abel. New York: Vintage Books, 1955.

Silva-Velázquez, Caridad L. y Nora Erro-Orthman. *Puerta abierta. (La nueva escritora latinoamericana)*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

Solá, María. "'Escribo como mujer': trayectoria de la narrativa de Marta Traba." *Sin nombre* Vol XIV, 3 (1984): 101-114.

Traba, Marta. *De la mañana a la noche. (Cuentos norteamericanos)*. Montevideo: Monte Sexto, 1986.

———. *Pasó así*. Montevideo: Arca, 1968.

Wilcocks, Robert. *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*. Boston: G.K. Hall & Co., 1988.

Wood, Philip R. *Understanding Jean-Paul Sartre*. Columbia: U of South Carolina P, 1990.

THE HERO AS FLÂNEUR: EDWARDS BELLO'S *CRIOLLOS EN PARIS*

Julie Jones

University of New Orleans

Preferible para mi ecuanimidad
habría sido que no conociera París,
¡pero lo conocí!
Joaquín Edwards Bello (NC 110)

Writing at a time of great experimentation in literature, the Chilean Joaquín Edwards Bello set out in *Criollos en París* (1933) to write a traditional novel with a didactic purpose: to prove to his uprooted hero — and to others like him — that he must leave Paris and make his home in Chile. However, Edwards' infatuation with life in Paris subverts this intention and provides a very different focus for the novel, whose real interest lies, not in the protagonist's rediscovery of his roots, but in Edwards' evocation of a city scene that embodies the denial of all those virtues he associates with the Chilean countryside. *Criollos en París* strikes me as a particularly interesting example of a novel at war with itself. In these pages, then, I explore the disparity between what I take to be Edwards' overt intention and his real interest, as well as the tension so apparent here between the non-narratable, represented by the hero's return to Chile, and the narratable: his prolonged existence in Paris.

Throughout his life, Edwards Bello was concerned with the problem of Chilean, and by extension Latin American, identity. What has been called "la tragedia del sudamericano expatriado en París" (Urbistondo 129) is simply one facet of a question which, for Edwards, was exacerbated by the rise of new classes and the displacement of the old land-owning aristocracy. In the novel, much of the hero's distaste for things Chilean is occasioned by "la avalancha de la clase media" (62), and his mother comments that "Se va la gente buena... quedan muy pocos apellidos conocidos en el Congreso... Los nombres de los diputados recuerdan las listas de los peones del fundo" (34). Edwards insists

that what counts in modern Chile is money: "En Chile, o está usted bien con los ricos, o muere" (209).¹ In *Criollos* the emblem of this new Chile is the financial swindle, a denial of standards of personal integrity and loyalty. It is the loss of their fortune in such a swindle that has driven the protagonist, Pedro Plaza, and his mother to Paris.²

Given this situation, what is the young aristocrat to do? The novel sets out to show that Pedro's answer — exile — is the wrong answer. He must be forced to realize that, as a friend tells him, "nosotros somos para América y hay que conformarse" (351). The chief instrument of Pedro's regeneration will be the Chilean Lucía. Through her Edwards presents an idealized image of the "true" Chile. Lucía is less a character than an evocation of the old order presiding over a combination of rural ways, a strict moral code and a tight domestic circle, seen here — as it is much literature — as natural, happy and innocent. Her songs recall "paseos en carreta, paisajes nativos, vacaciones, amores inexistentes, naturaleza dormida" (198), and she herself reminds Pedro of "lo mejor de su ninnnez" (62).

In line with his thesis, Edwards must demonstrate that Pedro's life in Paris is unnatural, wasteful and ultimately destructive, hence the repeated allusions to his wearing face powder, carrying cocaine and associating with spies, card sharks and kept men. But, of course, these suggestions are less off-putting than intriguing. To explain Pedro's willingness to forsake Paris, Edwards has him reduced to penury, deserted by his French mistress and hounded by the police. On top of all this, we are told that in wartime, "Ya París no era París" (356).

Not much concerned when it comes to creating a viable structure — he wrote hurriedly and did not revise — Edwards is brilliant at conveying the city scene.³ His strength lies in the lively interest he takes in details of place and period. As a result, Paris emerges as dense, inhabited, fully realized. Chile remains shadowy, a precinct of childhood, distant in time as well as space. The novel is crammed with loving detail (Edwards himself lived at the small hotel at Pigalle 60 where he situates Pedro and his mother). If the characters drop by a bar or restaurant or hotel, he gives us the name, the street, the part of town. Through Pedro, Edwards shows off that he himself knows Paris "al dedillo" (88). He has a passion for novelty and is very partial to brand-names. With the chronicler's enthusiasm for being current, he mentions plays, drinks, menus, night spots, cafés, clothes, hair styles, dances, gossip, songs, shops.⁴

The idea of novelty is intimately related to the city, which is characterized by its state of constant change. It is appropriate that Pedro should be "un corredor de automóviles" (130), i.e. the purveyor of a new invention designed to put people in motion. He is also a regular at the restaurants in railway stations, where "le agradaba oír el tráfigo de los andenes y mirar la gente desconocida que pasa un instante con guías y maletas y se va para siempre. Le deleitaba embriagarse con los ruidos de los viajeros" (88). Much of the narrative follows the itinerary of his restless sorties from bar to restaurant to brothel to dancehall and back to bar in search of whatever excitement streetlife offers. Pedro shows

absolutely no interest in becoming part of the world of upper-class Chileans resident in Paris, a circle he finds sterile and boring. Instead he reveals a marked preference for the romance of low life. Edwards has commented elsewhere that during his own early days in Paris he and his friends often felt overwhelmed by the grandeur of the city; "Solamente la libertad de la calle, con sus colores y sus ruidos, podría servirnos de puente para incorporarnos a esa realidad fabulosa" (*Memorias* 96). And it is on the streets, and the popular bars and cafés, that Pedro communes with the city. When Lucía asks him what he likes about Paris, he answers:

- Las sensaciones que me da a cada instante.
- Mediante el dinero.
- No — dijo Pedro. — No se crea usted. Yo me divierto
con sólo salir a vagar por ahí, mirando pasar la vida. (65)

Looking to the crowds for energy, Pedro is the consummate *flâneur*: "la multitud de una ciudad le atraía de una manera avasalladora; un detalle callejero encerraba mayor sentido artístico que cualquiera escena de garden party, de baile..." (347). Pedro's manifest disdain for the rounds of society and his cultivation of *les bas fonds* are a manifestation of the aristocrat's prerogative to follow his inclinations. His studied indolence, an implicit protest against the industriousness of the new classes back in Chile, is justified by his "sentido artístico." In fact, Pedro is a bit of a collector — not of titles or paintings or fine porcelains, but of sensations, neatly balancing the materialistic instinct by the evanescent nature of the collection. He nourishes "estas emociones de los arrables" (163),⁵ and his real attraction to Lisette seems to lie in her familiarity with the street songs that speak of sordid love affairs.

Oyéndola Pedro evocaba a París en su conjunto; pero no el París elegante ni simétrico, trazado con cuerdas por Haussman, sino otro París de rincones y callejuelas; la voz de Lisette le llevaba de la mano con las *midinettes* a la salida del taller; le hacía pasar por los suburbios, donde la última *gigollette* arregla su penacho de pelo rubio. Era el París turbulento y extranño de las barreras, los bistrós, las ferias y el cuartito del último piso donde Mimi Pinson está cosiendo el traje de la Venus de las Acacias... (98)

Edwards, a collector himself, and a fan of the popular song, includes in the novel a number of such verses, which he argues in "Canciones Parisienses," serve as a kind of "utopía popular," presided over by "la musa de las calles" (*Memorias* 98). This popular utopia, of course, is the idealized version of the bohemian life passed down from Murger.

However, in Edwards' updated version, *la vie de bohème* centers, not on the *midinette* and her little garret room, but on the gambling house. In fact, a map labeled "Ubicación del Meridoneaux, punto central de la novela" serves as frontispiece to *Criollos*. The casino embodies the sensation of "permanent

transience”⁶ that typifies the modern city. With its wildly mixed clientele, sprung from diverse countries and classes, it is the extreme expression of public life and a logical focal point for the *flâneur*. It is governed by chance, and what it offers is not so much the possibility of a quick fortune as the certainty of risk and the pleasure of irresponsibility.

Edwards calls gambling “la más fascinante de las pasiones” (*Memorias* 127). The Meridioneaux, whose emblem is a grasshopper singing in the sun, is the antithesis of the bourgeois virtues of home — both birthplace and domestic circle — that are ranged behind the figure of Lucía. It represents the denial of tradition, of position, of memory. It is what Pedro means when he exclaims, “La patria es una tierra de aventura que está más allá de donde se nace” (105). Similarly, in a passage from *The Gambler*, Dostoyevsky’s protagonist comments:

there really is something special in the feeling when, alone, in a strange country, far away from home and friends and not knowing what you will eat that day, you stake your last gulden, your very, very last!⁷

The casino is perilously close to the stock market (the shady Williams is involved in both). They share the element of risk, the leveling of class differences, the prospect of making a fortune overnight. But there is an important difference on which Edwards insists: one is a game, the other a business. Those who play the market are motivated by profit and anxious for social ascent, whereas gamblers are primarily interested in the game itself: they usually divest themselves rapidly of their winnings by returning to the tables. So it is possible to assimilate the gamblers into an aristocracy of the spirit, no matter what their worldly ties, whereas the speculators, as Edwards sees it, remain beyond the pale.

Although Pedro supports his mother as well as himself with his winnings at the table, he continues to view gambling as a game; he does not really work at it, he just happens to be lucky. The same sense of play informs his attitude toward the city. Freed from routine, much like the grasshopper of La Fontaine’s fable, he enjoys a prolonged vacation. The friend who urges him to return to Latin America because in Paris he will always be an outsider misses the point. The beauty of Pedro’s life in Paris is precisely that he sees it as a visitor. Again, his attitude is that of the *flâneur*; he enjoys the spectacle without being fully a part of it:⁸

Yo vivo entre gente que ni conoce mi pasado ni mi raza, ni me exige otra cosa que una cara simpática y alegre. Si les dijera de dónde soy, creerían que era broma... Nadie posee esa cosa absurda que se llama memoria. (22)

For the Canelejas, in Blest Gana’s *Los trasplantados*, this lack of definition means a chance to gain the entrée into high society that is denied them in Santiago, where they are known. An obsession with social ascent converts their

new-found freedom into a bondage more absolute than the class-ridden conventions of turn-of-the-century Santiago. But for Pedro Plaza, who was born into a good family, the anonymity of Paris offers an opportunity to escape the strictures of "la gente bien." It holds out all the charm of indeterminacy; nothing is fixed, everything is potential.

In *Criollos*, then, Edwards addresses city experience directly. There is more. With its vagaries of plot and its erratic central character,⁹ the novel, unconsciously I assume, embodies an important part of urban experience: the dispersal of attention typical of life in the big city, where the proliferation of points of interest exceeds the individual's apprehension. Here, to cite an example, is the scene that describes Pedro's proposal to Lucía:

Pedro estaba esperando una oportunidad para arrancar las dudas de su corazón; a la descuidada se echó unas pastillas de Sen Sen en la boca, y poniéndose cerca de ella y mirándola en los ojos, le dijo... (257)

As though he were frightened of leaving out something that might be important, Edwards cannot resist the opportunity of bringing in a topical note even in a serious exchange. He is like the passerby he describes in the boulevards, simultaneously enthralled and tormented by faces, some beautiful, some ugly, that he will never see again: "uno queda desorientado, disperso, sin saber si seguir para allá o para acá" (156). His interest, our interest is deflected — to the Sen Sens, to the brand of cologne one of the Argentines is wearing, to the Saratoga cocktail, to the Bar de la Paix, "nido de citas, muy estratégico" (156), to the Chabannais brothel, which boasts Edward VII's bathtub and a musical bidet. This excess of detail that threatens to overwhelm plot and character produces sometimes grotesque effects, but it also gives a great impression of immediacy and something, too, of the feverish sensation of city life.¹⁰

The novel speaks for the charm of the transitory, even the ephemeral. The passerby's fascination with faces in a crowd recalls the poet's frenzied pursuit of the legs of unknown women in Gutiérrez Nájara's little tale "Stora y las medias parisienses" as well as Baudelaire's "A une passante," in which the speaker's sudden longing for a woman glimpsed in the crowd is, as Benjamin comments, "not so much love at first sight as love at last sight" (CB 45); that is, it is predicated on her being swept away immediately and irretrievably. The emotions, the events and the novelties that Edwards relates follow each other in quick succession.¹¹ It is appropriate, then, that *Criollos* should focus on the casino, where money won is money lost. The novel is all movement.

Yet oddly enough, this wondrous excess and volatility is bent into the service of a plot that sets out to purge itself of what interests the author most. It is, I think, significant that Pedro leaves France disguised as an old man. He is moving toward closure. The utopic future in which he marries Lucía and spends his days on horseback, in reality a return to the past, is left appropriately vague.

It is — to use D. A. Miller's term - the "nonnarratable."¹² In *Scènes de la vie de Bohème*, Murger makes it clear that when his would-be artists are ready to marry, they abandon Bohemia in favor of a return to their class and to the occupations of their fathers. Something similar happens in *Criollos*, but the transition is less convincing. For one thing, Murger's characters are assimilated into a functioning system which they accept as a necessary condition of life in the adult world. Too, they continue to live in Paris. However, Edwards, as we have seen, makes a point of excoriating the new classes in Chile, and Pedro insists that he is too generous to join in the scramble of the world of business (36). It is not clear at all what this couple that has just resolve to be "bien chileno" (398) is to do. Pedro's mother's prescription — "lo que a ti te falta es montar caballo y asolearte" (105) — hardly provides an answer.

José Luis Romero, commenting on "el ocio de esas nuevas generaciones de las viejas clases," suggests that their tendency to flee the cities and take refuge in the country was an abdication of struggle and an attempt to affirm the viability of a code whose time had passed:

el campo parecía el ambiente propio de los sennores y la afirmación de tal calidad constitutúa una despechada respuesta, y casi una venganza, a una sociedad que empezaba a estimar más otros valores. (262)

That is, like the flight to Paris, the flight to the country estate was a form of escapism. For Raymond Williams, by the early twentieth century there is no longer a working opposition between city and country, because by that time the country had become a kind of make-believe world, at least for the educated person:

City experience was now becoming so widespread, and writers, disproportionately, were so deeply involved in it, that there seemed little reality in any other mode of life; all sources of perception seemed to begin and end in the city, and if there was anything beyond it, it was also beyond life. (235)

Even in areas like Latin America that retained great expanses of country at that time, it had become apparent that the decisions affecting the country as a whole were being made in the city. In writing *Criollos*, all indications are that Edwards intended to condemn the escapism that led many Chileans to desert their homes for Paris, but by the novel's end Pedro has simply opted for another form of escapism, this time with Edwards' approval: into the idealized past of the old order. But finally, if marriage to Lucía and the return to Chile sound like a form of punishment or a narrative suicide, it is the fault not only of social changes in Chile that Edwards was trying to wish away, but of his own success in communicating the seductive nature of life in the early twentieth-century Paris.

NOTES

1 *Criollos* takes place in 1913-1915, but Edwards clearly sees his comments as equally applicable to 1932, when the novel was written. By that time, following a period of affluence, Chile had been hit by the world-wide economic depression. The country had also been affected by economic hardship after the first world war. In other words, prosperity based on the market economy was not to be trusted.

2 José Luis Romero argues that the bourgeoisie in formation throughout Latin America in this period (1880's to World War II) was different from the aristocracy in that it lacked the sense of class solidarity that sprang from blood ties and family acquaintance. Instead, relationships were governed almost entirely by questions of individual interest. "Quebras fraudulentas, suicidios, descensos a la última miseria desde los más altos niveles de la riqueza, fueron temas predilectos de la novela naturalista de la época... precisamente porque [la especulación] era el espectáculo revelador de esa sociedad cuya ley parecía ser el ascenso social fundada en la rápida conquista de la fortuna (269).

3 The huge modern city was the locus of and provided much of the stimulus for European and North American modernism. Malcolm Bradbury notes the parallel between urban life and artistic expression: "the cultural chaos bred by the populous, ever-growing city, a contingent and polyglot tower of Babel, is enacted in similar chaos, contingency, and plurality in the texts of modernist writing, the design and form of modernist painting" (98-99).

4 Germán Ewart's description of the author's archive brings to mind his method in this novel: "Su archivo se desborda en cada rincón y cada mueble de la casa de la calle Santo Domingo. 'Pídame lo que quiera' suele decir a sus visitas, y en cuestión de segundos halla lo solicitado. Cobre, cochero, coca, Cochrane, Cóctel, cocina vasca, cogotero, cophue... Los sobres con recortes, fotos y documentos atiborran cada rincón y cada mueble del 'living,' del comedor, del escritorio y del dormitorio" (Cited in Urbistondo 117). The novel may well have come out of an envelope marked "París: 1913-1915."

5 Paradoxically, part of this folklore includes the tango, which was the rage of Paris in the pre-war years and which was taken up enthusiastically by local prostitutes who learned it from visiting Argentines. It becomes as much a part of the lore of the underground as apache dancing. Pedro and Williams ends their evening's tour at La Capítote, where the Argentines are teaching the local talent to dance.

6 The expression is Carl Schorske's. Cited in William Sharpe and Leonard Wallock, eds. *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987) 7.

7 *The Gambler, Bobok, A Nasty Story*, trans. Jessie Coulson (Harmondsworth: Penguin, 1966) 162.

8 Benjamin comments on the *flâneur's* enjoyment of society as opposed to enjoyment in society although for him this stems for the *flâneur's* status as *petit bourgeois* — like Baudelaire. I am, of course, using the term here to describe an outsider from a different period and different class, but I believe that the crisis of modernization

that faced Latin Americans early in this century is in some ways similar to the changes that urban Europeans from the industrialized nations faced in the second half of the nineteenth century.

9 Arturo Torres Rioseco points out that "Pedro Plaza tiene en su carácter muchas de las irregularidades psicológicas de Edwards" (306).

10 There are moments when *Criollos* has the texture and much of the delirium of Carpentier's *El recurso del método*.

11 In fact, Lucía's brother, Tonio, who initially appears to be the central figure is a victim of succession: he is soon dropped out of the novel and replaced by his friend Pedro.

12 *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton: Princeton UP, 1981) 266.

WORKS CITED

Edwards Bello, Joaquín. *Criollos en París*. Santiago: Nascimento, 1933.

———. *Memorias*. Ed. Alfonso Calderón. Santiago: Leo, 1983.

———. *Nuevas crónicas*. Ed. Alfonso Calderón. Santiago: Zig-Zag, 1966.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. London: NLB, 1973.

Bradbury, Malcolm. "The Cities of Modernism." *Modernism: 1890-1930*. Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. Harmondsworth: Penguin, 1976. 96-104.

Dostoyevsky, Fyodor. *The Gambler, Bobok, A Nasty Story*. Trans. Jessie Coulson. Harmondsworth: Penguin, 1966.

Miller, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno, 1976.

Sharpe, William and Leonard Wallock, eds. *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore: London, 1987.

Torres Rioseco, Arturo. *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago: Nascimento, 1939.

Urbistondo, Vicente. *El naturalismo en la novela chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1966.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.

NOTAS

LA TEORIA LITERARIA IMPLICITA EN “DIARIO PARA UN CUENTO” DE JULIO CORTÁZAR

Dale Knickerbocker
University of Washington, Seattle

Como ha notado ya la crítica, la importancia de “Diario para un cuento” surge no sólo del hecho de que sea el más audaz en cuanto a la forma, sino también de su colocación al final de la última edición de cuentos publicados por Julio Cortázar, *Deshoras* (1983).¹ El cuento parece una suerte de resumen de muchos de los temas y técnicas literarias predilectas del autor, lo que Trinidad Barrera ha llamado un “testamento literario cortazariano” (158). Sobre todo, “Diario para un cuento” es una reflexión sobre el proceso de escribir: la necesidad imperiosa que exigía que el autor lo escribiera, y la imposibilidad de acercarse, por medio del lenguaje, al objeto del cuento, Anabel. A partir del plantamiento explícito de estos dos temas, Cortázar ofrece al lector toda una teoría de la relación entre el autor, la “realidad” o historia que está contada, y el texto. Esta teoría se hace patente implícitamente en el texto mediante su estructura, el distanciamiento y la autorreflexividad de las voces narrativas, y el uso de alusiones literarias. Se va a examinar aquí la teoría literaria sugerida en el cuento y las técnicas que utiliza Cortázar para presentarla, lo cual representa quizá el aspecto más fascinante del cuento y hace de él “una de las explicaciones más lúcidas de su poética” (Alazraki 45).

El relato se presenta, como indica el título, en la forma de un diario, con la entrada de cada día fechada. La narración está hecha en la primera persona omnisciente, pero lo más interesante es que haya dos narradores escribiendo desde dos espacios y tiempos distintos.² La voz narrativa que introduce el cuento es la del narrador-autor, o ser contemplativo en París en 1982 intentando escribir un cuento sobre Anabel, una vieja amante suya. La otra voz narrativa pertenece al narrador-protagonista, o ser actuante en Buenos Aires a finales de los años cuarenta. Esta voz narra los acontecimientos como ocurrían, mediante una serie de “flashbacks.” La voz del ser contemplativo a menudo interrumpe el argumento para hacer comentarios sobre él, creando así un marco que consiste

en una narración dentro de otra, cuyo significado se va a examinar aquí.

Al principio del cuento el ser contemplativo plantea la situación problemática en que se encuentra un autor, revelando el propósito del cuento y a la vez los dos temas centrales de la obra:

A veces, cuenda me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco... cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento... justo entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.³ (139)

El narrador dice que Bioy Casares escribiría el cuento como él mismo quisiera escribirlo; que él sabría “distanciarse” y a la vez escribir sobre Anabel “desde cerca y hondo” (14). El narrador, por haber sido actuante en la historia de Anabel, se siente incapaz de escribir un cuento sobre ella y declara que le va a resultar:

... imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires... sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera de ella, es imposible. (141, énfasis del autor)

El autor plantea aquí el tema de la dificultad de escribir, un tema recurrente en las obras de Cortázar. La referencia a Bioy Casares establece una metáfora intertextual del problema, la imposibilidad de acercarse a Anabel mediante su cuento. Por extensión, “Diario para un cuento” es una reflexión sobre la imposibilidad de acercarse a la verdadera Historia, (con “h” mayúscula para distinguirla de cualquier historia particular) por medio del lenguaje. En “Diario para un cuento”, Cortázar sale fuera del texto, valiéndose de otros textos para comentar el problema de textualidad que le encara al escribir éste. La mención de Conrad también nos remite a este concepto de distanciamiento; una de las técnicas narrativas predilectas de ese autor es precisamente el uso del mismo tipo de marco narrativo que emplea Cortázar. En este cuento, el autor lo utiliza como metáfora estructural de la distancia entre el autor y el objeto de su narración. El manejo hábil de Cortázar del marco narrativo y las alusiones a otros textos nos sugieren la imposibilidad de representar la Historia con una verosimilitud mimética. En efecto, la actividad del narrador-autor que cuenta la historia en su diario es una metáfora de la situación en que se encuentra el autor del cuento; los dos encaran los mismos problemas. Cortázar mismo había sugerido esta situación años antes, en su famoso ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”, en que habla de este distanciamiento, usando la metáfora de un puente que “me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre... en la orilla opuesta” (66). Este concepto de la distancia entre autor y producto literario recurre con frecuencia en la obra de Cortázar, y forma la base de la poética que se presenta en “Diario para un cuento”.

Como ya se ha dicho, el cuento empieza con la voz del ser contemplativo, que explica su afán de escribir un cuento sobre Anabel, y la dificultad de este propósito. Este narrador nos cuenta que había encontrado una vieja foto de ella, que le recuerda una nota que Anabel dejó pegada a la puerta de su oficina un día. Así se introduce un cambio de la voz narrativa; empiezan los “flashback” en los cuales habla el narrador-protagonista, a menudo interrumpido por el comentario del ser contemplativo. El ser actuante es traductor público en Buenos Aires.⁴ Parte de su clientela consiste en cuatro o cinco prostitutas a las que traduce cartas de algunos amantes suyos. También le pagan para que les responda, escribiendo cartas pidiéndoles regalos: perfume, ropas de nilón, etc. Por su parte, el traductor les cobra poco dinero y disfruta de cuando en cuando de los servicios profesionales de dichas mujeres. Entra Anabel, y comienza un triángulo entre el traductor, Anabel, y su amante marinero William. Mientras tanto, la mejor amiga de Anabel, una tal Marucha, tiene una enemiga implacable en otra prostituta llamada la Dolly. La Dolly le está quitando todos sus mejores clientes mediante la mentira de que la pérdida de pelo que sufre Marucha es el resultado de una enfermedad venérea. Anabel escribe a William, pidiéndole el frasquito prometido. El traductor insiste en que ella le cuente lo del frasquito, y se entera de que está pidiendo un veneno para matar a la Dolly. El traductor se mete y enreda en el complot; se reúne con William a espaldas de Anabel para disuadirle del plan. En esta reunión, William le cuenta que está enamorado de verdad de Anabel, y que quiere casarse con ella. A pesar de los ruegos del traductor, los conspiradores envenenan a la Dolly. El ser actuante se entera de que William supo que Anabel y él eran amantes, cierra su oficina y se esconde por dos meses. Es un empeño inútil, ya que William no tenía la menor intención de vengarse de él. El ser actuante deja entonces de moverse dentro del nivel bajo de los suburbios de Buenos Aires, y trata de evitar toda posibilidad de tropezarse con Anabel hasta que, por fin, se marcha a Francia.

Como ha señalado Peter Frölicher, la relación entre el ser actuante y la prostituta Anabel es un “comentario metadiscursivo” (66). Inmediatamente después de hacer el amor por primera vez con Anabel, el protagonista comenta que “también yo era un profesional” (155). Aunque Frölicher nota el paralelo establecido entre el profesionalismo del ser actuante y el de la prostituta, no se da cuenta de que la situación del traductor frente a las cartas es una metáfora de la situación del autor frente al cuento. El traductor-protagonista interpreta el texto de una realidad ajena, las cartas de los marineros. Después, tiene que escribir cartas por las prostitutas, pero es significativo que las prostitutas le dejen libre para escribir cualquier cosa, sólo le dictan los temas generales y le piden, como Anabel, que ponga “el sentimiento... Tiene que poner mucho sentimiento” (151). Por supuesto, el interés de las prostitutas es conseguir más regalos, “el barómetro más seguro” de la calidad de su escritura (163). De la misma manera, el ser contemplativo en su autorreflexividad se da cuenta de que el quehacer del cuentista es algo parecido: interpretar un texto ajeno, en este caso, la historia

de Anabel. Al escribirlo impone su propio sello, así como los sentimientos en las cartas, de manera que lo escrito sea más un texto sobre el autor que sobre el sujeto, Anabel. Así gana la vida el cuentista, “traductor” de la historia y escritor también profesional.

Después de introducir el tema de la imposibilidad de escribir la historia de Anabel el narrador-autor cita (y significativamente traduce también) un fragmento de “la *verité en peinture*” de Derrida: “No me queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la *mí*a, ni el puro objeto, ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada” (142). Esta cita reaparece al final, y es paradigmática para el entendimiento de la poética que se hace patente en el cuento. El sentido de la cita se basa en la crítica de Derrida del concepto logocéntrico del discurso, que da por sentada una correspondencia necesaria entre la cosa y la palabra que la representa simbólicamente, o sea entre el significado y el significante. Por extensión, según esta perspectiva, en la literatura puede haber una relación mimética entre el texto y la historia que cuenta, o en este caso, entre Anabel y el cuento sobre ella. Tanto Cortázar como Derrida rechazan esta posibilidad; el ser contemplativo del cuento tematiza este rechazo del logocentrismo cuando dice que le es imposible captar a Anabel con sus palabras. En otro punto del cuento, el narrador omnisciente parafrasea las palabras de Derrida así:

... no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel... ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso fue consumado ‘many and many years ago’... (144)

Como ya se señaló, este fragmento reaparece al final del cuento y, como las palabras citadas del poema “Anabel Lee”, subraya el concepto del distanciamiento entre el narrador y la realidad de la mujer. Las citas y las alusiones de Conrad, Bioy Casares, Derrida, Poe, y otros “actúan como metáforas de relación entre un discurso y otro” en las palabras de Barrera (157). Es decir que Cortázar utiliza la teoría derrideana para explicar la imposibilidad de escribir su cuento, pero al mismo tiempo ofrece una teoría general del texto. Estas referencias metafóricas funcionan para hacer patente la imposibilidad de lograr un texto logocéntrico, es decir, en el cual el significado, la historia, esté “presente” en el discurso simbólico de los significantes. En este caso, sirven para hacer patente la teoría de que es imposible captar la “presencia” del significado mediante el discurso simbólico del lenguaje a causa de la naturaleza del lenguaje mismo. En las palabras de Carlos J. Alonso:

The will to read [y, por lo tanto, escribir también], the problem of formulating an interpretation of a given text is expressive of and predicated on a desire to suppress the knowledge that our discourse is subject to the same rhetorical cleavages and discontinuities that characterize all texts. (69).

Lo que hace Cortázar en este cuento es formular un texto ficcional que tematiza su conocimiento de la situación problemática implícita en la producción de una obra literaria. En efecto, cada lector, al interpretar un texto, lo “escribe” de nuevo. Como la estructura y el distanciamiento, el uso de citas y alusiones intertextuales parecen una manera de plantear una teoría del texto y el proceso de escribir.

Esta poética cortazariana se manifiesta también mediante otro tema: el del yo y el otro, o sea el del sujeto y el objeto. Se hace patente en este cuento que parte del problema de contar la historia de Anabel es que no será, no puede ser, la historia de Anabel, sino la interpretación del narrador de la historia de Anabel:

...no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale nada ir juntando pedazos, que en definitivo no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí... (173, mi énfasis)

y también:

... Anabel no me dejará escribir el cuento porque Anabel hará... todo lo que pueda por dejarme solo delante del espejo. Me basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página y por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público... (153)

Esta imagen del espejo es muy significativa: la narración/interpretación no será, a fin de cuentas, más que un autorretrato, su propia historia escrita en un espejo. Lo que se manifiesta aquí es la idea de que cada acto de narrar es un acto autobiográfico, una catarsis del yo. Los hechos de la vida de Anabel son ciertos; llegó a la oficina del traductor tal o cual día, llevaba un determinado vestido, etc. Pero el acto de narrar, de encadenar los datos en una narración, exige que el texto sea, al fin y al cabo, una interpretación y creación del autor. Cuando el escritor o sujeto escribe sobre el objeto, se impone sobre él, lo utiliza de catalizador, y el resultado es un texto que refleja al sujeto, al autor mismo. La fuerte presencia de la voz del ser contemplativo, dudando de su propia capacidad de recrear la realidad histórica de Anabel, indica su conciencia de este fenómeno y subraya esta teoría.

Este concepto del proceso de escribir como acto autobiográfico/catártico está perfectamente de acuerdo con la teoría ya mencionada acerca de la imposibilidad de lograr el significado mediante el significante. El sujeto, mediante el lenguaje y utilizando el objeto de que escribe como catalizador, alcanza a verse y conocerse mejor. Sin embargo, no es más posible que el autor logre una verdad logocéntrica sobre sí mismo que sobre el objeto; por lo tanto, el autor sigue sintiendo una “cosquilla”, la necesidad imperiosa de escribir. Parece que lo que sugiere Cortázar en este cuento es una teoría literaria en la cual se unen conceptos básicos psicoanalíticos y teorías postestructuralistas del

lenguaje. Cortázar también señala la índole catártica de la escritura en el artículo citado: “escribir es de alguna manera exorcisar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente...” (66), un exorcismo que él define como un “rechazo catártico” (67). Lo que impide que el narrador escriba Anabel, la pared, digamos, entre él y el objeto de su deseo, es el lenguaje mismo. Al final, el autor-narrador sólo puede verse a sí mismo en las palabras, y no en la realidad, porque así funciona el lenguaje. Pero Cortázar lo expresa mejor que nadie en las últimas palabras del cuento: “buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel” (173).

El espacio entre el narrador y Anabel, entre sujeto y objeto, está lleno de palabras. Son estas palabras, el texto mismo, la necesidad inescapable de expresarse mediante el lenguaje, lo que impide que haya una unión entre sujeto y objeto. La teoría que propone Cortázar incluye este “rechazo de todo acceso, de todo puente” que menciona el cuento (144). No le es posible escribir Anabel; el cuento sale siendo sobre él. Tampoco puede encontrarse a sí mismo en las palabras, porque no son más que un reflejo de sí mismo, escrito en el espejo de Anabel. Por eso el autor tiene que escribir, sigue sintiendo “la cosquilla”, sigue buscando — pero el cuento hace que haya que preguntarse, ¿a Anabel o a sí mismo? El distanciamiento espacial y temporal entre los dos narradores sirve de metáfora del problema, las citas y alusiones a otros autores también lo subrayan. Además, su forma de diario y el planteamiento autorreflexivo o metaliterario de los temas gemelos y paradójicos nos lo indican. Como reflexiona el narrador omnisciente: “... lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura” (158).

Esta teoría del proceso de escribir es el comentario de Cortázar sobre el arte que practicó con tanta maestría por tantos años, y este cuento es el ejemplo perfecto de su concepto del problema de escribir: Cortázar escribe un cuento acerca de la dificultad de escribir sobre Anabel porque se da cuenta de que va a salir siendo un relato sobre sí mismo, y, efectivamente, así es. E “Diario para un cuento” ofrece una teoría sofisticada e idiosincrática del proceso de escribir. Ha sido otra lucha suya con el problema de la naturaleza del texto literario, y un testamento ejemplar y genial de su vida de escritor.

NOTAS

1 Para una introducción a los cuentos de *Deshoras*, véase el artículo de Jaime Alazraki que aparece en la lista de obras citadas. Para un excelente análisis de la estructura narrativa de "Diario para un cuento", véase el estudio citado de Trinidad Barrera. En este trabajo, pretendo en parte sacar algunas conclusiones respecto al significado de esta estructura.

2 Fr:licher (véase obras citadas) nota este distanciamiento espacial y temporal pero lo interpreta como reflejo de la distancia entre dos componentes del sujeto, el predicativo y el patémico (o sea el saber y el deseo). Según él, la incapacidad del narrador surge del hecho de que estos dos elementos nunca logren una estructura coherente: es decir, el relato consiste en una búsqueda de coherencia por parte del sujeto.

3 Todas las citas son de la edición de *Deshoras* que aparece en la lista de obras citadas.

4 Walter Bruno Berg (véase obras citadas) señala que los datos concretos del cuento coinciden con los datos biográficos de Cortázar, y concluye que la ineficacia del narrador de escribir sobre Anabel resulta del "aparente conflicto entre autor (biográfico) y narrador" (330). Por lo tanto, Berg ve "Diario" como la expresión del problema de la responsabilidad del autor ante la Historia, o sea una suerte de confesión. Creemos que el profesor Berg tiene razón en señalar este aspecto, pero que Cortázar también sugiere que esta ineficacia proviene de la naturaleza del lenguaje mismo.

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Los últimos cuentos de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana*. 1985, Jan.-Jun. (130-1): 21-46.

Alonso, Carlos J. "Julio Cortázar: The Death of the Author." *Revista de Estudios Hispánicos*. 21.2 May 1986: 59-110.

Barrera, Trinidad. "Los mecanismos discursivos de 'Diario para un cuento.'" *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos, 1986. 2: 155-65.

Berg, Walter Bruno. "De convergencias, confesiones, y confesores: 'Diario para un cuento.'" *Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana*. 22-3 otoño-primavera 1985-6: 327-36.

Cortázar, Julio. "Diario para un cuento." *Deshoras*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983. 139-173.

_____, *Ultimo round*. México: Siglo XXI, 1969. 58-82.

Fritolicher, Peter. "El sujeto y su relato: 'argentinidad' y reflexión estética en 'Diario para un cuento.'" *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. 22-3, otoño-primavera 1985-6: 337-344.

**LIFE AS THEATER IN ALOISI'S
*NADA DE PIRANDELLO, POR FAVOR***

James Troiano
University of Maine

Critics often refer to Aloisi's ironically titled *Nada de Pirandello, por favor* (1937) to demonstrate the enormous influence of Pirandello's appearances in Argentina in 1927 and 1933 and of the staging of his play *Six Characters in Search of an Author*, in Buenos Aires. There were many Pirandello imitators of varying abilities and Aloisi's play's title captures the extent of Pirandello's influence and seems to make a plea for no more.

The title of the play actually comes from the impresario in *Nada de Pirandello, por favor*, who orders the playwright in the play to avoid Pirandello's influence in the inner play which he creates. The manager believes that people want to see the only authentic Pirandello: "para el público únicamente es Pirandello, cuando es Pirandello" (17)¹. Ironically, Pirandellism is indeed strongly evident in Aloisi's perplexing play which intermingles reality and fantasy. The author within the play, his adulterous wife, as well as multitude of fictional characters blend together, as all distinctions between levels of reality are eradicated. The play, however, is no mere perfunctory imitation of Pirandellian themes and technique. The author-character analyzes and gains insight in himself when he creates an inner drama mirroring his own tragic life.² There is continuous interplay between the character's life and the play he creates; the drama is enhanced also by a startling conclusion in which the real and fictive collide head-on. Influences for Pirandello's plays are certainly evident, but the drama is original and insightful, worthy of being studied for its own merit. The major part of the play portrays the author-character attempting to create a new play as he futilely attempts to follow the stage manager's instructions to avoid Pirandello.

The entire creative process is indeed reminiscent of Pirandello's *Six Characters*, as the protagonist author interacts with characters who act out roles which, in this case, actually are artistic reflections of the author's own life. In

Pirandello's play, the characters attempt to reconstruct their own lives in roles which are without texts as they recreate spontaneous reproductions of their lives. The creative process in art parallels the exchanges between people in real life. Pirandello insists that the characters in his most famous play react with the spontaneity of real life.

In the same way the Pirandello presents different spheres of reality in *Ciascuno a suo modo* and *Sei personaggi*, Aloisi distinguishes between the levels of reality by listing "real characters," such as the author, the young author, the other woman, and "imaginary characters," such as the woman, the husband, and the witnesses. Then, in precisely the same way as Pirandello, Aloisi eradicates these same barriers between the real and imaginary characters by having the latter interact with the author and other real life figures.

Aloisi's characters demonstrate these same characteristics as they interact with the author and other real-life figures. In *Nada de Pirandello, por favor* the author's imaginary characters reproduce the author's deepest fears and concerns as they act out the situations which he suggests to them.

There is constant tension between the author and the imaginary characters, which parallels the conflicts between the manager, characters and actors in *Six Characters*. The character referred to by Aloisi as "mujer" is perhaps the most remarkable of all. She is the phantasmagorical double of a woman that the author was attracted to while he was taking a walk, but was too timid to approach. "La mujer" belittles the author for his real life failure to speak to the woman and also reproaches him for his passive acceptance of his wife's affair with the manager. The tenacious "mujer" refers to the author's deceitful wife as "esa manzana de mármol" (23). The allusion is not only in reference to the author's wife, but also to a beautiful and somewhat disturbed aunt whom the author, as a boy, once happened to see while she was naked. The aunt informed the youth's father of the incident; she enjoyed the fact that he had been punished, while she also seemed to be tantalized by the episode. The author apparently is attracted to cruel, deceitful women such as the temptress aunt and the deceptive wife. "La mujer" will incite the author to recall this episode from his past which is the catalyst for his self-understanding and ultimate ability to rebel against his wife and her betrayal. The author is so enraged by his rebellious character that he futilely attempts to be rid of her: "¿Para eso te he traído aquí? ¡Vete al demonio! ... ¡Déjame trabajar" (25). "La mujer," however, proves to be fundamental to the play which he wished to create, as she is to his own life, as the play and life intertwine. The author resents and denies the painful yet therapeutic purging of his feelings, and struggles against the characters and the resulting play as it develops. Aloisi's author is plagued and pursued by his characters who vibrate with as much life as do Pirandello's phantoms. Starkie describes the vitality and humanity of Pirandello's characters:

There they were, so alive that one could touch them, so alive that one could hear them breathe — each of them with his secret torment, but bound to others by birth and by the tie of events experienced together (230).

Aloisi's living phantoms will continue to plague the unfortunate author until he comes to admit his intolerable domestic situation and has the courage to break from it.

In addition, "La mujer" attempts to allure the other characters into acquiring more human characteristics. In order to achieve this objective, she belittles their slight interest in their creator's life. They are reproached for their general indifference, and she labels them: "Sin curiosidad, sin interés. Qué vergüenza... Seis hombres... ¡Qué hombres... Seis muñecos!" (40).

Her intense desire to be a genuine person continues in the second act. She tells the imaginary character who plays her husband in the play being created that "aun siendo esto que somos... ((personajes)), entes de ficción... podemos vivir... como hombres." (43). He rejects the idea, with certain reluctance and hesitation: "no... lo... creo." (43); but she further provokes the character by belittling his lack of humanity: "Te faltan vicios y pasiones, ansias y deseos, contradicciones e incertidumbres.." and later "porque tú eres ya una cosa bien hecha, bien terminada, y por lo tanto, estática inmovible" (46). The tenacious "mujer" prompts the initially reluctant 'marido' to admit with pride and confidence: "Soy un hombre" (46). Aloisi once again presents phantoms with such human qualities as assertiveness and self-esteem. Aloisi's characters reveal human characteristics which are similar to those demonstrated by Pirandello's six characters. Starkie comments on Pirandello's creations: "His characters justify, condemn, criticize themselves, and think of themselves in the act of living, suffering, and tormenting themselves." (42). Pirandello's seis personaggi... are caught in an uncertain realm which lies in a limbo somewhere between fantasy and reality. The Italian's tragic figures dwell in worlds which are as real and tormented as anything one might encounter in everyday life, but yet they are seen by the director and actors as merely fictive. The woman character in Aloisi's play rejects the idea that she lives a fantasy, as does the persistent father in *Sei personaggi*... Aloisi's "mujer" utters ¡Fantasía! ¡¡Fantasía!! (44) as she vehemently discards the idea that she is nothing more than a fantasy while Pirandello's father states rebelliously: "Pretence? Reality, sir, reality! (276). He knows full well that his tragic situation and that of his family is as real as anything one might encounter outside the confines of the theater.

"La mujer" has an even closer relationship to reality than the other characters for she is the symbol of the real woman who ultimately unleashes the forces which free the author from his debased and humiliating domestic situation. Until the author is able to untie himself from his wife's deceit, he cannot write the play, and thus liberate himself. Foster describes how the author "is unable to deal coherently with the drama of his own life, unable to rise above

being a two-bit actor in the cheap drama of his wife's transparent machinations" (108).

In addition, the phantom woman perceives herself to be superior to her real life counterpart because she is an idealized version of the author's past lover. The character comments that "Yo soy como él cree que ella es. Por lo que he sido en su pensamiento yo ya soy indestructible" (47). The woman claims the immortality of Pirandello's six characters or the timelessness of Quijote of Dante's Paola and Francesca while the real woman is a mere mortal.

Not only does Aloisi blend the world of the phantom figures with that of the author, but there is also considerable intermingling of the creatures of the imagination with the manager and the author's wife, plus a young would-be author. These symbols of the same world we walk in blend indiscriminately together with the oneiric world, effectively presented by Aloisi. The intermingling of disparate realms is particularly significant since the author initially separates them, and then consequently brings them in contact with each other. Aloisi creates the fictive realm in such an ambiguous fashion as to make us all wonder if there are indeed any differences between being inhabitants of the real world or characters playing a role.

The frustrated author seems unable to control these strong-willed phantoms of his imagination, in particular the tenacious "mujer". In one instance, she enters and makes veiled references to the author's deceitful wife. She then claims that she can easily play the role of an apparently model wife, while still deceiving her husband. Her provocations become so strident that the author futilely attempts to send her away: "Calla, maldita, calla..." (25). The phantom "marido" reluctantly enters, looking toward the author and "mujer," who are engaged in an animated dispute. The author's inability to control the female character is further demonstrated when the "marido" extols the concept of the ideal virtuous wife only to be mocked by the hysterical "mujer". Once again the enraged author tries to expel the rebellious character from the premises.

Many Pirandellian concerns are evident, including public reaction to the play and the author, as well as the author's reaction toward the spectators. One phantom in search of a role in the author's inner play suggests a plot similar to an Argentinean movie and confides to the author that the audience is not generally inclined to think very profoundly. Pirandello presents the same kind of satire in *Ciascuno a suo modo* where actors playing spectators debate the merits of Pirandello's plays.

In Aloisi's play phantasmagorical characters walk in and out of the author's home, constantly surprising and sometimes angering the bewildered and frustrated author. Aloisi in this way makes the fantasy appear as if it were the very real and commonplace occurrence of out of work actors seeking employment. For example, "Los testigos" enter reluctantly and with "paso automático y solemne" while the supposed creator ponders: ¿Y éstos quiénes son?" (30). The surprise phantom visitors then try to convince the author of their

importance and their ability to figure in the plot line if there is a duel for honor. They leave only upon being promised that they might actually be used in the play. The roles of the witnesses and other "fantasmas" are their lives. They live in the same ambiguous realm as do Pirandello's plagued six characters who live fixed in their parts for eternity.

Another character simply armed "gaucho" enters, and he is even more perplexing to the author than the others: ¿Pero, a quién viene esto? (31). The gaucho insists on the need for his presence in the work as a "símbolo del alma nacional" (31). He urges the author to include him since the play lacks local color. After attempting to interrupt a love scene, the gaucho leaves grumbling. The disgruntled phantom repeatedly interrupts the work of the author and his creations. The harsh encounters between the author and the gaucho become increasingly hostile. Through episodes of this nature the supposedly disparate realms of reality and fantasy come crashing together. The author cannot control these characters any more than he can the situation with his wife. The symbolic importance of this inner conflict is demonstrated in the way that the author is unable to create a drama which does not reconstruct his own life situation.

There is indeed clear Pirandellian influence in *Nada de Pirandello, por favor* and yet this is no mere mechanical reproduction of the play. The play includes the same tensions between the real and the fantastic with the fundamental idea that the living room and the theater are one and the same. In both authors, the creative process is used to prove this, although in Aloisi there is an apparent struggle to deny the collision of the supposedly opposite realms. The manager gives strict instructions to the author not to create a Pirandellian play. The woman phantom, who longs to be human, insists on her ties to Pirandello's six characters:

No te olvides que eso le ocurre precisamente a los autores que ponen más alma en sus personajes. Y éstos viven, después, su propia vida... o no pueden vivirla como en *Seis Personajes*. de Pirandello (35).

Pirandello and Aloisi separate the real and fantastic characters and then proceed to break the same artificial barriers which they have created. In *Ciascuno a suo modo*, spectators invade the play, claiming the reproduction of their lives scandalously false, but then proceed to recreate the precise reality which they have furiously denied. There are several examples of the intermingling of different realms of reality in Aloisi. Phantoms and representatives of reality clash when: a new author enters asking for recognition by the author protagonist of *Nada de Pirandello, por favor*; the imaginary phantoms are very much in evidence in scenes with the author's adulterous wife and manager; the real life counterpart of "la mujer" enters and is appraised by the other phantoms; and finally, there is interplay between the phantom "mujer" and the spectators.

Although the young author is listed by Aloisi as a real character, as

opposed to the imaginary phantoms, both realms unite when he appear to request that the protagonist author read the play which was submitted for a literary contest. Interestingly, the phantasmagorical figures react to the young man's entrance and demeanor with a combination of sarcasm and superiority. As he reads part of his work, some characters are stirred by the drama, and a critical appraisal of what they heard follows. This interaction amongst the characters is the same type of intermingling of spectator and character which Pirandello presents in *Ciascuno a suo modo* as supposed critics, representatives of the real world, comment mostly in deprecating fashion on the merits of Pirandello's plays. Here the phantoms discuss the worth of the play as if they were literary critics instead of imaginary creatures, as conflicting worlds unite. Aloisi makes imaginary characters literary critics, as the differences between the real and imaginary are made even more ambiguous. When the young author's play treats the themes of betrayal and frustrated love, the 'mujer' enthusiastically applauds saying: ¡Bien, Bien! (52) On the other hand, the "gaucho" rejects the whole idea of the play: "Ah hijana: A pesar del Froi, ése que me huele a cosa e gringo"... (56) Other characters comment on the work in criticism which ranges from real admiration to self-serving ways to enhance their own roles in the protagonist author's play, as Aloisi satirizes criticism and public reaction to theater.

In the beginning of the last act the author reads his play to his wife and the stage manager. The characters act out the author's words while the manager and wife provide a running commentary on the rehearsed play. Pirandello's influence is indeed very evident here, as the scene recalls *Sei Personaggi...* in which the actors attempt to reproduce the life of the six characters who in turn mock the falsified reproduction of their lives. There is also the kind of tension evident in *Tonight We Improvise* as the actors' hostility toward the manager lead them to physically eject him from the rehearsal. All levels of reality blend together in *Nada de Pirandello, por favor*, as Aloisi reminds us in his own unique way that the world is really a stage and each of us enacts inescapably fixed roles. The blending of worlds becomes even more explicit as the author's autobiographical inner play describing a man plagued by his unfaithful wife, creates a tension in the unique audience composed of the real life adulteress and her lover, who nervously react toward the sordid tale. After the bizarre recreation of the drama in which the author's words blend with the phantom's reproduction of the drama, the wife asks the manager to pay an advance to the dramatist. The manager nearly delivers the money to the wife, rather than the author. After her lover's departure, the wife complains of the mere five hundred pesos presented to her husband. What is most significant is that the phantoms react strongly to the unfolding of the author's real life drama. He desperately wishes to confront his wife with regard to her betrayal, but his timidity forces him to withdraw. The ghostly characters go so far as to provoke their hapless creator: "Díselo". ¡Es tu liberación!" (76) They gaze at the plagued author with

disapproval: "Mientras cruzadas de brazos clavaron en el autor miradas severas de reprobación" (76). The author's own fictive creations will attempt to force their own maker to abandon his deceitful and farcical marriage and start anew.

All barriers between the real and the fantastic come clashing together dramatically when the real-life version of the "la mujer" enters and the author finally finds the means to depart from his desperate domestic situation. Significantly, the phantom "mujer" refuses to meet with her flesh and blood counterpart. The other characters notice the tension apparent in their usually outspoken fellow phantom and one jokingly remarks: "Ven. No te vayas. Es la otra... la que es como tú. No huyas (riendo) ¡Tienes celos? (77).

There is indeed tension as the phantom feels that the real woman is her competitor. Aloisi presents the illusion of reality in yet another way reminiscent of *Sei personaggi...* as actors futilely attempt to play the roles of the six characters or *Ciascuno a suo modo*, as characters actually invade the stage to terminate the reconstruction of their real life story, only to recreate on stage what they violently proclaimed to be a complete fabrication. Aloisi's phantoms even go so far as to compare the two women. The real-life woman "tiene un encanto y una dulzura en los ojos que la hacen distinta de ti" (77). The two are thus presented on equal levels of reality, each autonomous and unique.

The obvious jealousy, the taunting by the other characters, and the difference between the character and her real-life counterpart, combine to illustrate the absolute independence of the woman and the other phantom characters. Although Aloisi calls them imaginary, these creations are not puppets manipulated by the author, as they demonstrate the same fierce autonomy as Pirandello's six characters. Life and the theater are so closely interwoven that they are made indistinguishable.

The real woman actually becomes the author's savior. His play and her fictive double provide him the courage and motivation to be liberated from his humiliating existence. The woman is the author's first love and she represents a purity and innocence which have been eliminated by his tainted life style. When the woman expresses interest in a career in the theater, the author comments ostensibly on the stage, but in actuality expresses his true feelings toward life: "El teatro es una senda engañosa — llena de espinas, de acechanzas, de sorpresas..." (80). When the author finally recognizes his lost love, he wishes to accompany her and start a new life. The passive writer is catapulted into action by the presence of his former lover and also her phantom counterpart who provoked him into rebellion and steered his play in the direction of his own tragic existence. Although the woman is initially dubious of his intentions, she is won over by the author's stirring declaration of love and they leave together. Significantly, the phantoms once again assume very human characteristics as they ponder what effects the author's new life will have on them. Putnam's commentary on Pirandello's characters reflects the situation of Aloisi's:

Everything lives... by the very fact of life, is endowed with form, and for that reason must die — except the work of art, which lives on forever in so far as it is possessed of form. But then there is the tragic and immanent conflict between life which is constantly in motion and constantly changing, and form which is fixed and immutable (8).

Aloisi's phantoms, in the same way as Pirandello's, are trapped in roles created by character, and if abandoned by authors, must be forced to roam randomly in a limbo which is neither fiction nor reality.

Aloisi utilizes the remarkable phantom 'mujer' to unite the fantastic realm with the audience. Büdel remarks on Pirandello's forging together these two disparate realms: "He does not intend merely to show how a play is put together, but to insinuate the internal play in such way as fuse in some measure stage and audience" (82). "La mujer" is no longer merely a phantom representing an oneiric world imagined by the author, but seems to inhabit the same world as the spectators themselves. The Aloisi character exhibits an autonomy matched by Pirandello's six characters. Starkie comments on the Italian's creations:

When a character is born, he says it acquires such individuality, such independence that it can release itself entirely from subservience to its author and appear in situations and conflicts for which it was never intended (212).

In this spirit of Pirandello, Aloisi's "mujer" goes beyond rebuking her fellow phantoms and proceeds to reprimand the manager Colombo as she claims the author's play was a success without being the commonplace romantic piece he had demanded. She explains that: "con un poco de emoción y un poco de buen humor llevados por esa curiosidad y esa inquietud que el hombre se asoma a las almas..." (86) a play can indeed be a triumph. She continues to criticize the stage manager whose sole interest in theater is financial. "La mujer", on the other hand, is proud of the therapeutic value of the play in the author's life and of the characters' role in it: "como personajes hemos ayudado a nuestro autor salirse de su drama." (860). She expresses once again her desire to be as effective and sensitive as any real person. "La mujer" wished to alter the life of the author and succeeded in this objective. This remarkable character even speaks to the audience on the immortality of art. As in Pirandello's *Sei Personaggi*, the phantoms exist after the author's departure, remaining frozen in immortality and outlasting their creators.

In conclusion, this play with a satirical title does indeed have something of Pirandello as do many of the dramas inspired by Pirandello's visits to Argentina. Yet this is clearly no mere imitation, but a serious study of an author's confrontation with his own weakness. Foster comments:

...dramatists like Aloisi were able to understand that the fundamental contribution of the Italian writer was to go beyond the idea of the theater as an

illusion of life — a hypothesis predicated on the assumption that the later was a stable knowable and that the former was simply a matter of representational technique — and to see how the stage is a reduplication of the theater of life wherein we are actors in our own dramatic texts (106).

Aloisi's drama is a serious study of an author's confrontation with his own weakness. He is enlightened and escapes, provoked into action by his own creation. His characters are part of himself and Aloisi demonstrates them to be as real and sensitive as the author himself. Life and art blend together and the real and the stage are one and the same. The author effectively uses the devices of the theater to combine various elements of the real and fictive. Negliia rightfully insists that Aloisi's work is serious, despite the farcical title and tone (104). It is essential that *Nada de Pirandello* be studied in detail for its theatrical value, not merely quoted in passing to indicated Pirandello's overwhelming influence in Argentina.

NOTES

1 All quotations from the play are from: Enzo Aloisi, *Nada de Pirandello por favor. Farsa sin violencias en más de dos actos con algo de prólogo y un epílogo probable*. Estrenada en BA 15 de Abril, 1937.

2 The author in the inner play parallels Pirandello's own situation in real life. The Italian dramatist confided: "I wrote the *Six Characters* to get rid of a nightmare." Putnam, p. 11.

WORKS CITED

Büdel, Oscar. *Pirandello*. London: Bowers and Bowers, 1986.

Foster, David William. *The Argentine Teatro Independiente, 1930 - 1955*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Company, 1986.

Neglia, Ermino Giuseppi. *Pirandello y la dramática rioplatense*. Firenze: Valmartina, 1970.

Pirandello, Luigi. *Naked Masks*. New York: Dutton, 1962.

Pirandello, Luigi. *Tonight We Improvise*. New York: Dutton, Intro. Putnam, 1932.

Starkie, Walter. *Luigi Pirandello*. New York: Dutton, 1926.

EL ESPECTADOR EN *EL CEMENTERIO DE AUTOMOVILES*¹

Pilar del Carmen Tirado
Bowdoin College

Se podría decir que casi toda obra de teatro, aunque sea leída, es un espectáculo en potencia. En este sentido, no hay teatro sin público ya que el signo teatral está constituido por una relación entre actor y espectador. Especialmente en el teatro moderno (ya que compete con la cinematografía), el espectador debe ser parte integrante y penetrar en la acción llevado por el ritmo de la pieza teatral. Con *El cementerio de automóviles* Fernando Arrabal participa en una búsqueda que se manifestaba en Europa en los años 50, la búsqueda de una teatralidad orgánica que incorpora al espectador.²

El mismo Arrabal señala el camino de su experimentación cuando declara que las teorías del teatro de la crueldad confirman todo lo que intenta hacer en su teatro. Se refiere a los conceptos dramáticos del francés Antonin Artaud, y especialmente a su mayor obra de crítica *Le Théâtre et son Double*, de 1938. Las ideas de Artaud sobre una nueva técnica y práctica del teatro implican un intento de comunicar la integridad de la experiencia y emoción humana, pasando por encima del uso discursivo del lenguaje. Establece así un contacto entre el artista y su audiencia a un nivel superior (o quizás por debajo) de la mera atracción cerebral del plano verbal. Por eso, Artaud se refiere a un “nuevo lenguaje del teatro”, es decir al “idioma” visual de los objetos, movimientos, gestos, escenografía, luz y a los sonidos. Para Arrabal (como para Artaud), ese nuevo lenguaje aporta al teatro una comunicación de visiones interiores, sueños y obsesiones y a la vez, proporciona un ceremonial donde los mitos de nuestros tiempos — la religión, la guerra, la ciencia — se representan o se exploran en espacios alternativos. El teatro de Arrabal, advierte Diana Taylor en su introducción al *Cementerio* “no pide ser contemplado; exige la complicidad del espectador en la experiencia teatral (...) que transforma al individuo y su sociedad” (16).

Tal exigencia nos sugiere el propósito de trazar el papel del público en *El cementerio de automóviles*, enfocado en aquellos aspectos teatrales que van

dirigidos a esa incorporación especial del espectador. Cabe relacionarlo con “la mise en scène” (la puesta en escena), el uso de ciertos objetos (los coches, prismáticos e instrumentos musicales), el efecto de sonidos (la risa, la música y los enunciados disparatados), y con la participación exigida por la parodia.

En la escenografía radical de Víctor García, que ha sido imitada desde el estreno tardío de 1967, el espectador inicia la obra.³ El público, sentado en el centro, en sillas giratorias, está rodeado por un cementerio de automóviles y por varias zonas y planos donde ocurre la acción. Al organizar el espacio teatral de esta manera, el dramaturgo/director radicalmente altera la dirección de la energía dramática que suele proceder del teatro circular. A la vez que la escena circular rodea al público, logra que el impacto se concentre e intensifique en el espectador. Es decir, a partir de su llegada, el espectador se convierte en prisionero, obligado a verse como participante forzado a pensar y cuestionar “algo diferente”. El uso del espacio apela de esta manera a los sentidos directos del público. El mismo decorado de automóviles, oxidados y amontonados, produce un vértigo ante el consumo y establece una imagen que llega a representar una sociedad residual, de los desperdicios del consumo.

La pregunta inicial que se hace el espectador es ¿cuál será la escena? Normalmente la escena es donde tiene lugar la acción. Pero en *Cementerio* mucha de la acción ocurre fuera de la vista: en escenas dentro de los coches, detrás de los coches o a distancia, representada visualmente por el uso de prismáticos o sonidos. Un ejemplo cómico se encuentra en el segundo acto:

Lasca y Tiosido salen a gran velocidad por la izquierda. Topé, por el momento, queda desconcertado, pero inmediatamente, y también a gran velocidad se lanza tras ellos. Milos sigue mirando por el monóculo en dirección a los tres, ya lejos del escenario. Con toda calma deja el monóculo y observa con unos pequeños prismáticos de teatro, muy pequeños. Luego con unos prismáticos de campaña y, por fin, con un antejo de marino que poco a poco va alargando. Para terminar hace múltiples esfuerzos para ver a los tres.... (119)⁴

El humor surge debido a la exageración de los movimientos pero también porque el espectador se identifica con Milos y con los otros seres invisibles que habitan los coches; como ellos, es “voyeur” en la “escena” que no es escena.

Como los automóviles, los prismáticos adquieren importancia simbólica por su repetido uso en el drama. Extienden los confines de la escena y de la conciencia del público. Usados desde la ventana de un coche, indican que se dirige la vista (de alguien oculto) hacia los corredores, la policía, los músicos, los amantes y a los mismos espectadores. Esta última inquietante experiencia obliga a que reflexione el espectador. ¿Dónde está la escena? Todo es escena: donde se está sentado, donde tiene lugar el desarrollo de acciones, incluso el mundo de donde vienen, fuera del teatro. Por ahora, no importa porque la vida, la propia vida de los que asisten, es parte del espectáculo. Al lograr esta reacción existencial en el público, Arrabal pone en práctica la teoría artaudiana del

“doble”. Es decir, que si el teatro es el doble de la vida, la vida es el doble del teatro verdadero.

Como estrategia de comunicación se utilizan los objetos. Efectúan un orden en los “episodios”, y un ritmo a la progresión que ayuda al espectador a familiarizarse con los mecanismos de la pieza teatral. A la vez les permite concentrarse más fácilmente en los elementos diversos presentados. Arrabal selecciona y coloca los objetos con idea del papel activo que tendrán en la obra. Por ejemplo, los coches deshechos equivalen a un hotel de lujo. No obstante, también sirven de espejo; sus habitantes son espectadores tanto como el público. Las cortinas de saco, en las ventanas de los autos, como telón de escena, definen el espacio dentro del espacio, parecido al uso de los prismáticos. De igual manera los instrumentos musicales son también tratados como objetos de doble utilidad. En un nivel, transmiten la alegría del mundo a los pobres tal como el delito por el cual Emanu es perseguido.

Veamos algunos ejemplos de otros usos. En el primer acto, cuando sale por primera vez Emanu a escena, en un momento lírico, toca su trompeta, ignorando la hostilidad del mundo que le rodea; en este caso, su sonido es comunicación superior a la palabra. Indica la acotación:

En el silencio su trompeta suena durante largo tiempo (...) Emanu se calla. Silencio. Al fondo y a la derecha se oye un toque de clarinete. Inmediatamente también Emanu toca su trompeta. Silencio. Entra en escena por la derecha Topé con un clarinete en la mano. Y por la izquierda Foder con su saxofón en una mano y tres hamacas plegables, en la otra. Foder es mudo. Se saludan alegremente. (83)

El clarinete, la trompeta y el saxofón del mudo sin duda se comunican.

Más tarde al esconderse de los guardias, los instrumentos se ven como objetos de destrucción. Cito las acotaciones: Sólo asoman, como tres fusiles, las tres extremidades de sus instrumentos” (109). Los instrumentos ahora simbolizan visualmente las armas de combate; algo creíble porque se utilizan a pesar de que está prohibido tocar a los pobres. Luego, para que Topé sepa dónde están escondidos, Emanu toca la trompeta. Esto le conduce a su propio descubrimiento, traición y crucifixión. Pronto al terminar el drama, cuando Topé y Foder expresan sus sentimientos al público, transmitiendo el dolor que sienten a través del sonido, indican las acotaciones: “Comienza el día. Del fondo provienen los toques desgarradores de un clarinete y un saxofón que se oirán hasta el final del acto. Dila sale del “coche A” con una campanilla en mano” (145).

Este uso del sonido como comunicación superior a la palabra apunta a la teoría artaudiana de la impotencia de la palabra frente al “nuevo lenguaje” del teatro. Está claramente demostrada en *Cementerio* donde se ejerce la necesidad de actuar directamente sobre la sensibilidad del espectador a través de los órganos sensoriales.

Cementerio está repleto de usos de sonidos para asaltar al público. Las órdenes, bocinazos, susurros y murmullos que rompen el silencio transmiten la hostilidad de un mundo claustrofóbico de opresores / oprimidos y de actores/espectadores. Todo empieza y termina con sonidos: Dila toca la campanilla fuertemente para obligar a que todos se duerman o se despierten. Los ronquidos, el sonido de orina, del rock rítmico asociado al coito, comunican la vida al nivel más básico. Los silbatos de los guardias que se oye durante toda una escena, como los gritos de pánico, ruido de carreras y otros sonidos desde los bastidores, sirven de contrapunto a lo que se desarrolla en la escena. De interés especial para nosotros son las recurrencias de la risa y cómo y ésta integra al público a la acción.

La risa es un sonido que suele afectar a los espectadores, a menudo provocándola en ellos mismos. Como posible parodia de la voz clásica del coro, la risa surge a lo largo de *Cementerio* en contrapunto con las ocurrencias en escena. A veces es una risa pesada por ser exagerada. Una acotación indica: “durante medio minuto no se oye otra cosa que la risa de todos” (125).

A menudo la risa es inesperada para romper la tensión de una situación seria o difícil, pero es una risa sardónica que no revela ninguna alegría. Por eso, aumenta la tensión en el espectador en vez de aliviarla. Cuando Emanu convence a Dila que es inexperto en el amor y se van detrás de un auto a practicar, Milos alerta a los inquilinos invisibles para que los observen con sus prismáticos. En las acotaciones de ese momento abundan descripciones de risas que provienen de los inquilinos y de Milos — desde “risita” a risas escandalosas o histéricas — cada vez más estrepitosas (91-93). Al oír las risas el público no sabe cómo reaccionar, le sugiere la índole de acciones ocultas de los amantes.

A su vez, es el espectador quien es un “voyeur” cuando le provoca la risa la diversión de ver al joven atleta Tiosido besar apasionadamente a Lasca, una atleta anciana (102). Sin embargo, al reírse el público empieza a sentirse parodiado por los actores y experimenta un extraño antagonismo.

En otro momento, al concluir el primer acto, Dila, la prostituta, se “sacrifica” entregando su cuerpo para divertir a los guardias y para que Emanu se escape (110). Las risas desde los coches sirven de contrapunto al mugir de Emanu. Quizás sea el único momento tragi-heróico en la obra. Por eso la risa no concuerda con los enajenados sentimientos del público inquieto.

En otra ocasión, mientras Emanu recibe latigazos en los bastidores, llora un niño recién nacido y las risas de nuevo salen a carcajadas desde los coches (140). El espectador al no tener a nadie en escena en quien fijar la vista, registra los rostros del público mientras escucha los sonidos y tiene que confrontarse con sus propios sentimientos.

Igualmente, la risa resulta bastante embarazosa para el público cuando crucifican a Emanu en una bicicleta (145), no solo por la parodia sacrílega de la pasión de Cristo sino por la situación inconexa en que surge. Parece que el diálogo, lo visual y el sonido siguen sus propios caminos, concediendo más

dimensiones a la pieza teatral, creando confusión y asaltando los sentidos del espectador.

Para Arrabal, el mundo no es ni coherente ni racional. Ha dicho: "...donde no hay confusión no hay vida." Por lo tanto, un lenguaje ilógico expresa las limitaciones de la misma lógica, como demuestran las palabras de Emanu en su lenguaje de amor: "...Dila, quiero estar contigo esta noche. Quiero que mi boca sea una jaula para tu lengua y mis manos golondrinas para tus senos. [...] Cuando te miro, trenes eléctricos danzan como mariposas entre mis piernas" (90). Esta inversión de signos negativos en metáforas ascendentes causa asombro en el público porque puede comprender el sentido erótico de las palabras dentro del contexto extraverbal. El drama transcurre por la noche; los inquilinos invisibles supuestamente duermen. La presencia total de la palabra en escena, que se convierte en nueva figura de deseo, da la impresión del mundo de los sueños. El sentido onírico aportado por tal uso del lenguaje se transfiere al espectador a modo de válvula de escape. No tiene que juzgar ni entender, únicamente sentir porque las palabras tienen sólo la importancia que tienen en los sueños.

Es pertinente en nuestro enfoque mencionar la presencia de la parodia en el *Cementerio* porque su existencia requiere el reconocimiento del público.⁵ Las imágenes establecidas por la parodia, tanto como por el significado alterado de las palabras, afectan fuertemente al espectador. No es necesario para nuestro propósito analizar detalladamente el paradigma de la parodia de la vida y pasión de Cristo, sólo nos basta indicar que es bastante obvio y extenso.

Por ser consistente con el énfasis del "nuevo lenguaje teatral", es notable que los personajes en el drama se conviertan en figuras bíblicas a través de la actuación de momentos característicos, especificados más por las acotaciones que por el diálogo. De nuevo, el espectador se encuentra forzado a reconciliar lo visual con lo hablado.

Mientras la parodia ejerce el doble intento de deconstruir y recrear la vida de Cristo, también sirve para estructurar la acción de tal manera que el espectador perciba inmediatamente una unidad en el drama, una unidad prestada de su fuente externa. La parodia también aproxima al espectador más a la acción del drama ya que las imágenes cristianas son tan actuales para el público como para la historia puesta en escena. Por eso la desconstrucción de esta historia neo-testamentaria pertenece tanto a la acción en escena como a la propia mitología o creencia religiosa del público. Por ejemplo, narra Emanu de su nacimiento: "... dice mi madre que como la vaca estaba muy contenta de que yo naciera hacía muu y el burro relinchaba y movía las orejas" (96).

Como vemos, la parodia aporta elementos de humor que sirven de aliento al espectador molesto o desconcertado. Fijémonos en lo cómico que resultan los ingredientes modernos que satirizan el pan y los peces:

Tope: — Lo malo es que ya sabes cómo se han puesto contra ti los otros. Desde que el otro día diste de comer a todo el baile con una sola barra de pan y una lata de sardinas están que muerden. Entre ellos y los polis no te van a dejar en paz (87).

Finalmente, en los últimos momentos de la obra, el público tiene que someterse a la vergonzosa escena de la crucifixión pero opuesta en intensidad al original: Emanu muere fuera de escena atado a una bicicleta. Culmina una representación paródica de la pasión de Cristo, devaluando para el público el espectáculo de la muerte. Tras la muerte de Emanu/Cristo, el mundo continúa (**ad absurdum**) ni mejor ni peor que antes; en la escena un niño nace y el día amanece.⁶

Como mucho del teatro del absurdo, *Cementerio* requiere la participación del espectador en la percepción de lo anti-trágico. A esto alude Taylor cuando comenta: "La crucifixión de Emanu nos conmueve en un nivel arquetípico más que individual. Emanu es un redentor sin intervención divina, sin estatura trágica." (33-34) Esta percepción que llega a asumir su enteridad al final del drama es el punto de máxima tensión para el público. Como participante, a los espectadores les toca construir el desenlace para obtener una resolución. El "telón" imaginario cae dejándoles solos, enfrentados con su turbación.

Hemos visto que prisionero de la situación, al concurrente se le hace cómplice al entrar en el teatro, sentarse en la escena y experimentar el "nuevo lenguaje teatral". Tiene que confrontar el trastorno de sus sentidos, sus reacciones inversas a la lógica y su presencia en un rito sacrilego y paródico. No obstante las normas teatrales tradicionales, Arrabal cuenta con el público para darle verdadero sentido a su teatro. Al final, es el espectador el que crea la última imagen, la resolución de su experiencia teatral, y el que confronta el rutinario existir del "amanecer a otro día."

El escándalo provocado por la pieza demuestra lo molesto y desconcertante que es para el público la técnica de hacer al espectador parte integrante de la obra. A la vez, la continua acogida internacional de el *Cementerio* comprueba su validez.

NOTAS

1 Una versión de este trabajo se leyó en el Fourth Biennial Northeast Regional Meeting, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 21-22 de septiembre de 1990 en Providence, Rhode Island.

2 Dice Arrabal: "Artaud lo ha previsto todo (...) La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras." (cf. Taylor, 19).

3 Recomendamos el excelente artículo de Fiber Luce sobre los objetos donde describe la escenografía y declara: "Arrabal's circle symbolically portrays man paralyzed by endless rotation of rites in a metaphysically sealed world" (33).

4 Toda cita de *El cementerio de automóviles* es tomada de la edición de Diana Taylor, Cátedra, 1984.

5 Linda Hutcheon, al exponer su teoría moderna de la parodia establece que: "The recognition and interpretation of parody are obviously central to any description of its functions" (84).

6 En cuanto a la intención de la parodia, hay diversidad de opiniones como: "Lo que ataca Arrabal en su obra es la divinidad concebida a la manera española, terrible, sangrienta." (Serrau cf. Berenguer, 97) o como la siguiente: "Aunque la crítica reconoce en Emanu un objeto de desprecio, no alcanzan a ver su carácter sagrado sino como una parodia de Cristo." (Taylor 33).

OBRAS CITADAS

Arrabal, Fernando. *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. ed. Diana Taylor. Madrid: Cátedra, 1984.

Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trad. Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958 original en francés 1938.

Berenguer, Angel y Joan Berenguer. eds. *Fernando Arrabal*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.

Fiber Luce, Louise. "The Dialectic of Space: Fernando Arrabal's The Automobile Graveyard." *Journal of Spanish 20th Century*. 2 (1974) 31-37.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody—The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Taylor, Diana. Introduction. *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Por Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra, 1984. 15-72.

EL HOROSCOPO Y EL VATICINIO: DOS MECANISMOS TEATRALES EN *LA VIDA ES SUEÑO* Y EN *ECO Y NARCISO*, DE CALDERON DE LA BARCA

Christine M.E. Bridges
Vanderbilt University

El Teatro del Siglo de Oro se sostiene en una serie de fórmulas de número relativamente limitado las cuales constituyen el mecanismo dramático de cada una de las comedias. La manipulación y combinación de los componentes fundamentales de dichas fórmulas, además de establecer los conflictos dramáticos, determinan que las obras lleguen a un final feliz o trágico. Una de las fórmulas, la más socorrida tal vez, es la del caballero con su correlato de criados y graciosos; pero de todas ellas, aún no suficientemente estudiadas en sus dimensiones propiamente teatrales, las que ofrecen ramificaciones y conclusiones más interesantes son sin duda alguna aquéllas que se originan del vaticinio¹, el horóscopo², y el sueño, si bien éste último puede considerarse como el medio o conducto a través del cual el vaticinio se filtra y manifiesta, las más de las veces, a los Mortales. El análisis minucioso de estas fórmulas podría establecer una metodología para el estudio de gran parte de las comedias mitológicas y bíblicas particularmente, de Calderón,³ en las que aparecen dichos elementos, así como algunas comedias de contenido filosófico, particularmente *La vida es sueño*. En este tipo de comedias el vaticinio y el horóscopo, además de crear el mecanismo dramático, forman los ejes estructurales y semánticos de las mismas, los cuales puede desdoblarse, aplicando la teoría de Roman Jakobson⁴ acerca de la comunicación, en los siguientes cuatro componentes fundamentales:

- A. Un signo, generalmente de carácter lingüístico o visual, dado por un ser superior.
- B. Un intérprete o descodificador cualificado del signo.

C. Un mensaje o interpretación del contenido sñgnico.

D. Un receptor o destinatario a quien el mensaje está dirigido.

Mientras que el elemento **A** — **signo** dado con referencia a un futuro — es el núcleo germinal de la acción dramática, y permanece estático, los elementos **B**, el **intérprete**, y **D**, el **destinatario**; desarrollan la trama de acuerdo con el elemento **C**, el **mensaje**. Las relaciones entre las esferas de acción, o los personajes que dan corporeidad teatral a los elementos **B** y **D**, así como el desenlace de las obras, dependerán de cómo ambos actantes, o grupos de actantes, tomen en cuenta a **A** y **C** respectivamente.

El elemento **A** consiste fundamentalmente en un signo cuyo desciframiento y contenido escapan, por su forma especial de codificación, al común de los Mortales. Su interpretación requiere seres dotados de conocimientos y cualidades morales excepcionales: sabios, profetas, adivinos, brujos etc., en los cuales el individuo y la sociedad han depositado desde tiempos inmemoriales su confianza. En su realidad material el vaticinio o el horóscopo están formados por una serie de imágenes a las que la mente humana da cohesión sintáctica para supuestamente extraer de ellas su verdadero contenido semántico; decimos supuestamente, ya que el individuo puede en determinados casos tomar como signo profético una serie de imágenes que en sí no quieren decir nada; puede equivocarse en su interpretación, o dar una versión torcida de la misma. La Biblia es a este respecto un amplio muestrario de los falsos profetas y de las trágicas consecuencias que repercuten sobre el pueblo crédulo. El signo profético es, pues, como fácilmente puede deducirse, sujeto de múltiples interpretaciones dependiendo éstas de la configuración psicológica del intérprete, así como de sus intereses y contextos culturales. Son precisamente los contenidos semánticos que se atribuyen a los signos los que desencadenan en el microcosmos del teatro la acción dramática, sin poder estar nunca seguros los personajes de que dichos contenidos sean ciertos, ya que sus acciones se apoyan más en la fe que en la razón. Por eso, aunque A. Parker afirme que: "One thing, however, is constant, that the prophecies are always fulfilled; if they appear not to be, this is because they are either incomplete, or so phrased as to be inconclusive (like so many of the prophecies given by the oracles of antiquity)"⁵, cabe siempre preguntarse: ¿son portadores los llamados signos proféticos de contenidos semánticos específicos, o son sólo, por el contrario, mecanismos de interacción humana creados por el hombre, mediante los cuales éste se organiza en sociedades y establece los distintos sistemas de poder político o religioso? Estamos, pues, dentro, de un problema semiótico de extensas implicaciones filosóficas y antropológicas, que implican todo el proceso de la conducta y del conocimiento humano.

La abundancia de mensajes codificados en signos proféticos o astrológicos en la obra calderoniana obedece, en parte, a razones de tipo cultural, las cuales tienen como referente aquellas preocupaciones, muchas veces polémicas (filosóficas y teológicas), que de una forma u otra afectaban la vida de la

sociedad en que el dramaturgo escribía. Si bien el interés del hombre por la astrología se remonta al despertar de la conciencia humana, en el contexto del Barroco dicho interés aparece ligado íntimamente a la preocupación religiosa de la época⁶; de ahí que aunque se reconozca la influencia de los astros en la configuración fisiológica y síquica del hombre, se rechaza, no obstante, el poder de los mismos como determinante de la conducta moral y de la libertad del individuo. El Papa Sixto V, haciéndose eco de este interés por los astros, escribía: "movements of the planets may influence the bodily make-up of human beings and therefore their temperaments, but since God created human beings with free will, it is impossible for the motions of the planets to determine human destiny."⁷ Pero todo este referente cultural del Barroco cede en importancia al valor propiamente dramático que poseen dichos signos, los cuales son usados por los dramaturgos, particularmente por Calderón, más como mecanismos teatrales que como sustento de tesis religiosos o morales. *Eco y Narciso* y *La vida es sueño* ofrecen un ejemplo claro del funcionamiento de los mecanismos teatrales creados por el vaticinio y el horóscopo, respectivamente. En la primera comedia, Liríope declara a los pastores haber recibido de Tiresias el vaticinio del que depende la suerte de su hijo Narciso:

Una voz y una hermosura
solicitarán su fin
amando y aborreciendo.
Guárdale de ver y oír. (J. I., 1914)⁸

Es precisamente esta advertencia codificada y su interpretación la que desencadena toda la acción dramática, complicando y alterando la vida y conducta, no sólo del intérprete y del destinatario, sino de la comunidad de los pastores también. En *La vida es sueño*, Basilio informa detalladamente a la corte de Polonia las señales astrológicas que acompañaron el nacimiento de su hijo Segismundo, signos que se filtraron en los sueños de la madre para hacer más evidente y cierta la naturaleza monstruosa del recién nacido:

Su madre infinitas veces,
entre ideas y delirios
del sueño, vió que rompía
sus entrañas atrevido
un monstruo en forma de hombre. (I. 507)

En ambos casos son los padres, partes interesadas, quienes reciben los signos proféticos y astrológicos, los interpretan de acuerdo con sus intereses, y terminan estableciendo toda una serie de mecanismos de defensa y de sistemas de protección. En el primer caso el vaticinio del posible fin desastroso de Narciso despierta los instintos maternos de Liríope; ésta lo interpreta y toma una serie de medidas cuyo objetivo, de acuerdo con el personaje, es proteger la

vida del hijo. La trama de la comedia se mantiene, dentro de un terreno puramente personal; son miedos, intereses, complejos psicológicos los que guían la conducta del personaje intérprete. En el segundo caso, el horóscopo afecta, según Basilio, receptor e intérprete, la suerte de toda la nación de Polonia y la suya como rey. Ante los asombrados ojos de la corte Basilio expone con detalle las medidas por él tomadas: encarcelar a su hijo Segismundo en la torre del monte, para evitar el cumplimiento del hado:

Por quien el reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas; y yo rendido
as sus pies me había de ver,
(¡con qué vergüenza lo digo!)
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío (J. I. 723)

Pero aunque el rey justifica las extremas medidas tomadas como razones de estado, siempre queda la duda y puede ponerse en tela de juicio la sinceridad de dichas decisiones, ya que Basilio, — primer actor frente a su corte, pone énfasis especial en su vergüenza personal y en el miedo a perder el poder.

El análisis del componente C, la interpretación o mensaje, nos lleva al cuestionamiento de la solidez de nuestro sistema de conocimiento; la validez de la palabra como representación adecuada de la realidad a que hace referencia; a cuestionar la licitud de pasar del área de lo lingüístico o visual del signo al campo de la vida. La interpretación del signo, el mensaje propiamente dicho, se convierte, a su vez, en otro signo que necesita de nueva interpretación, la cual será llevada a cabo por los actantes B y D. En ambas comedias de Calderón son varias las interpretaciones que se dan al vaticinio y al horóscopo, sin contar la del lector/espectador, predominando lógicamente aquélla que emana del poder y que se establece a lo largo del desarrollo de las obras como la interpretación oficial.

Además de remitirnos a la metafísica sobre el conocimiento, el componente C nos conduce a una de las áreas más actuales de la crítica, la relación entre el discurso y el poder. El intérprete establece su discurso interpretativo de los signos como un sistema regulador de la conducta del individuo y de la sociedad a quienes dicho mensaje va dirigido. De su interpretación nace todo un sistema lingüístico mediante el cual se establece lo que es bueno y lo que es malo, lo que es legal o ilegal, lo que es sujeto de sanciones o de recompensas; poniendo de manifiesto la tesis de Foucault⁹, de que, en general, las fuerzas políticas,

económicas e ideológicas son el resultado del proceso de significación de la lengua dentro del discurso y viceversa. Cada práctica discursiva ha conllevado a lo largo de la historia un set de reglas no escritas de conducta y procedimientos que han controlado el pensamiento y han determinado, como es lógico, el entrenamiento de los individuos, así como la transmisión del conocimiento a las masas. Los estudios de antropología y la memoria histórica son testigos de que la interpretación de los signos, llamémosles sueños, horóscopos o profecías, han sido las fuentes germinales de tipos especiales de discurso que se han traducido en formas de poder dentro de las estructuras sociales. Es irrelevante que los signos tengan contenidos semánticos o no, y que éstos sean correcta o incorrectamente descodificados, lo que sí importa es que su interpretación se establece como discurso oficial, tendiendo a eliminar mediante los mecanismos de control y represión la coexistencia de otros posibles discursos.

En *La vida es sueño*, la interpretación que Basilio hace del horóscopo determina no sólo la suerte de Segismundo, sino la del todo el reino de Polonia. En torno al componente C gravitan, con excepción de Rosaura y Clarín, todos los personajes de la comedia; aquéllos que lo aceptan como el discurso oficial; sobrinos, sirvientes y cortesanos, y aquéllos que la cuestionan: Segismundo; y, finalmente aquéllos que se revelan, y que por carecer de un discurso propio no pueden mantener el poder y lo entregan al mismo sistema del que lo tomaron. De todas las personas de *La vida es sueño*, es Clotaldo, sin duda alguna, quien mejor ejemplifica la obediencia ciega al discurso oficial, mientras que Clarín se mantiene siempre como el observador crítico del mismo, de ahí que al final éste tenga que ser eliminado. En cambio, en *Eco y Narciso*, aunque la vida de los pastores es alterada por la interpretación que Liríope da al vaticinio de Tiresias, el mensaje es cuestionada por Sileno y Eco, no llegándose a imponer nunca como discurso oficial de la comunidad.

En ambas obras se aísla de la sociedad a que pertenece al destinatario del vaticinio. Liríope esconde a Narciso en una cueva, lo cual está en consonancia con sus instintos maternos de protección; controla sus sentimientos y termina moldeando su manera de pensar y de interpretar la realidad. En *La vida es sueño*, Basilio, dado el carácter político del mensaje, encierra a Segismundo en una torre aislándolo de todo contacto con el mundo exterior, si no es Clotaldo, quien le instruye en la resignación y aceptación del destino. En ambas obras de teatro, los intérpretes aparecen más como agresores de sus propios hijos que como protectores de los mismos, o de la nación. Pero a diferencia de Liríope, Basilio duda de la veracidad de su interpretación y de lo acertado de las medidas tomadas con respecto al príncipe, dando de esta forma lugar a lo que podría llamarse la prueba de la veracidad de la interpretación del signo, es decir, la prueba de la legalidad del discurso político. En el palacio, y frente a la corte, Basilio somete a Segismundo a una prueba, que lógicamente no pasa, demostrando de esta forma que su interpretación ha sido sabia, y prudente su decisión de encarcelar al príncipe y nombrar a Astolfo heredero del reino.

En ambas comedias los componentes **D**, los **destinarios**, son barajados distintamente. Mientras que en *Eco y Narciso* **D** acepta como verdadera la errónea interpretación del signo, causando su destrucción y la del intérprete, haciéndose de esta forma cierto al hado, en *La vida es sueño* **D** duda y cuestiona el destino que sobre él pesa. La prueba, a la que es sometido y que no pasa, deja en él una lección de comportamiento social; los instintos de destrucción y venganza son, si no vencidos, sí reprimidos, y el horóscopo solamente se cumple parcialmente. En la primera comedia el manejo de los componentes está limitado por la misma naturaleza de la fábula mitológica en la que Calderón se basa. En la segunda el autor los maneja, si no con absoluta libertad, ya que hay un público receptor de los signos teatrales, sí libre de un final preestablecido, de ahí que para muchos lectores el final de la obra resulte ambiguo y continúe prestándose a múltiples interpretaciones. Pero lo que sí aparece cierto es que los tradicionalmente llamados temas: el vaticinio, el horóscopo, el honor, la mentira, la transgresión y el castigo, etc., son esencialmente fórmulas para construir mecanismos teatrales y como tales son usadas por los dramaturgos del Teatro del Siglo de Oro, más que como sustento de tesis morales o religiosas.

NOTAS

1 Vaticinio: Prophecy: According to Cicero (de Div. 1 18), there were, traditionally, two kinds of divination, one based upon an art or theory (*ars*), the other lacking such basis. The former consisted in the application of certain rules which earlier generations believed to have been drawn from the observation of occasional coincidences between certain appearances and certain subsequent occurrences. The two modes of seeking to foretell the future are now usually distinguished as divination and prophecy. The true "prophets" upheld the lawful rules and religion of their nation by preserving, expanding and spiritualizing the Law. Prophetic utterances regarding the future were designed to set forth the fundamental lines upon which the divine kingdom would evolve. Ed. James Hastings, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, N.Y. Scribners, 1928.

2 Horoscope: 1. The art of divining the fate or future of persons from the juxtaposition of the sun, moon and planets. Judicial astrology foretells the destinies of individuals and nations, while natural astrology predicts changes of weather and the operation of the stars upon natural things. Spence, Lewis: *An Encyclopedia of Occultism*. University Books, Seracus, New Jersey, 1974.

3 Algunas de las comedias de Calderón de tema mitológico o bíblico donde aparece el vaticinio son: *Eco y Narciso*, *El mayor monstruo los celos*, *La hija del aire*, *Apolo y Climene*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Los cabellos de absalón*, *Las cadenas del demonio*, *Los tres afectos de amor*, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, *El monstruo de los jardines*. Para una más completa bibliografía sobre las comedias mitológicas de Calderón se recomienda consultar el estudio de Thomas O'Connor: *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*: Trinity University Press, 1988.

4 Jacobson, Roman: "Linguistics and Poetics", in *Style in Language*, (Cambridge: M.I.T. Press, 1960), 350-77. Existe una versión española de Ana María Gutiérrez-Cabello (Madrid: Cátedra, 1981).

5 Parker, Alexander: *The Mind and Art of Calderón*. Cambridge University Press, Cambridge, N.Y. 1988, p. 34.

6 Es de todos bien conocido que en el contexto cultural de la segunda parte del siglo XVI y del siglo XVII, el período conocido como Barroco, o la Contrarreforma, una de las tesis más queridas es la relacionada con la predestinación y la libertad humana. Frente a la tesis protestante y particularmente calvinista que sostenía la predestinación del hombre al mal por su naturaleza dañada por el pecado original, y como consecuencia a la condenación, el pensamiento teológico católico sostuvo siempre junto a la omnisciencia divina y al pecado original la existencia en el hombre del libre albedrío para obrar el bien o el mal, salvarse o condenarse. Fueron famosas a este respecto las disputas entre el dominico Bañez, confesor de Santa Teresa, y el jesuita Molina, disputas que no sólo ocuparon las aulas universitarias, sino que subieron a los pulpitos de las iglesias y palestras públicas, filtrándose en el teatro para producir, entre otras, la genial creación teatral de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.

7 En Parker, op. cit. p. 99, citando de: Juan Orozco de Covarrubias: *Tratado de la verdadera y falsa profecía*. 1588, (fo. 132v-133r).

8 Calderón de la Barca: *Obras Completas*. Tomo II. Dramas, Aguilar, Madrid, 1987. Todas las citas siguen esta edición.

9 Foucault, Michel: *History of Sexuality*. Volume I An Introduction. Traducción por Robert Hurley, N.Y.: Vintage/Random House, 1980.

**NOTAS
DE LA
ACTUALIDAD**

LAZOS DE COLOR — NUDOS DE LUZ
JORGE EDUARDO EIELSON: PINTOR Y POETA

Martha L. Canfield
Università Degli Studi
Firenze, Italia

Decía un conocido lingüista que pasó por las aulas universitarias de Montevideo que el bilingüismo es poco frecuente, el trilingüismo es raro y el multilingüismo (o poliglotismo) es excepcional, siendo sencillamente extraordinaria la capacidad de intervenir creativamente en un lenguaje cuando se manejan varios. Lo mismo podría decirse con respecto al lenguaje artístico o literario. A veces se da el caso de que un buen poeta sea también un buen cuentista o viceversa: el ejemplo de E. A. Poe se repite en nuestra literatura de Quiroga a Borges. Más raro es que un buen poeta sea al mismo tiempo un buen novelista: casos como el de D. H. Lawrence se cuentan con números bajos. Rarísimo es que coincidan en una misma persona un buen escritor y un buen pintor, aunque por cierto se han dado algunos bien célebres, de William Blake a Federico García Lorca. Absolutamente excepcional es el pluriexpresionismo artístico y literario. Y bien, éste es el caso de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924), poeta, novelista, pintor, escultor, dramaturgo y autor de las más variadas experiencias de comunicación creativa, dando muestra en todas de originalidad, precocidad y extraordinario talento.

Empezó a escribir cuando era un niño y a publicar en periódicos y revistas peruanas cuando tenía apenas 19 años. Le bastaron dos años, la composición en versículos *Canción y muerte de Rolando* (1943) y el poemario *Reinos* (1945) — uno de cuyos poemas, “Ultimo reino”, dará nombre a una revista literaria argentina y a la actividad editorial de un valioso grupo de jóvenes — para ponerse al centro de la atención y merecer el Premio Nacional de Poesía del Perú.

Desde aquella primera etapa, de profunda inspiración mística y notable riqueza verbal, Eielson ha ido evolucionando hacia un lenguaje transgresivo, de marca surrealista, con el que ha logrado conjugar las constantes místicas con la exploración psíquica en el contexto contemporáneo (v. *Ajax en el infierno*, 1945, y *Primera muerte de María*, 1949); después de lo cual empieza un proceso de despojamiento del lenguaje (*Tema y variaciones*, 1950; *Habitación en Roma*, 1954), que concluye en la poesía concreta (*Canto visible*, 1960) y visual (*Papel*, 1960).

En su narrativa, en cambio, aflora toda la problemática social del Perú, que sigue angustiando a este peruano voluntariamente exiliado en Europa desde hace cerca de cuarenta años. Problemática social lúcida y críticamente presentada, aunque sin concesiones al realismo, sino a través de una técnica narrativa de hábil montaje y experto uso de todo lo que en la nueva novela ha decretado, precisamente, la muerte del realismo. Todo ello aparece testimoniado en las dos novelas publicadas hasta ahora: *La muerte de Giulia-no*, escrita hacia 1957, publicada mucho más tarde por Joaquín Mortiz en 1971 y ya traducida al francés por Albin Michel; y *Primera muerte de María*, escrita en 1960, con el agregado de algunos capítulos críticos intercalados en 1980 y publicada sólo este año por el Fondo de Cultura Económica.

Actualmente, en efecto, dos importantes editoriales mexicanas, el Fondo de Cultura Económica y Vuelta (de Octavio Paz), están publicando la obra poética y narrativa completa de Eielson, incluidos varios inéditos. Uno de estos inéditos, que en realidad dejó de serlo algunos meses atrás, resulta de fundamental interés para completar la parábola de la escritura eielsoniana: se trata de *Noche oscura del cuerpo*, publicado por Jaime Campodónico en Lima a fines de 1989 y que será incluido en la edición mexicana de *Poesía escrita*, la cual constituirá a su vez una importante revisión y puesta al día de la precedente edición peruana (*Poesía escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976).

Como pintor también Eielson se hizo conocer precozmente con una personal en Lima en 1948. Tal vez por influencia de José María Arguedas, de quien fuera discípulo en el liceo, se interesa con rigor y pasión constantes por las culturas precolombinas y en especial peruanas. De la tradición incaica toma

un elemento que habrá de transformarse en el signo más característico de su propia pintura y escultura: el nudo derivado del antiguo quipu.

Luego, a partir de 1949 hasta hoy, la presencia de Eielson en galerías europeas es constante: París, Roma, Milán, Munich. Tres veces participa en la Bienal de Venecia: 1964, 1966 y 1988. En 1974 se exponen obras suyas en el Museo de Arte Moderna de Nueva York; en 1977 en el Museo de Arte Contemporánea de Caracas; en 1979 en el Museo de Arte Moderna de México; en 1986 otra vez en Caracas, en el Museo de Bellas Artes. En 1988 una gran exposición en Lima constituye el primero de una serie de homenajes que la patria peruana rinde a su gran artista.

Recientemente en Roma, en la sede del IILA (Instituto Italo Latino-Americano), se ha podido apreciar un conjunto poco numeroso pero muy significativo de sus obras. En la primera de las dos salas se desenvuelve, en un círculo de unos diez metros de diámetro, una secuencia fotográfica que ilustra una performance realizada hace algún tiempo en Venecia, en la cual una bailarina, dentro de una enorme tela blanca, que la cubre completamente y la confunde con el suelo, se va moviendo muy lentamente, produciendo una gran variedad de formas de misteriosa belleza, que van sugiriendo un ciclo total, desde el despertar, la formación y el crecimiento hasta la lenta regresión a lo amorfo inicial.

La secuencia nos pone en contacto con algunas de las constantes eielsonianas. En primer lugar, las telas: Eielson las aprecia como objeto de estudio y como material para su propia creatividad. En esta misma exposición se ve cómo trabaja ciertas telas para que parezcan *otra cosa*. Es un conocedor y un coleccionista de tejidos peruanos precolombinos. Posee también una colección de banderas; y en 1972, para las Olimpíadas de Munich, trágicamente interrumpidas, tenía preparado un *happening* que terminaba con anudar las banderas de todos los países. En segundo lugar, la relación entre arte visual y formas dinamizadas: de ahí su interés por *happenings* o *performances*. En tercer lugar, la metamorfización de la figura humana en estructuras geométricas o informales.

En el centro del círculo fotográfico, una pequeña escultura parece de bronce, pero al acercarnos descubrimos que se trata de lamé dorado: representa un enredo de nudos en una cuerda del grosor de un puño. Telas que parecen metales o mármoles, pinturas que parecen telas, telas prensadas y tiradas que parecen cuadros pintados: el juego de ambigüedades entre los materiales es otra constante en la obra de Eielson. El nudo, en cambio, es su signo privilegiado, casi su firma.

En la segunda sala, ocho cuadros que constituyen cuatro parejas de composiciones semejantes o complementarias y otros dos nudos confirman la tendencia a la geometrización y a la ordenación simétrica y ritual. Dos “Cabeza de chamán”, una frente a la otra, se presentan como cintas coloradas que volteando en círculos se enredan entre sí y sólo vagamente aluden al modelo de partida, la cabeza humana. De este complejo circular no hay salida: una curva nos introduce en la otra al infinito; el espectador queda fascinado y al mismo tiempo impedido; el mundo del chamán se cierra en sí mismo, el acceso es secreto, iniciático.

El “Disco solar” y el “Disco lunar” se diferencian por el color y por la posición del nudo: en ambos casos la tela cubre el disco y los rayos se superponen, abriéndose a partir de un nudo colocado en un punto tangencial, pero en el otro extremo del disco parecen cerrarse y volver sobre sí mismos. También aquí la dinamización es interna y el acceso o la salida misteriosos.

Otras dos pinturas, muy semejantes entre sí, se ofrecen una al lado de la otra. Se trata de grandes paneles rectangulares en los que campean, acrílico sobre tela, infinitos círculos de variados colores. En los respectivos títulos se invierten los términos de la percepción: “Nudos como estrellas” y “Estrellas como nudos”.

El nudo, se sabe, es el signo de un especial sistema de “escritura” llamado *quipu* (o *hipu*) del cual se servían los antiguos incas y del cual se sirven todavía los pastores de montaña del Perú para registrar el número de ovejas y de corderos de sus rebaños. Eran cordeles de variados colores y distinto tipo de trenzado que colgaban de una cuerda principal (como dientes de un peine) y en los cuales se distribuían los famosos nudos. Servían para registrar la contabilidad del Imperio, cifras astronómicas y cálculos estadísticos. Es probable que también se sirvieran de ellos, como sistema mnemotécnico, los narradores de cuentos y leyendas, por lo cual los cronistas españoles han dicho muchas veces que tenían un contenido histórico. Por otra parte, el nudo en la punta del pañuelo o en un bolsillo en el bolsillo para “acordarnos de algo” es un procedimiento popular y sumamente difundido hasta hoy. Primordialmente, en cambio, el nudo es lo que ata, liga una cosa con otra, une los cabos sueltos.

El lugar preponderante que Eielson ha dado al nudo en su propio código expresivo se debe, muy probablemente, al complejo de significados derivados de todo lo dicho anteriormente. El nudo es para él signo gráfico, fundamento estético, núcleo de color. Y es el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país y su presente histórico y artístico. Otros artistas latinoamericanos han buscado en los códigos mayas y aztecas o en otras formas del arte precolombino el signo que diera profundidad y raíz histórica a su lenguaje

contemporáneo: eso ocurre, por ejemplo, con el chileno Matta, con el cubano Lamb, con el ecuatoriano Guayasamín... Sólo Eielson ha sabido encontrar un fundamento artístico y antropológico en el quipu peruano y ha sabido transformar el viejo y rudimentario signo quechua en núcleo estético y semántico de un lenguaje artístico exquisitamente actual. Creo que su antiguo profesor de liceo, José María Arguedas — en cuyo suicidio muchos han querido leer la desesperación de no poder armonizar el mundo indígena con el blanco — aprobaría emocionado los resultados de esta experimentación.

Pero el nudo eielsoniano es también el momento de encuentro entre sus variados códigos expresivos, sobre todo la pintura, la escultura y la poesía, y entre las dos áreas en las que se desenvuelve su búsqueda, lo material y lo metafísico. Los cuadros llamados “Nudos como estrellas” y “Estrellas como nudos” lo testifican gráficamente. El nudo ata también el cielo con la tierra, el cuerpo con el cielo, el alma con las vísceras. De los quipus pueden colgar nudos de materia luminosa, “nudos como estrellas”, o bien puros cuerpos de luz, “estrellas como nudos”.

En la larga composición en doce poemas intitulada *Noche oscura del cuerpo* (evidente paráfrasis de la “Noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz), culminación de su búsqueda metafísica a través de la palabra escrita, Eielson realiza un viaje de purificación dentro del cuerpo: superada la máscara del vestuario, el yo viaja entre tejidos, glándulas, excrementos, sangre. Y al final del mismo habrá de encontrar las estrellas del cielo inferior: **estrellas como nudos** que, aferrando la infancia del fondo de la memoria, la atan y la fijan al presente, iluminando y reconfortando:

/.../ Penetro en corredores tiernos
 Me estrello contra bilis nervios excrementos
 Humores negros ante puertas escarlata
 Caigo me levanto vuelvo a caer
 Me levanto y caigo nuevamente
 Ante un muro de latidos
 Todo está lleno de luces el laberinto

/.../
 Y nada me vuelve más dichoso
 Que el fulgor de las estrellas
 Encerrado en mis arterias

/.../

Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia

MUTIS: DISOLUCIONES Y MUDANZAS*

José Balza
Venezuela

De manera asombrosa. Octavio Paz resumió (¿o propuso?) en 1959 la estatura de una sombra que pasaría, con los años, a ser el centro de la poesía y la narrativa de Alvaro Mutis: el paisaje de Maqroll el Gaviato. “El paisaje espiritual y físico del Gaviato es insoportable de varias maneras. Enumeraré algunas: la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia...; la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación, apenas insinuada, de algo repugnante; la familiaridad con las imágenes desordenadas de la fiebre y, también, con las repeticiones del tedio y del aburrimiento; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; la predilección por el encuentro de objetos cotidianos y vulgares en un escenario extraño, presencias que no dejan de producir un escalofrío...; refutación de la realidad, ya sea por acumulación de realidades que engendran el absurdo o por desaparición de una parte de la realidad; evocación de la lejanía por medio de objetos infinitamente cercanos o, a la inversa, reducción de lo remoto a una proximidad inmediata, de pronto amenazante; creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida”.

Insoportable, adjunta Paz a ese clima; y, tal vez, no sólo por la incesante transgresión de las realidades que nos indica, sino también porque en todo ello hay un orden. Alvaro Mutis (1923) estaba entonces *nel mezzo del cammin* y si bien no era el novelista de hoy, ya se había elegido.

Tres lustros más tarde, Guillermo Sucre realiza otra percepción acerca de Mutis. “Pasa a formular el dilema más radical de la poesía. Si la misión de ésta es dar cuenta de la realidad o la acción en la realidad, las palabras sobran: es el mundo mismo el que hace el poema. De una u otra forma, pues, la poesía es inútil

* Prólogo a la antología de poemas de Alvaro Mutis que publicará Monte Avila (Caracas).

y hasta imposible: una pasión sin salida". Tal vez esa pasión que intiende al mundo y lo desdobla, en el instante anterior y paralelo de los versos.

No menos asombrosamente, también, Mutis había marcado desde el principio su tránsito entre *ser* poeta y desconfiar de serlo — o abandonar tal irrisión. Mientras derivaba hacia ese hacedor de ficciones (¿materia menos noble?) que estuvo siempre en él, y que únicamente se le desprendería casi de manera absoluta en los años recientes. Quizá por todo esto hay en la obra a la cual tocan Paz y Sucre, la elección de un diálogo definido entre estas palabras: "Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas..." porque "todo así está en orden".

Aunque durante este siglo algunos de los más admirados poetas del Continente también publicaron narrativa, el caso de Mutis es excepcional. Hay devoción por su poesía y voracidad por sus novelas: un mismo público transita de una a las otras con naturalidad. No se le discute jerarquía en cualquiera de sus expresiones. Y a pesar de los innumerables puntos de contacto entre ambas (Maqroll mismo), son experiencias opuestas para el lector. Mutis, desde dentro de sí, no obstante, considera que se trata de un mismo curso espiritual.

Después de coincidir durante una semana en Berlín (euforia, luces, ambiente de lascivia intelectual), acabábamos de atravesar un paisaje de nieve absoluta: desde Frankfurt hasta una mínima aldea junto a un manso río. Y aquí, en los sosegados ámbitos del *Kurthotel* de Bad Ems (¿cómo puede no haber hoteles para conversar con Mutis? ¿cómo no hablar largamente sobre nuestro mutuo y seduciente *Tramp Steamer* que se aventura en el Delta del Orinoco?), el poeta me responde, poco antes de que concluya este enero de 1991.

"En la poesía quedan dichas ciertas cosas con más énfasis y en una forma de revelación (que es como yo entiendo la poesía).

"Me pasa una cosa curiosísima: como para la poesía no necesito — ni creo que necesite — mayor preparación de planes, yo tengo imágenes disponibles, presencias, y esas presencias se ordenan en cierta forma, forman una figura que es el poema.

"A los franceses, que son tan formales, los tenía completamente desconcertados que yo llevara nada más seis años de novelista: el novelista más joven del mundo. El secreto no es ninguno. Jamás cuando me he sentado a escribir las novelas estoy pensando o me pongo en la situación de 'estoy escribiendo una novela'. Yo sigo con mi misma cantaleta, sigo con mi misma canción.

"En la prosa, en la narración, ciertas cosas se desarrollan más ampliamente y tal vez con menos intensidad. Pero insisto, es el mismo material, la misma ingeniería, la misma obsesión por el fracaso, la ruina, por el desgaste de las personas y por el desgaste de la memoria".

Así podrían quedar dichas la unidad y la diferencia: desde un hondo Mutis

poesía y ficción se ejercitan con sincrónico movimiento. De allí la idéntica reacción hacia ellas que tienen sus lectores. Pero el texto poético recorre “un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos”, donde “crece la planta del poema”: “un canto que tenga mucho” de la esencia nocturna, “desordenada y tibia que se nos viene encima”. Las novelas, aunque participen de estas imágenes, inventan una frase hecha de escamas, y este dragón vuela, se multiplica, abrasando y abrazando, acumulando momentos, secuencias como un vendaval que gira enloquecido sobre su única punta: el animal mítico se convierte en esfera y a ésta le brota un solo pie: es una zaranda o un trompo de colores que ya no se detendrá. Su cuerpo hecho de palabras y su base penetrante son un verbo que sostiene lo ficticio. Lo novelesco, para acompañar a Gérard Genette, es “la expansión de un verbo”: ése, invariable y cambiante que recorre las narraciones de Mutis.

Quiso Mutis en su juventud obtener el título de Bachiller. Pero, nos dice en su *Improbable Curriculum Vitae*, “El billar y la poesía pudieron más y nunca alcancé el mirífico título”. Instalado desde su adolescencia en la lectura, no economizó entregas a sus dioses: Proust y Rimbaud, Lautreamont, Baudelaire, Saint-John Perse, la música de Lamartine; también consumió Historia y algunas pinturas recurrentes. Lo envuelven la metodología desenfadada de los cafetales y el trópico y el caos adormecido de Bruselas, hasta convertirlo en todo un aficionado, en su acepción mortal. “Y la afición — desgraciadamente — es algo muy extraño en los estudios de letras. Quizá porque en la afición hay algo extraño al estudio en sí mismo” relaciona María Fernanda Palacios, en su trabajo sobre García Lorca. Audacia, destreza y perfección: valor, seguridad, dominio ante la muerte: ¿no resaltan estos atributos en la manera como Mutis salta desde el cerco de la poesía hacia el desorden novelesco?

En su poema *Canción del este*, “a la vuelta de la esquina / un ángel invisible espera” por cada uno de nosotros. Nunca lo veremos, aunque en ese encuentro “estaba la clave / de tu breve dicha sobre la tierra”.

*A la vuelta de la esquina
te seguirá esperando vanamente
ese que no fuiste...*

Alvaro Mutis vivió el milagro y pudo ser el otro: el novelista enfebrecido que establece dichosamente en sus páginas el destino de un personaje singular: Maqroll el Gaviero. Sus ficciones ocurren en bares, puertos y callejuelas de innumerables ciudades planetarias. Pero el Mar de las Antillas resuena siempre tras ellas, y las altas nieves andinas y los cafetales colombianos. “Muy conocida es la obsesión climatológica de Mutis... un trópico exultante aunque manso,

sensual y desvoraginizado, en todo marcado por la presencia torrencial de la mujer” (R.H. Moreno-Durán: *El falansterio violado*).

“Todo lo que he escrito está destinado a perpetuar, a celebrar, a recordar ese rincón de la tierra caliente del que emana la sustancia misma de mis sueños, mis nostalgias, mis terrores y mis dichas” prosigue en su *Improbable Curriculum*. En efecto, su ficción acoge esa imaginación estrictamente personal, desplegada sobre los ámbitos de una tradición que incluye a Jean Rhys, a Meneses y Carpentier, también a Jacques Stephen Alexis. Pero en Mutis toda anécdota navega, como en los cuentos de hadas, hacia un desenlace espléndido: el del aura de placer y solidaridad, que persiste después de la destrucción. Maqroll — a la vez espectral y tangible — nos hechiza con ese poder que Fabianne Bradu ciñe en la intención de Mutis: “narrar un pasado finito y fragmentario para crear la ilusión de un personaje inmortal inagotable” (*Vuelta*, 175).

“Más que varios libros éste podría ser menos que uno” inicia Julio Ortega en su extrañío y fulgurante *Diario imaginario*: tal como ocurre con esta selección poética de Alvaro Mutis. De manera material, no están aquí, completos, ninguno de los libros del poeta; y tampoco todos los poemas que el deseo hubiera querido recoger. Sin embargo como, de forma impensable, la obra de Mutis es breve, hay textos de cada una de sus publicaciones. Por todo eso, éste es menos que un libro. Y con más razón, si pensamos que la poesía de Mutis — a pesar de que el tiempo actual del autor está absorbido por el novelista — puede crecer en el paso de los días.

Por paradoja, no deja de ser, nuestro conjunto, todo Mutis. En principio, por motivos cronológicos; luego — lo más importante — porque al atravesarlo, tenemos la magnífica modulación que ha exigido toda una vida a esta voz. Aquí está Mutis en sus diversos registros, en la diversidad y unidad de sus temas, en la desnudez que también produce una antología. Todo lo cual revierte la resta en multiplicación.

“Por encima de las influencias y de los ecos, o mejor dicho, por debajo, abriéndose paso entre las aguasuntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta” había establecido Paz en 1959. También a través de los años y de sus libros, Mutis es el mismo. Su uso del verso breve es (casi) espontáneo (“ingenuas recetas que se repiten por los mercados”), conciso y muscular; cada frase parece levantarse de la página con un relieve no sólo sonoro sino espacial: lo escultórico, en sentido animal y orgánico (“¡Oh juventud pesada como un manto!”). Y paralelamente se expresa con prolongados versículos:

*El metal blando y certero que equilibra los pechos de
incógnitas mujeres
es el poema
()
El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado cuando
se acerca el alba
es el poema*

cuya fuerza arrastra hacia un sentido que vibra entre la emoción y lo imaginario. ¿Y que tal vez lleve a lograr ese carácter de “poesía de convocatoria” como la designa Alfredo García? (*La Gaceta del FCE*, 242). Lo cual nos deja, fluidamente, en las puertas de la prosa misma, que Mutis interviene con sintética abundancia.

Tras todo ello (en ello) respiran sus temas: minúsculos, cotidianos; exaltados y misteriosos, inquisidores de una realidad inabarcable, que pudiera esperarnos en cualquier momento. Ciertos territorios de Colombia, el Caribe e inexpectadas ciudades. “No hay una sola línea de mi obra que no esté referida, en forma secreta y subterránea o explícita y evidente, a ese mundo sin límites que es para mí ese rincón del Tolima”. Con lo cual el autor explica lo (casi) espontáneo de su calculada poesía.

Mientras, desdoblándose (en su *Improbable curriculum*), nos deja vislumbrar la geología verbal que acompaña a toda su obra: refiriéndose a *Crónica regia* y *alabanza del reino* — y quizá también a numerosos poemas: “En estas últimas obras el autor explora, no sin dificultades, titubeos y ráfagas de duda, una nueva manera de contar lo mismo, lo de siempre, lo único ya para mí contable: los fantasmas que desde mis ávidas y desordenadas lecturas de adolescente en Coello, me visitan con asiduidad inflexible, fantasmas nacidos en buena parte en rincones de la historia de Occidente y de la dorada decadencia de Bizancio, envueltos, siempre, por el tibio vaho de los cafetales”.

El “insoportable” (porfascinante y horadado) paisaje espiritual de Maqroll; una obra que se sumerge en “el dilema más radical de la poesía”, atraviesan estas páginas: mediante un lenguaje suelto y a la vez frenado, para llevarnos hacia los rincones fijos del poeta: callejuelas, ríos y mares, noches, ciudades, viajes (“Hemos nacido dentro de un viaje, no dentro de unas fronteras, hecho de numerosos y permanentes viajes” leemos en el *Diario* de Julio Ortega). Leer a Mutis es movernos: la natural corrección de sus preposiciones resulta responsable de un vértigo: el poema muestra y esconde su tramado en esas sílabas que nos hacen cambiar: de metáfora, de dirección, de alma. Tras la elegante sobriedad del texto, hay caos. Se nos quisiera decir todo a la vez (para que todo durara); y, como no es posible, las frases asumen una dirección mientras bajo ellas el sentido es tumultuoso. Las palabras se afianzan como garfios, porque podrían estar a punto de deshacerse. Todo se disuelve en esta poesía, todo duele y se sabe concluyendo. Es enero de 1991, afuera la nieve invade al río y una aire tímido mueve las llamas de las velas en esta sala del *Kurthotel* de Bad Ems.

Mutis comenta: “Esta sensación de perpetuo desastre la he tenido desde muy pequeño, por haber tenido dos mundos que me fueron profundamente, intensamente necesarios. Por un lado, la vida en Bélgica y en Europa; y después la tierra caliente y la finca de café y caña de azúcar. Mis abuelos en el Tolima, en las estribaciones de la Cordillera Central: era un paraíso terrenal. Salir, llegar a la tierra caliente, a los cafetales florecidos, a la caña de azúcar, a los ríos, a las recogedoras de café que te pasan a noción erótica, a una dulzura, a una intensidad extraordinaria. Estos dos paraísos los perdí; tuve que irme a Bogotá dizque a estudiar; y a Bélgica no pude volver por la guerra. Entonces los perdí. Y después, la muerte de mi padre. mi padre muere a los 33 años, me dio una sensación de que todo se daña, de fracaso inmediato, de que todo se va de entre las manos...”

Sin embargo, en *Una calle de Córdoba* y en muchos otros poemas, la voz convoca a sus imágenes hacia un centro imantado: el lugar de la realidad o el instante fijo, donde hay un mundo “intacto”, donde el pasado, la dicha y el dolor se salvan como un resplandor: “Concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin, en orden”. Lo cotidiano (con revelaciones o sin ellas) nos vive y nos aturde; pero esa cosa común —o maravillosa— de vivir sólo puede ser transformada en una ondulación o en un espejo: la escritura, los versos que se acomodan para devolvernos la sonancia de lo vivido. En el orden del poema está aquella que la incertidumbre cotidiana nos depara o nos arrebató: ambos fijados en la móvil certeza de ese idioma instantáneo.

Y si el orden del poema puede parecerse a la vida, la textura de lo novelesco se levanta y estalla en los laberintos de lo posible. Un orden vulnerable, pero más visible, propone y cierra el avatar de los personajes. En la trama narrativa el orden nos somete para convertirnos en algo imaginado. De allí que podamos pasar de las novelas de Mutis a su poesía, como si un azar (u otro amor) nos dejara en nuevos brazos — tan diferentes. Nuestra zona cotidiana se transfigura en ficción. Nuestro caos sabe de un orden, cuya constelación es el poema.

LECTURA DE *DIARIO IMAGINARIO* DE JULIO ORTEGA

Rodrigo Cánovas
Universidad Católica de Chile

Diario imaginario (Medellín: Universidad de Antioquía, 1988), del ensayista y escritor peruano Julio Ortega, reúne un conjunto de anotaciones realizadas a lo largo de diez años, entre 1973 y 1983, centradas en torno al sentido de la literatura y, por ende, de la vida. Cuaderno circular, donde cada pensamiento es concebido desde sus variantes y es constantemente desplazado a un pensamiento contiguo.

Nuestra lectura ha instituido cuatro círculos, que se desdoblán conformando una estructura en espiral: el círculo de la literatura (narrar, actuar, soñar), el de los viajes (las migraciones), la persona (los parajes del *yo*) y el lugar natal (las filiaciones). Estos círculos concentran un ansia de transgresión implosiva, una búsqueda poética y ritual de nuevos límites culturales. Es el recorrido por los márgenes de la vida, por las exclusiones que cada comunidad hace para asegurar un orden precario.

Cada página de este *Diario* es una inquisición por lo que está quedando en el camino, y es también la vivencia de lo oculto, el juego mental con el revés de los signos y de las cosas. Veamos.

La literatura

Las páginas del *Diario* abarcan un territorio no demarcado: los apuntes sueltos, los borradores, las anotaciones al margen. Esta marginalia está guiada por un espíritu utópico, que resiste los roles que se le asigna: “No, no se trata de ‘madurar’ un proyecto, ni de aguardar por su ‘irrupción’. Para mí se trata de otra apuesta completamente imprevista: la de no escribir esa novela, la de deshacer su escritura por medio de su anotación inversa, paralela, equidistante” (29).

En un acto de subversión, esta escritura invertirá el orden normal de la composición de una novela: el borrador no antecede a la página en limpio (la gran novela), sino que la sucede, constituyéndose como un comentario irrisorio de ella: “Ya no las notas para una novela, sino la novela de una anotación” (30).

Este *Diario* es portavoz de una nueva poética. Siguiendo una imagen aristotélica, postulamos que el narrador (el aeda), el actor (**dramatis personae**) y el destino (la moira, los sueños) extravían el curso natural de los acontecimientos.

No se cuenta una historia de suspenso, pero sí la receta para construirla; no se anima una anécdota, sino que se anota los tópicos que la vertebran. Los esbozos sustituyen a una única imagen total: habrá bocetos parecidos, situaciones que se retocan, narradores que se hacen señas de una página a otra.

Las nociones de estampa y viñeta — pequeñas ventanas al mundo — sustituyen los gestos narrativos rotundos, a la vez que proponen un juego con las normas ordinarias de la construcción de un relato: habrá secuencias montadas para generar un efecto (falso) de continuidad, para simular tramas y caracteres de largo aliento (que luego son abandonados).

El creador de estos nuevos órdenes — o que ansía crearlos, que los imagina — aparece despojado de máscaras, a la espera de una sanción su despacho me repito que debo conservar la calma. El jefe me trata con sobriedad, sin acusarme de nada, seguramente porque cree que podrá persuadirme. Debo probar mi lucidez, y le sonrío confiado, queriendo demostrarle que su autoridad sólo puede garantizar mi libertad” (155).

La esfera del actor es la esfera de la representación (del fingimiento, de la ficción). Aparece aquí la voz excluida, el espacio humano del miedo y de la postergación.

No se hablará de lo real sino de su simulacro: “El argumento es el disfraz. El crimen, un escamoteo; el castigo, una excusa. Nos movemos perfectamente en el rol de fantoches; seriamente, prolijos y retóricos. Somos esta historia de otros, esa licencia” (127).

Entonces, no se imaginará a Hamlet sino a las figuras que éste excluyó de la escena; no se atenderá a los actores centrales, sino a los agentes pasivos que los acompañan: “Es increíble que estemos muertos y que los demás no lo adviertan... Tímidamente nos deslizamos entre las parejas. Lo más difícil es disimular la voz trabajosa que nos delata... Ellos que solamente están vivos, nos toleran con indiferencia; tal vez desprecian nuestra nostalgia patética. Aunque estemos vivos, ellos saben que hemos muerto” (129).

Todo texto tiene un designio. A nivel manifiesto, este *Diario* invoca un espacio sagrado, un secreto imperio de los signos. Así, en una misma página son convocados el ceremonial chino y el japonés, la alta cabellera del día mediterráneo y un poema de Garcilaso.

A nivel latente, este designio aparece cifrado en los sueños. Es un espacio individual, escenario de incertidumbre y de reflexión, donde el sujeto emite mensajes que han extraviado su código:

“En Lima ha nevado toda la noche pero al salir temprano no me alarma el insólito espectáculo de la nieve sino el significado de la nieve... Tal vez la nieve

es universal y se sitúa en cualquier calle en el espacio del sueño: es monstruosa esta licencia del sueño, que se produce mezclando palabras en un lenguaje que nos posee. Nos convierte en testigos de su derroche y nos devuelve a la vigilia con menos nombres" (83).

Se nos cuentan sueños cuyo sentido ignoramos. Este *Diario* privilegia así una escritura inacabada, un pesnamiento con zonas de luz y de sombra. Los sueños actúan en el texto como señales que el sujeto emite para corregir un futuro inexorable.

El Viaje

El viaje es aquí un lugar geométrico donde se suspende el sentido de los puntos que se transitan. Correspondería el elemento *aire*, donde las marcas tienden a borrarse, en oposición al elemento *tierra* — partidas y arribos de lugres acotados por la cultura: París, México, España, Lima, el pueblo natal, y por ausencia, las anónimas ciudades norteamericanas.

El viaje es visualizado como un nuevo esquema mental que permite una visión menos estrecha de la noción de pertenencia. Su imagen plástica es el vuelo migratorio: "porque en la naturaleza de las migraciones está la añoranza de un mundo por descubrirse, y en ese mundo la de una tierra siempre incompleta" (57-8).

Este viaje diagrama una parábola que estravía sus puntos iniciales y terminales, exigiendo al sujeto constituirse desde el despojamiento, único modo de trascendencia en un mundo de falsas seguridades: "Altos ejemplos del Inca. Perder un reino y perder luego el otro. Demorar esos hechos bajo los ojos y las letras" (64).

El trayecto aéreo es también un escenario lúdico, donde se despliega de un modo deformado la vida normal de cualquier latitud. Así por ejemplo, se construyen situaciones (absurdas) que iluminan humorísticamente el absurdo de nuestra vida cotidiana, gobernada por actos burocráticos: "¿qué ocurriría si llegando a una ciudad remota donde no contamos con ningún conocido, ya en el aeropuerto nos estuviese aguardando una comisión de viaje?... En cada ciudad estas comisiones tendrían como fin esperar por los viajeros anónimos, viajeros fugaces, viajeros solitarios, viajeros indistintos, viajeros tentativos, y otros géneros afines, a los que podría instruir sobre las perspectivas del viaje en el país" (65).

Altazor andino, este viajero ansía el absoluto en el orden circular de los signos: "Busco, pues, el viaje mismo, no ya su origen o su fin sino su lenguaje; y ésta es una forma de hablar" (58).

Los parajes del yo

El sujeto habla desde un lugar preciso, aunque precario. Muchas veces, la relación interpersonal aparece interferida por ciertos protocolos de reconocimiento del otro que conllevan una amenaza o una concesión: “‘Le recuerdo de alguna parte’ — me dijo con una mirada fija el hombre que me acababan de presentar. Sentí la necesidad de excusarme” (103).

La tensión desaparece en los espacios comunitarios de la conversación limeña, donde el transeúnte reconoce una pertenencia local: “Un limeño le dijo a otro a modo de saludo: ‘No nos habíamos encontrado, pero tienes cara conocida’. Me divertí ese testimonio sobre el mundo hecho de una inmensa mayoría de caras no limeñas” (105).

Hay voces diurnas, de charlas limeñas que tienen un paso y una modulación gratos: “Charlábamos caminando tranquilamente por una avenida de Miraflores de vuelta de una librería. Alguien que pasa a la carrera, nos advierte: “el mar se ha salido”; ‘gracias’, alcanzo a decirle” (153). Es el anecdotario trascendental, el artefacto humorístico que otorga sentido a una realidad contradictoria.

Pero también hay otras voces, que interrogan y acosan intermitentemente al sujeto. Este no las puede identificar con claridad, aunque son familiares. Es el espacio de la creación individual, la sombra de un lector exigente y de una comunidad que necesita perdurar.

La noción de **persona** aparece vinculada a un discurso ético guiado por el espíritu paradójico: “La mayor virtud de la fe tendría que ser ésta: creerlo todo, esto es: dejar de creerlo todo” (100).

Espíritu abierto, que encuentra su natural curso de acción en las figuras de la paradoja, la demostración por el absurdo y el chiste. Estos emblemas perfilan un sujeto siempre atento a las programaciones culturales y a la búsqueda de mediaciones que nos distancien del lugar común: “Vino en estudiante y me dijo sin dudar: ‘En sus escritos se advierte que a Ud. le preocupa el problema de la identidad personal’. Le respondí: ‘Sí, pero no la identidad, tampoco la personal’” (103-4).

La vuelta a casa

La última secuencia de anotaciones del *Diario* se desplaza naturalmente hacia la morada (afectiva) de la casa paterna y materna. Es como si el *Diario* fuera regulado por un reloj biológico andino, que elige la hora de cierre en el encuentro con sus filiaciones locales y transparentes.

Sin embargo, la vuelta nunca se cumple enteramente, o se retarda a través de su repetición periódica.

¿Cómo se construye una nueva identidad andina?: Sostengo en el vacío

del retorno la promesa del antiguo lugar. Pero no busco ya quedarme, ni allá ni aquí" (151). No hay nostalgia, ni regresión, ni extravío; sólo convocación continua de una geografía mental y una recreación y poética de una experiencia vital.

En el círculo dialéctico de este *Diario* la pregunta por el lugar natal es también una pregunta simulada, única puerta (falsa) que se tiene para dialogar y eclipsar ciertos estereotipos culturales.

Este texto aparece minado por una imaginación poética que construye un espacio (ritual) de permanencias, desde el cual una comunidad dialoga de un modo sencillo y transparente: "Me llevo esta piedrita sin esperanza" (146).

En el ámbito de lo sagrado, la novela tendrá su símil en el atrio de una catedral, en un castillo y en un camino en la montaña. En su modulación andina, el texto condensa en una sola expresión las imágenes de Historia, Cultura y Escritura; por ejemplo: "En el patio observo que flamea una insignia del sol, y en mi mesa reposa un papel en blanco como la señal primera de un país que nace sumándose a su nombre inminente. Y sé que este es el lugar donde la abundancia de la luz es la tibieza adelantada de las voces que canta una tribu en blanco" (19).

Poéticamente, este *Diario* dibuja lo real con la breve y maravillosa exactitud de los gestos mínimos. Así por ejemplo (en imágenes condensadas que abarcan materias y tiempos diversos), los diccionarios aparecen "abiertos al azar de los viajes como si fueran la evidencia de la casa ajena" (73); la lengua como "la juventud de un idioma que confiaba ser príncipe de su dominio y de todo lo que huye" (27), y el sueño, "un olvido que ensaya recordarnos y nos inventa con su sed y su delirio" (21).

"¿Cómo escribir sobre una vida?" (53). En la línea especulativa de Morelli — en el anhelo de trascendencia del personaje borgeano Ts'ui Pen, en el retorno circular de las imágenes de Guanán Poma —, este *Diario* nos otorga retazos de una historia de por sí inacabada. *Diario* vivir que busca otros límites, actividad del pensamiento que desactiva el acto heroico de la novela total desde una estética de lo mínimo; libre gesto de la escritura en la antesala de la vida, sobrepasándola.

Colofón (o el jardín de senderos)

Este libro ha atraído a mi mente dos de mis lecturas peruanas: una reciente, *La vida exagerada de Martín Romaña* (de Alfredo Bryce Echenique), y otra más extraviada en el tiempo, *Prosas apátridas* (de Julio Ramón Ribeyro).

Si Bryce juega a verbalizar todo, construyendo un castillo de naipes sobre una emocionalidad dasagregada, transformándose en el "cuentero" ilustrado de nuestra América; Ribeyro piensa que ya está todo dicho y construye cartas marcadas por la burocracia y el anonimato, llegando a ser el "militante gris" (y ensoñado) de la vida ciudadana. Dos figuras antitéticas, la hipérbole y la

concisión; dos gestos contrapuestos, el niño payaso y el niño serio; dos versiones distintas para la misma imagen paradójica del perdedor (de los que triunfan cuando logran el fracaso).

Nuestro *Diario* tiene el formato de las *Prosas* (breve, acotado, desbordándose desde los silencios que desplaza), pero su espíritu es más lúdico y especulativo (aparece más abierta a un diálogo polémico con la Modernidad); mientras que el humor y el gesto paródico lo acercan a la *Vida* de Bryce.

El *Diario* es una reflexión sobre los “cuentacuentos”, su exacto reverso. Y es también una reflexión sobre los “grises apátridas”, la posibilidad de trascenderlos. Acaso la clave esté en ese impecable eje que es el tiempo: si los otros dibujan utopías distorsionando el pasado, Julio Ortega distorsiona el futuro y lo bifurca, apostando a un nuevo verosímil limeño.

DE SUB TERRA AL EXILIO: EL CUENTO CHILENO *

Rubén González

Si algo importante muestra esta quinta edición de la *Antología del cuento chileno*, de Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander, es la relevancia y la actualidad de los cuentos que presenta.

El volumen abre con la figura de Baldomero Lillo (1867-1923). ¿Resulta excesivo el reclamo de actualidad para Baldomero Lillo, autor de *Sub Terra* y *Sub Sole*? Los sucesos que acontecen en estos relatos, con su atmósfera asfixiante y su acervo de imágenes fatídicas, son de un orden presente muy visible. Lo corroboran tanto las singularidades como lo común de los problemas de los mineros (la brutal explotación) aun en lugares con gran desarrollo técnico como Africa del Sur y los Estados Unidos. Se ha hecho alusión, en primer lugar, a la condición referencial de estos cuentos que se publicaron a principios de siglo. Pero estos textos se legitiman, además, por su valor autónomo. Son logros literarios donde la forma, sin negar el tema, confirman, más allá de una mera denuncia, las categorías literarias de un relato moderno. Si se acepta lo anterior, sería lógico juzgar los subsiguientes cuentos como un movimiento en ascenso, como una progresión de temas cambiantes que — no sería exagerado decir — son representativos de los logros de la cuentística hispanoamericana.

Cuando uno considera la literatura chilena se piensa en una gran antología de poesía, engendrada por Huidobro, Neruda, Mistral, Parra, Rojas, Lastra, Lihn, Teillier, Hahn, Zurita, entre otros. México se me impondría más como tierra de cuentistas. Pero, a buena fe, en esta antología el cuento chileno no deja nada que desear. De hecho, por sus temas y motivos, por su ironía, por su humor, por su simbolismo y por sus distintivos contrastes, que sancionan ya lo solemne, ya lo picaresco — prueba, por otro lado, del amplio carácter de los cuentos — esta antología podría ser el equivalente literario de una antología del cuento

* Calderón, Alfonso, Pedro Lastra y Carlos Santander. *Antología del cuento chileno*. 5ta ed. Chile: Universitaria, 1990.

hispanoamericano. Y no es que todo lo incluido aquí sea el modelo del género. El folclorismo y maniqueísmo que afloran en "La picada", de Luis Durand, por ejemplo, dista de ser un hallazgo en esta bien cuidada selección. "El orden de las familias", de Jorge Edwards, es un relato muy bien escrito pero poco interesante. Quizá estas disensiones sean cuestión de gusto; el rigor de la selección es evidente. En este sentido señalo con alegría "Un pollo para Julián", de Luis Domínguez Vial, a quien había leído en los setenta (*El extravagante*, 1965), y ahora reencuentro. Los personajes de Domínguez no son héroes históricos; la acción se reserva para el drama más personal; sus hechos los determinan esas incomprensiones de lo que acontece diariamente y que distintiva o extraordinariamente le dan sentido a lo pesadillesco.

El cuento de Antonio Skármeta, "A las arenas", conduce a cierta experiencia latinoamericana en los Estados Unidos. Podría explicar la recapitulación angustiosa de cierto esperanzado o idealista inmigrante latinoamericano — fiel a su pobre vida o a su mala suerte — en cualquier capital extranjera. De este modo, estos relatos cubren una gran época, que va de la instancia fundacional de la literatura chilena (Lillo) hasta el momento social conflictivo que obliga al exilio (Skármeta).

En correspondencia con la variedad que define a esta antología, y fiel a la historia literaria, se incluyen autores como Manuel Rojas, María Luisa Bombal, José Donoso, Claudio Giacconi, entre otros. Creo que no hay añadiduras aquí. En estos veinticuatro autores se concretizan las concepciones narrativas que se le adjudica al panorama de los grandes modelos latinoamericanos. Sin embargo, el ámbito chileno queda muy marcado. No hay que lamentar insuficiencias nacionales ni pérdidas de tradición. El acento chileno — sus particularidades — es muy audible, y me imagino que para el nacionalista ello ha de ser muy estimulante.

Los antólogos han organizado el volumen con un espíritu pedagógico. Contiene una "Explicación preliminar" que valida la antología y explica la selección. A cada cuentista lo precede una nota bibliográfica introductoria que intenta situar al escritor y a la obra en su contexto. Al final de la selección se encuentra un "Apéndice bibliográfico" o una bibliografía activa de los cuentistas donde se indican las primeras ediciones y aquellas que tienen cambios significativos. Por último, aparece una lista de antologías y recopilaciones del cuento chileno. De estos trabajos bibliográficos finales se ocupó Pedro Lastra — según el crédito —, y confirman la vasta difusión que acredita al cuento chileno en nuestra literatura.

Esta quinta edición de la *Antología del cuento chileno* es un trabajo esencial que muestra los trámites y cambios del género en el país. Semejante y al mismo tiempo distinta a sus predecesoras, vuelve a poner a prueba la durabilidad de estos cuentos que, en este conjunto, una vez más, nos dan una síntesis de su valor y persistencia.

UNA LITERATURA HISPANA CAUTIVA: ENTREVISTA A JOSE LUIS NAJENSON

Clark M. Zlotchew
SUNY College at Fredonia

Es sabido que muchos escritores latinoamericanos viven y escriben fuera de sus países de origen. La mayor parte de ellos están en el exilio por razones políticas; muchos han huido de dictaduras opresivas. Estos escritores se encuentran en los Estados Unidos, en España, Francia, Alemania y otras partes de Europa. Entre ellos hay un porcentaje significativo compuesto por judíos, preponderantemente de origen argentino. Muchos de estos escritores judeoargentinos habían participado de actividades sionistas en la Argentina y, lógicamente, al abandonar ese país hicieron allí, es decir, inmigraron a Israel para arraigarse.¹ Allí continúan escribiendo en castellano en una nación hebreoparlante, en la cual la mayor parte de sus conciudadanos — inclusive sus propios hijos — son incapaces de leer sus obras.

Se estima que hay por lo menos 100.000 israelíes cuya lengua materna es el español. Aunque la gran mayoría nació y se crió en la Argentina, también hay muchos que son del Uruguay, Venezuela y México, además de grupos más reducidos que provienen de otros países latinoamericanos y España.² Los escritores de habla hispana tienen su organización, la Asociación Israelí de Escritores en Lengua Castellana (AIELC), la cual, a su turno, es parte integral de la Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lengua Hispana y Portuguesa, con sede en Jerusalem, pero compuesta de autores judíos de todo el mundo que escriben en español o portugués. Esta organización internacional publica *NOAJ: Revista Literaria* en Jerusalem, y se distribuye a los miembros.

Lo que sigue es una entrevista a uno de los autores israelíes que escribe en castellano. José Luis Najenson es un antropólogo que tiene el doctorado por la Universidad de Cambridge (Inglaterra); también es un escritor prolífico de

ficción, poesía, ensayo y crítica literaria. Ha sido premiado con varios premios literarios, como el Premio Arturo Capdevila en Ficción (Buenos Aires, 1988), el premio del Concurso Literario Bustarviejo (Madrid, 1988), el Premio Alfonsina Storni en Poesía (Buenos Aires, 1982), etc. Actualmente es Director del Instituto Central de Relaciones Culturales Israel, Iberoamérica, España y Portugal.

Esta entrevista tuvo lugar una semana antes de la Guerra del Golfo Pérsico en el hall del Kings' Hotel (Malón ha-M'lajim), Jerusalem, el 7 de enero de 1991.

Zlotchew ¿Dónde y cuándo nació usted?

Najenson En el año 1938, el 17 de mayo, en un pequeño pueblo de la Provincia de Córdoba, Argentina, donde mi padre era médico, de esos de antes que visitaban las casas y los ranchos a lomo de caballo o en carretones.

CMZ ¿Cuándo y por qué se radicó en Israel?

JLN Hace siete años que vivo en Jerusalem exclusivamente por la idea sionista. En Argentina hay un antiguo movimiento juvenil, que todavía existe, que en aquella época reclutaba a jóvenes para venir a Israel para los kibbutzim sobre todo. Pero vinimos algunos como voluntarios para la Guerra del '56, y estuvimos viviendo en un kibbutz. La literatura en el kibbutz se da, pero en circunstancias muy especiales. No es fácil tomar la pluma después del arado y el fusil. Y en el kibbutz la decisión es colectiva.

CMZ ¿Habla usted corrientemente el hebreo?

JLN Sí.

CMZ ¿Cómo lo aprendió?

JLN Lo aprendí aquí en estos siete años. Me cuesta mucho. Me costó mucho, y a veces me he sentido tentado a escribir en la "lengua del Paraíso" [hebreo], como la llamaba Borges, pero no es lo mismo. No porque no pudiera hacerlo, sino porque no hay ninguna lengua que reemplace a la lengua materna, la lengua en la que se oye todo, se intuye todo, se escucha todo. Yo tengo un artículo que se llama "La escritura cautiva" que es un poco lo que creo describe nuestra situación.

CMZ ¿Cuál de las dos lenguas, hebreo y castellano, utiliza más en la vida diaria, y bajo qué circunstancias?

JLN En el trabajo se usa el hebreo fundamentalmente, aunque en mi caso particular hay un contacto con el español por el Instituto de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica. Yo soy el editor de la revista que se llama *Carta de Jerusalén* y allí sí manejo el español. Pero todas las reuniones del Instituto se llevan a cabo en hebreo.

CMZ ¿Cuántos idiomas habla usted?

JLN Aparte del español y del hebreo, hablo inglés por los estudios, en Cambridge, el que escribo mejor de lo que hablo, porque uno allí tiene que hacer una tesis de 100.00 palabras... Se lo pasa más bien escribiendo que hablando. También puedo hablar italiano, por razones argentinas; nací en una colonia de colonos italianos del Piamonte: S.M. Laspiur, que aparece en mis cuentos, donde éramos los únicos judíos. También lo estudié en el colegio, junto con el latín, francés y portugués.

CMZ ¿Por qué escribe usted?

JLN Bueno... Hay tantas respuestas alternativas, tantos clichés... Yo creo que se escribe por una compulsión, porque es como un llamado, como una necesidad profética de obedecer a una especie de dictamen o de mandato... Y si me pregunta por qué escribo en castellano, hay una antigua frase bíblica que dice, “ve-ahavta le-reaja kamoja”, que quiere decir, ‘amarás a tu prójimo como a ti mismo’. Entonces yo retraduje esa frase, “ve-katavta le-reaja kamoja”, ‘y escribirás para tu prójimo como para ti mismo’. O sea, lo mejor que tengas, hay que darlo al prójimo. Y en ese sentido lo mejor que puedo dar es en español. Pero escribir es un misterio. Es un misterio que tal vez el propio escritor no puede resolver por qué escribe. Es como ser judío.

CMZ En sus escritos hay muchos elementos cabalísticos, místicos, pero también mucho erotismo...

JLN Bueno, en la Cábala hay mucho erotismo, empezando porque se concibe la relación con la divinidad como una especie de pareja. Israel es a veces masculina y a veces femenina frente a su Creador. La Cábala está llena de insinuación erótica, en el mejor sentido... Entendamos “erótica” como algo muy diferente de la pornografía, aunque el lenguaje y las situaciones sean bastante crudos. La intención es diferente... Y hay búsqueda de belleza.

CMZ Algo como en los místicos españoles de siglo XVI...

JLN Exacto: Sor Juana, San Juan de la Cruz... Pero yo creo que parto de una idea, de una situación, a veces de un tema, a veces de un título, que están profundamente enraizados en la tierra, en este mundo. Y de allí tratan de elevarse; no van directo a la luz, sino que suben, como el alma, trabajosamente hacia la Creación.

CMZ ¿El título viene primero a veces?

JLN Viene primero cualquiera de ellos. No premeditadamente. Nunca sé cómo va a terminar el cuento. El mismo argumento me va llevando por el camino, como se hace camino al andar.

CMZ Como dice Machado. Pero, ¿cuál es el resorte principal que le impulsa a escribir?

JLN Creo que la nostalgia es un elemento fundamental. No el recuerdo; el recuerdo es algo mucho más preciso, la nostalgia es más generalizada como una musa, un numen.

CMZ ¿Nostalgia de qué?

JLN La nostalgia, en este caso, de la lengua, lo que la hace una escritura cautiva, cautiva de un país y de un pueblo, pero que **quiere** ser cautivada por ambos. Es como la cautiva de los poemas de Echeverría, la cautiva del indio, por ejemplo, la española cautiva del indio en la frontera ambivalente, a “aún bivalente”.

CMZ ¿Cuántos escritores en español hay en Israel?

JLN Aquí hay un grupo de unos cincuenta, tal vez menos. Verdaderos escritores habrá unos quince, cuando más. Hay cincuenta que escriben. En fin, uno, para juzgar a otros escritores, es siempre cruel. En hebreo existe una expresión muy linda para eso, o muy dura, por otro lado: **kinat sofrim**; quiere decir ‘el odio entre escritores’, que no existe con otros oficios.³ No hay, por ejemplo, un **kinat**, digamos, **escultores** o **kinat pintores**, en hebreo, o sea, esa palabra se usa exclusivamente en cuanto a los escritores. Pero también se añade siempre la expresión, “marbeh hojmá”; es decir, “aumenta la sabiduría”. Es que el **kinat sofrim** hace que los escritores se esfuercen más por mejorarse.

CMZ ¿Es una expresión inventada modernamente?

JLN Vieja. Vieja porque es del Pueblo del Libro.

CMZ Sí, pero la expresión **kinat sofrim**, ¿es una expresión bíblica?

JLN No sé si bíblica, pero está en el Talmud, en el Tratado “Baba Batra”. Pero sólo se dice **kinat sofrim**; es algo exclusivamente reservado a los escritores. No se dice, por ejemplo...

CMZ No se dice **kinat boxeadorim**... (Río).⁴

JLN **Boxeadorim**... (Ríe).

CMZ ¿Están en el exilio los escritores de origen latinoamericano que viven en Israel?

JLN No. Nosotros estamos en una situación, no de exilio — yo no creo que nuestra literatura sea una literatura exiliar porque hemos venido por nuestra propia voluntad — pero existe la nostalgia del puente...

CMZ ¿Del puente?

JLN Sí. De ser un puente, y en el puente algo se deja para pasar a otra situación.

CMZ ¿Puente entre qué?

JLN Puente entre América Latina e Israel. Entre la lengua española de aquellos lares, de aquellos pagos, y ésta [lengua española] que se va transfigurando, porque ya no estamos allá. Pero se enriquece con lo que existe acá [en Israel]. No se transfigura por el olvido — porque la nostalgia la mantiene siempre viva — sino por el embellecimiento en que la misma nostalgia la sume.

CMZ ¿Quiere desarrollar más la idea de ese enriquecimiento?

JLN Por ejemplo, cuando vivía en Argentina, e incluso en Chile y México — países de mi errar por el mundo — buscaba temas judíos. En Israel, me sentí libre de escribir sobre cualquier cosa, como un escritor israelí más, sobre vampiros, sobre erótica, sobre... lo que sea.

CMZ Y, ¿por qué es eso?

JLN Porque aquí **todo** es judío. Quiera uno o no, y escriba en el idioma en que escriba, lo que escriba será judío y será israelí. Y eso pasa con todos los

escritores inmigrantes, que han venido al país en edad adulta.

CMZ ¿Cuál es la diferencia entre **israelí** y **judío**?

JLN Israel es un estado entre los demás, y como todo estado tiene minorías, minorías étnicas, minorías religiosas... Y en ese sentido el druso, por ejemplo — hay escritores drusos, algunos excelentes — que escriben en un contexto israelí, al calor de esta tierra, pero desde una óptica drusa, no judía.⁵

CMZ ¿Escriben en árabe o hebreo?

JLN Muchos escriben en hebreo. Hay escritores árabes, y también hay escritores judíos en más de quince lenguas: rusos, rumanos, polacos, ingleses, y todos formamos parte de la literatura de Israel.

Hay una asociación de escritores en español... Y todas esas asociaciones forman parte de una asociación techo inspirada por la Sociedad de Escritores en Hebreo, que es la más grande y la más fuerte, lógicamente, porque el hebreo es el idioma nacional. Ahora bien, si yo hubiera venido a este país hace tres décadas o más, me habría esforzado, como todos, por escribir en hebreo, porque entonces el hebreo aún pujaba por ser la lengua nacional. Hoy ese sacrificio de la lengua de origen ya no es necesario.

CMZ ¿Dónde, con qué casas editoriales, publican los escritores israelíes en castellano?

JLN En realidad, en ninguna parte. No hay una casa específica, y aquí en Israel es muy difícil publicar, porque existe la mala costumbre de que los escritores paguen sus libros, salvo los muy consagrados. Entonces la única alternativa para nosotros es publicar afuera. En mi caso, yo publiqué en México y en Argentina antes, y ahora tuve la suerte de que esa editorial venezolana va a publicar mi libro de cuentos.

CMZ Monte Ávila.

JLN Monte Ávila, sí, **Memorias de un erotómano y otros cuentos**. Ya lo anunciaron, así no se pueden echar atrás (ríe).

CMZ Siempre se puede.

JLN Sí, siempre se puede. Es verdad. Pero el libro ya es una realidad.

CMZ ¿Quiénes forman el público de esta literatura?

JLN El prójimo, como yo le decía que se escribe para un prójimo. Hay un prójimo inmediato, o un público inmediato, que son los israelíes de habla hispana. No hay que despreciar una cantidad de, vamos a decir, tal vez de 50 a 100 mil inmigrantes de América Latina, de origen sobre todo argentino, porque de allí vino la mayor cantidad, pero también de Chile, de Brasil, de México, de Bolivia, etc. Españoles, muy pocos... Además, hay una cosa curiosa: hay una población de habla ladina o judeo-española, y de Marruecos, de [lo que era el] Marruecos español, que nos entienden, nosotros les entendemos, y que de alguna manera, pueden leernos.

CMZ ¿Y lo hacen?

JLN Algunos intelectuales lo hacen. Por ejemplo, en Safed, o Tsfat, como decimos en hebreo, hay un centro de habla hispana que reúne gente de ese tipo, de Marruecos, de Argentina, y gente que habla judeo-español, "ladino". El centro es bastante nuevo, tiene un par de años o poco más. También hay un público, digamos, "inminente", el primer círculo concéntrico en torno a los israelíes de origen latinoamericano, que son las que están inmigrando ahora. Después están, digamos, todos aquellos *olim* potenciales, inmigrantes potenciales que vendrán todavía de América Latina, sobre todo de Argentina, con sus escritores jóvenes que ya están formándose, y que trataremos de incorporar a nuestros grupos. Pero además, está todo el mundo de habla hispana, la mayor parte de lo que consideramos como público, o "prójimo", el último círculo concéntrico en torno a Jerusalén.

CMZ Y, ¿los leen en este último círculo concéntrico?

JLN En la medida en que uno logra publicar, nos leen. Últimamente ha habido bastante interés en nosotros. Hubo dos chicas que estaban haciendo tesis, de Estados Unidos, y una de Austria. Y las revistas nos están empezando a publicar, por ejemplo. *Poesía de Venezuela* me ha publicado, y el diario *El Nacional* de Venezuela, *Papel Literario*, la revista *Raíces* de España, *El Hipopótamo* de Argentina, y también esa revista que le publicó ficción a usted...

CMZ Ah, *Foro Literario* me publicó un par de cuentos.

JLN Pero me refiero a *Letras de Buenos Aires*.⁶

CMZ También. Continúe, por favor.

JLN Y hay más: una revista muy bonita universitaria de Honduras que se llama *18 Conejo*, que se refiere a una fecha del calendario maya. O sea, nosotros mandamos [obras], y a veces nos publican. Pero nuestro público es todo el

público de cualquier escritor que escribe en español, incluso el público hispanoparlante de Estados Unidos, con el cual yo tenía contacto a través de la *Linden Lane Magazine*, y otra revista que se llama *La Nuez*. Y hay una más que la dirija un poeta de origen cubano, judío, José Kozer, una revista literaria excelente: *Enlace*.⁷ Ahí en *Enlace* salió mi artículo sobre la literatura cautiva. Ya no sale más por falta de fondos. Y hace poco he sabido del excelente *Brújula-Compass*, boletín del Instituto de Escritores Latinoamericanos, del City College de Nueva York, que dirige el escritor judeo-peruano, Isaac Goldemberg, y David Unger.⁸

CMZ El público israelí que lee las obras de los escritores israelíes en español, ¿lee también a los escritores españoles e hispanoamericanos?

JLN Sí. Hasta que aprenden el hebreo.⁹ Hay aquí dos diarios en español también, y uno en ladino.

CMZ *Luz de Israel*.

JLN Sí. En ladino. Pero en español están *Aurora*, que es el mejor, a mi juicio, y *Semana*. A veces uno manda artículos también a estos periódicos que son semanarios. Pero, por ejemplo, yo he mandado a *La Nación* de Buenos Aires, y he mandado a otros periódicos, pero acá, cuando sucede algo importante, desde el punto de vista literario, no lo mandamos sólo a los diarios locales. Tratamos de difundirlo en todos los círculos concéntricos de nuestro "prójimo-público" del que hablamos.

CMZ Esa materia escrita en castellano, ¿se la traduce al hebreo para que un público israelí más nutrido pueda leerla?

JLN Buena pregunta. Al hebreo recién ahora empezaron a traducirnos, con cierta reticencia, porque el hebreo tenía que defenderse como lengua nacional. Yo le estuve comentando que hace treinta años no hubiera existido una sociedad de escritores judíos en español, nos hubiéramos todos embarcados en el hebreo o hubiéramos dejado de escribir. La prueba es que no hay absolutamente ningún escritor de origen latinoamericano en hebreo o en español antes de las últimas décadas. Hay un solo caso — que yo conozca — de un escritor argentino que ha pasado al hebreo, y que es un poeta hebreo reconocido: Oded Sverdlík. Pero justamente ahora, él mismo tradujo sus poemas al español, y [la editorial venezolana] Monte Ávila también le ha publicado un libro de poesía titulado *Brindis*.

CMZ ¿Qué clase de literatura lee usted, y qué literatura prefiere?

JLN Prefiero la literatura de ficción, sobre todo la que se escribe en América

Latina, antes y después del boom.

CMZ ¿Nombres específicos?

JLN Todo Borges y Vargas Llosa, un gran escritor argentino vivo que se llama Osvaldo Soriano, y que no ha sido reconocido como merece todavía. Bueno, todavía es joven; debe tener mi edad, la edad del Quijote...

CMZ ¡¿... del Quijote?!

JLN Cincuenta años tenía el Quijote cuando echó a andar, y cincuenta Cervantes cuando escribía el Quijote. Un poco más, pero más o menos por ahí.

CMZ ¿Qué opina usted sobre García Márquez?

JLN Bueno, yo he escrito precisamente una crítica muy dura a *El general en su laberinto*, aunque el García Márquez anterior a este libro sobre Bolívar fue magnífico. Pero lo encuentro repetitivo, y a pesar de todo lo que nos ha dado, no lo puedo considerar entre mis maestros; la línea mía es inusitada: Borges por un lado, Quiroga por el otro, algunas “manchas” de Roberto Arlt, bastante Cábala — pero, digamos, independiente de Borges, porque en realidad, Borges no sabía nada de la Cábala. No sabía nada [de la Cábala] porque no sabía hebreo, porque para entrar a la Cábala hay que conocer hebreo, pero sí intuía profundamente, sin estudiar, cosas que la Cábala decía. O sea que en ese sentido “el Viejo” era un poco mago, y sin duda el mayor escritor en castellano de este siglo..

CMZ Y ¿Carlos Fuentes?

JLN Hay una sola cosa que me gusta de Fuentes. Es una hermosa obra de teatro que se llama *Todos los gatos son pardos*, y es sobre la Malinche, sobre doña Marina, que acompañaba a Cortés en la conquista de México. Es una obra formidable. La vi en México y es un tema que también a mí me trabajaba. Tengo poemas sobre la Malinche, o Malintzin, y hay un par de cuentos [míos] que tienen que ver también con la “casa roja” de Coyoacán, el asesinato de la esposa por el propio Cortés, a un año de la toma de Tenochtitlán.

México es un país que también inspira profundamente. Y creo que la mejor novela que se ha escrito en México es *Pedro Páramo*, de ese [Juan] Rulfo que tan poco escribía; nos conocimos antes de que muriera porque yo estuve en México después de volver de Cambridge, del 77 al 82, antes de venirme para aquí. Allá [en México] publiqué mi primer libro de cuentos, *Tiempo de arrojar piedras*, en una editorial que no sé si existe todavía: la de la Universidad

Autónoma del Estado de México. Y siento por México un cariño entrañable. Mi último libro, las *Memorias de un erotómano...*, está dedicado a una pareja de amigos mexicanos: David y Judith Liwerant.

CMZ Y, ¿qué piensa de Ernesto Sábato?

JLN Bueno, yo le comentaba que había escrito un cuento de un encuentro imaginario con él aquí en Jerusalem, la noche de San Juan, que coincidía con la de Lag Ba-Ómer.¹⁰ No debe coincidir, pero en el cuento sí ocurría. Y había como un juego mágico entre los lugares [Jerusalem y Buenos Aires]... No mágico como un juego; más bien un encuentro cabalístico entre los dos lugares. Y aunque nadie lo vio, él estuvo aquí cuando le dieron el Premio Jerusalem¹¹

CMZ Pero, ¿en cuanto a la obra de Sábato...?

JLN Sí, hay un libro de él que me gusta más que los demás: *Sobre héroes y tumbas*. Creo que es la máxima obra de Sábato, y a todos nos ha marcado, así como nos ha marcado Borges, incluso a él lo ha marcado.

CMZ ¿Marco Denevi?

JLN Ah, Marco Denevi... A Marco Denevi le estoy agradecido por un cuento largo, o una pequeña novela, que se llama *Rosaura a las diez*, que es la mejor novela policial literaria que he leído, con perdón de Borges y de Bioy Casares.¹² Bioy es un gran escritor también, y sus novelas policiales y de aventuras son extraordinarias. Pero este libro de Denevi [*Rosaura a las diez*] es la novela policial casi metafísica sin pretender serlo. ¿Lo conoce?

CMZ Sí, claro. ¿Qué escritor de este siglo ha tenido más influencia sobre las letras hispanas?

JLN Bueno, ahí yo no tengo duda; creo que es el viejo Borges. No obstante, no hay que desdeñar a los españoles — porque nosotros [los latinoamericanos] tenemos el engruimiento del boom — porque los españoles siguieron escribiendo a pesar de la dictadura franquista que ejerció allí como una especie de poder, digamos, negativo, ya que toda la generación emigró y creció. En la época de Franco no podía sobrevivir fácilmente ningún escritor. A propósito, hay algunas obras de Cela que me gustan mucho, como *La colmena*.¹³ He conocido a jóvenes prometedores como Pedro Sorela, Almudena Guzmán, y otros.

CMZ ¿Sorela?

JLN Sí, Sorela, un joven que escribió una bonita novela extraña que se llama *Aire de mar en Gádor*: tiene que ver con un sitio específico, Gádor, en algún lugar de las cercanías de Madrid. Y en Venezuela, Rafael Castillo Zapata y otros jóvenes como Blanca Strepponi, prometen mucho. Esta última, escribió un bello libro de poesía y prosa poética llamado *Diario de John Robertson*, el médico-cirujano que acompañaba a Bolívar. Y, sin duda, está José Balza, que es un extraordinario escritor, joven todavía, con una novelística densa, original, y ya traducida a varios idiomas, como sus celebrados *Ejercicios narrativos*.

CMZ ¿Qué influencia han tenido Kafka y/o Freud en la literatura moderna?

JLN Una influencia inmensa. Se han escrito millares de páginas, “hasta la altura de Atahualpa”, sobre ello. Lo que yo digo seguramente ya se ha dicho, pero como decía el Gran Viejo [Borges] — para citarlo una vez más — “todos escribimos el mismo libro”. En todo caso, creo que Kafka y Freud influyen en la ruptura del realismo ingenuo (salvo donde siguieron siendo realistas ingenuos, como en la U.R.S.S., y donde su influencia no llegó hasta hace poco tiempo atrás. Al menos, Freud estaba en el índice en la era pre-Gorbachev). Es decir, ambos, de manera diferente cada uno, influyen en la búsqueda de algo más allá de la apariencia, de la superficie de las cosas, como también lo hizo Marx en su propio campo (pero los comunistas stalinistas no eran auténticos marxistas tampoco).

Tal vez no sea una casualidad que ambos [Freud y Kafka] eran judíos (y Marx del mismo origen). Kafka incluso era sionista, y Freud nunca negó su linaje, a diferencia de Marx, al que se lo imputaban todo. Esa búsqueda de lo oculto, de lo escondido para sacarlo a luz es en el fondo una negación de la idolatría, de la muerte de lo muerto del ídolo. Una literatura y un saber que busca la libertad, tal vez más que la verdad, tan evasiva. Kafka quiere salir del Castillo, aunque no pueda, o sólo con la pérdida de la vida (la muerte que causa el ídolo). Y Freud quiere liberar la humanidad de las dos cárceles: la de la conciencia y la del inconsciente. Por eso le quedan sólo los largos corredores entre ambos. ¿Como a Kafka?

CMZ ¿Se produce literatura en ladino en Israel?

JLN Sí, aunque es escasa. Aparte del semanario que ya he mencionado, *Luz de Israel*, aparece la revista *Aki Yerushalaim* [Aquí Jerusalén en castellano], que dirige Moshé Shaúl, quien también tiene a su cargo la emisión en ladino (o “djudeo-español”) de Kol Yisrael, la Radio Nacional de Israel.

CMZ ¿Cuál ha sido el efecto de hablar hebreo sobre el español que usted habla? ¿Y vice versa? ¿Se ha modificado su español hablando con judíos en Israel que provienen de otras partes de la América Latina?

JLN No, el español que yo hablo y escribo no se ha modificado, lo mantengo con lectura y escritura constantes, y un habla pertinaz con quien puedo, aparte de la familia y los colegas escritores. Como decía antes, hasta tal vez se haya beneficiado con la nostalgia. Lo que cambia es la ambientación, el entorno, la temática de los cuentos, novelas, poemas, etc. Ése es el sentido de la “cautividad” antes mencionada.

CMZ ¿Qué piensa usted de la obra de judeoargentinos como César Tiempo [nacido Israel Zeitlin], de Alberto Gerchunoff, de Bernardo Kordon, de Antonio Brailovsky?

JLN Bernardo Kordon es un escritor magnífico que hubiera merecido mayor atención en el boom. Llegará, espero, el momento de su reconocimiento. “Adiós Gardelito”, “Vagabundo en Tombuctú”, son textos memorables. Como cuentista es formidable. A veces aflora su vena judaica, como en el texto que le publicamos en el penúltimo número de *NOAJ*.¹⁴

Gerchunoff y César Tiempo, precursores de algo que continúa en la bella ciudad porteña, la literatura judeo-bonaerense, con poetas como José Isaacson, Eliahu Tóker, el ensayista y humorista Bernardo Korenblit, el novelista [y poeta] Ricardo Feierstein, la inefable Manuela Fingueret, y otros más jóvenes. Esa vena permanecerá mientras haya judíos en la querida ciudad del Sur. Quizá el autor del *Mester de Judería* [Carlos Grunberg] (recuerdo que Borges prologó ese espléndido libro) merezca un lugar entre los “clásicos” de esa línea, entre Gerchunoff y Tiempo. Conozco a Antonio Brailovsky, pero ése es descubrimiento de usted; no voy a meterme en su propia chacra. Pero me alegro que usted haya analizado su obra; lo merece.¹⁵

CMZ ¿Qué forma toman las relaciones entre los escritores en lengua española en Israel, y aquéllos — judíos y no-judíos — que viven en otras partes del mundo?

JLN Las mismas que con cualquier otro escritor. Hay contactos, a veces viajamos a Ibero-América, pero más frecuentemente nos visitan en Israel. No obstante, estamos por razones obvias, más aislados que otros escritores en lengua hispana. Nos gustaría que nos tuvieran en cuenta para congresos y encuentros internacionales, pero los organizadores de estos eventos no saben (no se imaginan) de nuestra existencia.

CMZ ¿Es usted un escritor israelí o latinoamericano?

JLN Lo latinoamericano no existe como tal; es el racimo de muchas flores, el todo. Soy ahora un escritor judío-israelí que escribe en español, y un escritor

argentino, como tantos que residen fuera de su patria de origen. Una identidad no inhibe a la otra; al contrario, la resalta, la enriquece, la comparte.

NOTAS

1 La voz hebrea *aliá* se emplea con el significado de “inmigración”, pero específicamente a Israel. Literalmente, significa un ascenso, el proceso de subir; se usaba en la época de la Biblia para referirse a una visita a Jerusalem desde cualquier otro punto de Israel, puesto que Jerusalem se encuentra en las montañas. No obstante, ya que el propósito de las visitas a Jerusalem típicamente fue religioso (peregrinajes para hacer sacrificios durante los días santos más importantes), la idea de “subir a Jerusalem” se vistió de connotaciones religiosas y, por extensión, morales. Fue un ascenso hasta un nivel espiritual más alto. El término *aliá* es el que también se utiliza, en sinagogas de todo el mundo, para describir lo que hacen los que “suben” a la Torá (los cinco Libros de Moisés, la Deuteronomía) para recitar las bendiciones que preceden la lectura de una porción de este libro sagrado.

Hace más o menos 30 años que la expresión “hacer *aliá*”, tanto en hebreo como en español, inglés, o cualquier otro idioma que hablan los judíos, se ha convertido en el término que designa la inmigración al Estado de Israel y el arraigo allí. Por las fuertes connotaciones morales que tiene, es empleado a menudo por judíos en lugar del término moralmente neutro, “inmigración [a Israel]”. El término se usa también con el significado de “ola inmigratoria”.

2 Además de estos hablantes de las varias formas del español moderno estándar, también hay grupos de judíos sefarditas, mayormente proveniente de Turquía, pero también de los países balcánicos y el África del Norte. Estos sefardim son descendientes de los judíos expulsados de España por los Reyes Católicos en 1492; han conservado la lengua española de esas épocas, pero con infusiones léxicas de los países en que han vivido. Este dialecto, cuyo sistema fonológico ha cambiado muy poco desde el Siglo XV, se llama judeoespañol o ladino.

3 Una traducción más exacta de *kinat sofrim* sería “envidia entre escritores”.

4 *-im* es el sufijo hebreo que denota el plural masculino.

5 Los drusos, un pueblo de habla arábiga que vive en Israel, el Líbano y Siria, constituyen una secta “herética” del Islam, de creencias y prácticas más bien secretas. Los drusos israelíes han sido leales al Estado y sirven en el ejército israelí.

Un druso israelí muy conocido que escribe en hebreo es Rafik Hálabi, nacido en 1946. Fue el primer druso de su aldea, Daliat el-Carmel, que se graduó de las universidades israelíes. Ha trabajado con Teddy Kollek, alcalde de Jerusalén, y ha

servido con las fuerzas armadas israelíes (como todos los drusos). Se hizo reportero para Kol Yisrael (Radio Israel), y luego para TV Israel. Véase su libro, *The West Bank Story*, traducido del hebreo al inglés por Ina Friedman (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982).

6 *Foro literario* (Uruguay), publicó dos cuentos míos, “Sin complicaciones”, No. 13 (primer semestre 1985), 13-18; y “Carpe diem”, No. 17 (primer semestre 1987), 17-22. Un tercer cuento “Formas de ceguera”, apareció en *Letras de Buenos Aires*, 7, 19 (septiembre 1988), 63-70. Este cuento también apareció en *Plural*, la revista cultural del diario mexicano *Excelsior*, en la segunda época, Vol. XVIII-IV, No. 208 (enero 1989), 45-48. “Sin complicaciones” apareció también en la versión italiana de Franca Meo como “Senza complicazioni”, en *Alia Bottega: Revista Bimestrale di Cultura ed Arte*, 27, 2 (marzo-abril 1989), 12-15.

7 José Kozar, poeta judeocubano que vive actualmente en Estados Unidos, es muy apreciado por los críticos.

8 Isaac Goldemberg es autor de novelas aplaudidas internacionalmente, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* y *Tiempo al Tiempo*, además del poemario, *La vida al contado*.

9 Hay que apuntar que el público general israelí lee vorazmente a los escritores latinoamericanos, sobre todo los bestsellers — Borges, García Márquez, Vargas Llosa — en versión hebrea. Son bestsellers en Israel también. Por ejemplo, *Cien años de soledad* lleva ya 12 ediciones en hebreo con un tiraje de 55.000 ejemplares en cada edición. Entre 1974 y 1990 la producción alcanza a 94 títulos de literatura latinoamericana en versión hebrea. Véase Florinda F. Goldberg, “Algo más que un boom”, *NOAJ: Revista Literaria*, año IV, No. 5 (junio de 1990), 93-95.

10 La Noche de San Juan coincide con el solsticio de verano, la celebración de la cual en España se asocia con reminiscencias de ritos de fertilidad paganos que involucran el uso de los elementos del fuego y el agua. Véase, por e.j., Luis de Hoyos Saenz y Nieve de Hoyos Sancho, *Manual del folklore* (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 396.

En San Juan de Puerto Rico, se celebra la Noche de San Juan en la playa (junto al agua) donde se cocina sobre fogatas.

Cf., “But generally, the Midsummer rituals are connected with love. Young men place flower offerings (“ramos”) on young ladies’ windows and love divinations are performed, which customs like many others are related to fertility. The majority of these Midsummer traditions, moreover, are associated in some way with the elements of water and fire”. Véase William Newberry, “Three Examples of the Midsummer Theme in Modern Spanish Literature: *Gloria*, *La dama del alba*, *El curandero de su honra*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 21 (1974), 240-41.

Véase también Zlotichew, *Libido into Literature: The “Primera Época” of Benito Pérez Galdós* (San Bernardino: Borgo Press, 1992), el capítulo IV, y la nota #6 de este capítulo.

Lag Ba-Ómer: Durante la ocupación romana de Tierra Santa, el rabí Hillel y

sus discípulos se rebelaron contra las autoridades romanas. Una plaga empezó entre ellos el segundo día de la Pascua Judía (Pésaj), día que es el primer día de la enumeración de los días del Ómer. Esta plaga continuó hasta el día 33 del Ómer; en este día cesó la plaga. El período entre el día primero y el 33 de enumerar los días del Ómer es una época de semi-luto en el Judaísmo tradicional, época en que, por ejemplo, no hay casamientos, mientras que el día 33 (terminación de la plaga) es un día de regocijo.

Es interesante notar que tradicionalmente se come **bóksér** (en castellano, **algarrobas**, fruto del algarrobo). Es curioso, pensando en la conexión que hace Najenson entre la Noche de San Juan y Lag Ba-Ómer, porque esta fruta tradicional de la fiesta judía en inglés se asocia con San Juan: hay dos nombres de esta fruta en inglés: **carob** y **Saint John's Bread** ("Pan de San Juan").

11 Ernesto Sábato es uno de los ganadores del Premio Jerusalén, el que fue establecido por la Municipalidad de Jerusalén durante la primera Feria Internacional del Libro en Jerusalén en 1963. El propósito de este premio bienal, el que incluye un galardón de \$3.000, es honrar a un autor que haya contribuido a la comprensión mundial de "la libertad del individuo en la sociedad". Algunos de los otros premiados son Bertrand Russell, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Max Frisch, André Schwarz-Bart, Ignacio Silone, Eugene Ionescu, Simone de Beauvoir, Sir Isaiah Berlin y Graham Greene.

12 Najenson se refiere al hecho de que Borges y su amigo Adolfo Bioy Casares han colaborado, a veces bajo el seudónimo H. Bustos Domecq, a veces bajo el seudónimo B. Suárez Lynch, para escribir varias novelas policiales.

13 Es archisabido que Camilo José Cela (1916 —) fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1989. Menos sabido es que este distinguido escritor español es Presidente de la Asociación de Amistad España-Israel, fundada en 1976 — es decir, antes del establecimiento de relaciones diplomáticas entre las dos naciones — y que ha trabajado por la amistad y la cooperación cultural entre España e Israel desde hace muchos años, a pesar de críticas muy severas y hasta amenazas en varias ocasiones en su propio país.

14 Bernardo Kordon, "La Biblia y yo", *NOAJ: Revista Literaria*, año 3, No. 3-4 (mayo 1989), 30-32.

15 Najenson se refiere a la charla que di (en español) en el Beit ha-Sofer (Club de Escritores) de Tel Aviv sobre la novela *Identidad* de Brailovsky la noche del 14 de enero de 1991. Esa charla fue basada en la que di en inglés en la Conferencia de la Northeast Modern Language Association en la Universidad de Delaware en abril de 1989. La charla en castellano aparecerá en *NOAJ*, No. 6 (verano 1992).

Mi entrevista a Brailovsky se publicó en español en *Alba de América: Revista Literaria*, Vol. 5, 8-9 (julio 1987), 371-83, y aparecerá, en mi versión inglesa, junto con mis entrevistas a Borges, Marco Denevi, Fernando Sorrentino, Enrique Cadícamo, Julio Ricci, William Shand, y José Gobello, en mi libro *Voices of the River Plate: Interviews with Argentine and Uruguayan Writers* (San Bernardino [Cal.]: Borgo Press, 1992). En

el mismo libro aparecerán entrevistas con tres de los escritores argentino-israelíes: José Luis Najenson, Leonardo Senkman y Samuel Pecar.

Mi versión inglesa del capítulo 18 ("Eclesiastés") de *Identidad*, de Brailovsky, apareció en *Webster Review*, 12, 2 (otoño 1987), 30-41.

SIEMPRE PANAMA: ENTREVISTA AL ESCRITOR ENRIQUE JARAMILLO LEVI

Fernando Burgos
M. J. Fenwick
Memphis State University

En 1973 se publica en la conocida casa editorial Joaquín Mortiz en México el libro de cuentos *Duplicaciones*, novedosa colección con la que se da a conocer en el mundo literario hispanoamericano el escritor panameño Enrique Jaramillo Levi. El volumen despierta gran atención crítica y el interés de muchos lectores; con ello, surge la exigencia de las reediciones: México en 1982 y más recientemente en España. El éxito editorial de *Duplicaciones* promueve el entusiasmo por esa auscultación que todo lector reclama sobre la persona que hay tras la obra: ¿quién es el autor de *Duplicaciones*?, ¿cuál es su producción literaria?, ¿cuál es su formación?

Comienza entonces a hacerse visible la vigorosa trayectoria artística de Enrique Jaramillo Levi iniciada en Panamá en 1965 con la colección cuentística *Catalepsia*, a la cual siguen las obras dramáticas *La cápsula de cianuro* en 1966, que también incluye la pieza "Gírgolo", y *¡Si la humanidad no pintara colores!* en 1967, libro que además incorpora el texto dramático "Alucinación." Luego del volumen *Duplicaciones* (1973) mencionado anteriormente, aparecen en editoriales mexicanas otras dos colecciones de cuentos: *El búho que dejó de latir* en 1974 y *Renuncia al tiempo* en 1975. Los tres volúmenes siguientes, publicados también en México, corresponden a la obra poética de Enrique Jaramillo Levi: *Los atardeceres de la memoria* en 1978, *Fugas y engranajes y Cuerpos amándose en el espejo*, ambos en 1982. En 1985 retoma el autor panameño su producción cuentística con el volumen *Ahora que soy él*, que se da a conocer en Costa Rica. En 1989 aparece en ese país centroamericano otra obra poética, el bello volumen *Extravíos*. Existen también dos antologías de sus cuentos: *Caja de resonancias: 21 cuentos fantásticos* (1983) y *La voz despalabrada* (1986), publicadas en México y Costa Rica, respectivamente. Al completarse esta entrevista (octubre de 1991), Enrique Jaramillo Levi tenía

terminados un libro de poemas y una novela.

Además de esta producción poética, dramática y narrativa, Enrique Jaramillo Levi ha realizado una activísima labor como antólogo y compilador, que ya cuenta con siete libros: *Antología crítica de joven narrativa panameña* (1971), *Poesía panameña contemporánea* (1980 y 1982), *El cuento erótico en México* (1975 y 1978), *Poesía erótica de Panamá* (1982) y *Homenaje a Rogelio Sinán: poesía y cuento* (1982). Por publicarse se encuentran dos antologías recientemente completadas: *Cuentistas panameños contemporáneos* y *Para contar el cuento: cuentistas de Centroamérica*, en México y Costa Rica, respectivamente. Acaba de aparecer otra de sus valiosas antologías, en la Latin American Literary Review Press, de Pittsburgh, Pennsylvania, en traducción al inglés: *When New Flowers Bloomed: Short Stories by Women Writers from Costa Rica and Panama*. Estas tres antologías fueron preparadas por el autor gracias a un beca Fulbright como investigador en la Universidad de Texas, Austin entre 1987 y 1989.

Enrique Jaramillo Levi nació en Colón, Panamá. Ha residido en México y en Estados Unidos; obtuvo una maestría en Creación Literaria, MFA (1969) y otra en Literatura Hispanoamericana (1970) otorgadas por la Universidad de Iowa. Completó en 1974 sus estudios de doctorado en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha obtenido importantes becas tales como la ya mencionada Fulbright, la LASPAU, la Beca Centroamericana de Literatura del Centro Mexicano de Escritores y la Fundación Ford. Ha sido docente en universidades panameñas, mexicanas y norteamericanas y ha dirigido por años la revista cultural panameña *Maga*, fundada y editada por él (1984-1987 y 1990 hasta la fecha). Además de su difusión en Hispanoamérica, la cuentística de Enrique Jaramillo Levi ha recibido atención internacional con traducciones al inglés, alemán, húngaro, polaco y portugués. Es importante mencionar que a fines de 1990 la Editorial Universitaria Centroamericana publicó en Costa Rica una voluminosa compilación (356 páginas) de ensayos y reseñas críticas de especialistas de diversos países sobre su narrativa y poesía: *Puertas y ventanas: acercamientos a la obra literaria de Enrique Jaramillo Levi*.

Al hablar con Enrique Jaramillo Levi resalta la amplitud de su conocimiento sobre la literatura hispanoamericana y universal, así como un registro actualizado sobre la contingencia de los procesos históricos tecnológicos, políticos y culturales que mueven la dinámica social en el mundo. Conocimos personalmente al escritor panameño en abril de 1988 en la ciudad de Memphis. Durante un día compartimos una agradable conversación sobre literatura y política. La palabra transparente e intensa de Enrique abrió la invitación a un diálogo que mantuvimos a través del teléfono y la correspondencia en los últimos tres años. El resultado es la presente entrevista que explora en los años de formación del escritor, en los rasgos más salientes de su obra, en la concepción estética de Enrique Jaramillo Levi con particular atención al género

cuentístico, en el contexto sociocultural y literario de su producción, en las ideas del autor sobre el desarrollo de la literatura panameña y centroamericana, y en la labor cultural emprendida por este polifacético artista.

M.J.F. Me gustaría que te refirieras a los escritores panameños de tu propio contexto generacional.

E.J.L. Si por grupo generacional vamos a entender un grupo de escritores nacidos en fechas más o menos cercanas, generalmente en la misma década, habría que mencionar a gente como Dimas Lidio Pitty, Bertalicia Peralta, Pedro Rivera, Roberto Luzcando, Benjamín Ramón, Moravia Ochoa López, Roberto Fernández Iglesias, Bessy Reina, fundamentalmente. Todos han seguido escribiendo y publicando, pese a las enormes dificultades que siempre han existido para hacerlo en Panamá, ya que, en términos generales, los autores tienen que autopublicarse debido a la ausencia de empresas editoriales en el país y al poco apoyo que da el Estado.

Fernández Iglesias, poeta, optó desde hace años por quedarse en México, como casi me ocurre a mí (allá viví doce años: 1971-1983); Bessy Reina, quien sólo ha publicado, en Panamá por cierto, un poemario y un pequeño libro de cuentos, vive desde hace muchos años en los Estados Unidos; Dimas Lidio Pitty vivió exiliado del régimen de Torrijos en México por varios años, luego regresó a Panamá, y ahora vive nuevamente en México desde hace un par de años; en ese país él es bastante conocido y ha publicado un libro de entrevistas a escritores latinoamericanos, producto de su trabajo periodístico cultural, que sigue ejerciendo con acierto. Para mi gusto, Pitty es un gran cuentista; tiene dos libros de cuentos publicados, uno en Costa Rica (en EDUCA) y otro en Panamá, premiado en nuestro certamen literario nacional, el Concurso "Ricardo Miró." También ha publicado varios libros de poesía y es autor de una novela. Peralta, Luzcando, Ramón, Ochoa López, y Rivera, poetas y cuentistas, sólo han publicado en Panamá, pero todos ellos, menos Ramón, han ganado varias veces el concurso "Miró".

M.J.F. ¿Hay afinidades estéticas o ideológicas en el grupo literario al que te has referido?

E.J.L. Prácticamente todos los mencionados tienen en común, a través de una sensibilidad social parecida, una afinidad ideológica de izquierda, aunque en menor grado político Fernández Iglesias y Reina. La semejanza ideológica suele imprimirle a la producción literaria misma ciertos patrones, ciertas directrices, cierta temática e, incluso a veces, cierta tonalidad, que pueden identificarse como ramas de un mismo árbol, lo cual a menudo perjudica la calidad de la literatura, salvo cuando prevalece un estilo particular, cuando se dan hallazgos en los que la subjetividad desplaza a la vivencia social o a la

premeditada intención de denuncia. Creo que en estos autores que menciono como los más destacados de mi generación se dan ambas situaciones en determinados momentos de su creación.

F.B. ¿Hay algún tipo de identificación con los escritores a los cuáles haces mención?

E.J.L. Realmente no puedo decir que me identifique con estos autores, ni como grupo (que no lo son) ni individualmente. Mi obra es muy personal, nunca surgió de tertulias nacionales, de consignas ideológicas ni de afinidades estéticas con autores panameños. No niego mi admiración por determinadas obras de algunos de ellos, ni la reverencia que cuando empezaba a escribir sentía hacia los cuentos y poemas de Rogelio Sinán, probablemente nuestro autor más antologado y conocido fuera de Panamá hasta la década del setenta.

F.B. ¿Hay actualmente en tu país las condiciones apropiadas como para trabajar en equipo con otros intelectuales panameños?

E.J.L. No. Actualmente no se dan en Panamá esas condiciones, aunque individualmente uno puede hacer contribuciones; en mi caso mi aporte es sobre todo para los escritores jóvenes, muy modestamente, desde mis iniciativas de difusión cultural como Jefe del Departamento de Letras del Instituto Nacional de Cultura (organismo estatal), dos páginas culturales que dirijo en el diario panameño *El Panamá América*, y desde las páginas de la revista cultural *Maga* que he reactivado desde mi regreso a Panamá en 1990. Pero eso tiene su explicación, y quiero ser optimista y pensar que tal situación todavía tiene remedio. Lo que ocurre en Panamá y en muchos otros países de América Latina es que una sincera y tenaz vocación de rebeldía intelectual y artística frente a las injusticias sociales y la explotación económica termina convirtiéndose en una suerte de fanatismo ideológico que pone la militancia política por delante del oficio literario y de la solidaridad gremial. En tiempos de Torrijos, y después bajo el yugo de Noriega, muchos son los intelectuales que comenzaron creyendo infiltrarse en los núcleos de decisión, y lo que ocurría en realidad es que los militares los compraban a ellos al ofrecerles puestos públicos y diplomáticos, asesorías, publicaciones, facilidades para hacer proselitismo político de izquierda que en el fondo era controlado y mediatizado por el aparato militar; los líderes políticos, sindicales y estudiantiles a sueldo se fueron plegando desvergonzadamente, a veces por temor, otras por conveniencia; y a otro nivel muchos de los intelectuales se fueron aburguesando, perdieron completamente todo sentido de la moral, callaron ante crímenes, tortura, represión contra otros líderes, contra la inmensa mayoría del pueblo desde 1987 hasta la invasión norteamericana...

F.B. Por lo que afirmas, le atribuyes una función social bien definida al escritor.

E.J.L. El intelectual, y sobre todo el escritor, debe ser la conciencia crítica de su tiempo, un rebelde constructivo, creativo. Claro está que todavía hoy, hay muchos que se obstinan en ignorar los cambios que se han dado en el mundo, y en el caso de Panamá, en fingir que durante la dictadura no pasaba nada inmoral, nada antipatriótico, sueñan con recuperar sus privilegios, lo cual no quiere decir que hay que ignorar los graves errores que cometen nuestros actuales gobernantes ni abstenerse de criticar lo que uno considera mal hecho.

M.J.F. Quizás la audacia de los escritores que empiezan a producir hoy en Panamá va a promover el cambio respecto de ese estado de cosas.

E.J.L. Sí, solamente los escritores más jóvenes pueden llegar a cambiar esta situación poco a poco, siendo menos personalistas que sus mayores, teniendo mayor vocación de servicio, quizá creando el gremio apolítico que tanta falta hace en Panamá para mejorar la situación lamentable del escritor nacional en todos los órdenes... Lo cual no niega la necesidad de realizar una obra personal, solitaria en el momento de la creación, lo más original posible, tratando de superarse cada vez más y de aportar una visión profunda y diferente de la vida a la sociedad de la cual forman parte los escritores, los artistas en general. Ahora bien, en cuanto a los escritores panameños que mantuvieron su independencia durante la dictadura militar, y todavía hoy, en realidad cada quien anda por su lado, hace solo su pequeña lucha, no se nota ningún espíritu gremial, hay muy poco trabajo de equipo, poca vocación de servicio. Y esto es lamentable.

M.J.F. Hay siempre el peligro de aislarse como escritor sobre todo cuando no hay un buen estímulo social. ¿Has podido contribuir con tu experiencia creativa con las generaciones jóvenes de tu país a pesar de los problemas nacionales y después de haber pasado tantos años fuera del país?

E.J.L. El escritor de un país subdesarrollado no puede ser una isla, debe trabajar por la superación de su pueblo y del gremio de escritores, exista o no formalmente éste. A mí siempre me ha interesado la labor de difusión cultural. Desde hace más de veinticinco años me ha gustado organizar actividades culturales, investigar, antologar, hacer crítica, dar clases de literatura, organizar premios literarios... Creo en los talleres literarios, siempre y cuando quienes participan sean personas creativas, no dogmáticas, capaces de criticar y escuchar las críticas de sus compañeros y del profesor, quien tiene que ser, por supuesto, un buen escritor él mismo.

F.B. Lo que indicas es bastante tangible; tu activa producción como

escritor es paralela a tu decisiva labor cultural en Panamá.

E.J.L. En realidad fue en México, desde 1971, cuando tuve la oportunidad de preparar y publicar diversas antologías sobre literatura panameña y mexicana — *Antología crítica de joven narrativa panameña*; *El cuento erótico en México*; *Poesía erótica mexicana*; *Poesía erótica de Panamá*; *Poesía panameña contemporánea* — que dieron a conocer en México algo de la literatura panameña, y en mi país algo de la de México. Más recientemente, mientras tuve la beca Fulbright como investigador en la Universidad de Texas, en Austin, entre 1987 y 1989, preparé dos antologías más: *Para contar el cuento: cuentistas de Centroamérica* y *Mujeres que cuentan: narradoras de Costa Rica y Panamá*, son los nombres en español, que espero publique la Universidad de Texas en Austin y que acaba de publicar la Latin American Literary Review Press en Pittsburgh, respectivamente, en traducción al inglés realizada, en cada caso, por equipos de traductores a quienes logré interesar en el proyecto mientras estuve en los Estados Unidos.

F.B. ¿Y cómo va el trabajo de difusión cultural ahora de vuelta en Panamá?

E.J.L. Como ya mencioné, dirijo el Departamento de Letras de nuestro Instituto Nacional de Cultura, tengo a mi cargo dos páginas culturales dominicales en el diario *El Panamá América*, publico *Maga*, cuando puedo doy clases en la Universidad de Panamá y, por el momento, dirijo privadamente un pequeño taller de cuento. Como comprenderás, esta actividad múltiple me obliga, por un lado, a descuidar bastante mi propia obra creativa, y por otro me mantiene constantemente en la palestra cultural del país. He logrado volver a publicar *Maga*, revista en la que están publicando muchos autores. Y en el Instituto Nacional de Cultura acabo de crear la revista *Viceversa*, que también es de letras, así como una pequeña colección de libros coeditados con autores nuevos: “Nuevas Letras de Panamá”. Una de las cosas que aprendí a hacer en México es la actividad de editor, y la verdad es que me encanta. En Panamá hay muy poca actividad editorial, pues la gente lee poco y no es rentable como negocio, pero en 1983 comencé a publicar localmente algunos libros de autores valiosos, tras haberlo hecho un año en México, en ambos casos bajo el sello editorial Signos, que ahora se convertirá en una pequeña Fundación Editorial.

M.J.F. ¿Ha significado este liderazgo intelectual tuyo en tu país marcadas diferencias con otros artistas e intelectuales panameños?

E.J.L. Bueno, diría que ese liderazgo que indicas, M.J., es voz y voto en la actividad literaria de mi país, gracias a mi trabajo en el INAC y en el periódico mencionado, además de facilitarse a través de las páginas de *Maga*. Esto, por

supuesto, ayuda a muchos escritores, sobre todo a los nuevos que realmente tienen talento. En cuanto a diferencias, sospecho que a otros, envidiosos o frustrados por su propia incapacidad o falta de iniciativas, les amarga la vida ver mi nombre a cada rato en los periódicos o incluso en radio o televisión, sobre todo cuando, además, se ven resultados. Son los contrasentidos de la vida, parte de sus paradojas; y moneda corriente, desgraciadamente, entre los seres humanos...

F.B. Es notable el tiempo e intensidad que le has dedicado a los proyectos culturales de tu país.

E.J.L. Es que para mí, la difusión cultural, en sus diversas modalidades — como profesor universitario, como editor, como crítico, como antólogo, como conferencista, como organizador de eventos culturales diversos —, es la otra cara de la moneda cuyo anverso es la creación literaria misma. Para la inmensa mayoría de los demás escritores esto no es así ni tiene por qué serlo según ellos. Consideran que cumplen con escribir. Sí, mantengo un calendario lleno de actividades. Me apasiona tanto el escribir como el crecimiento cultural de la sociedad.

M.J.F. ¿Cómo explicas la marginación de que en general ha sido objeto el escritor centroamericano? Aparte de la posible marginación de escritores mayores de las letras centroamericanas, me refiero también al hecho de que se conoce poco la obra de escritores como Otto René Castillo, Manlio Argueta, Bertalicia Peralta, Claribel Alegría, Eunice Odio, Rosario Murillo, Giaconda Belli, Roque Dalton y Alafía Foppa.

E.J.L. La Centroamérica literaria siempre fue equiparada, y sigue siéndolo, con la región pobre y políticamente inestable que siempre ha sido, gracias a la explotación de innumerables gobiernos norteamericanos coludidos con políticos y militares inescrupulosos y represivos en cada uno de estos países. A excepción de Costa Rica, y en cierto sentido de Panamá, el área toda es bastante analfabeta y ha estado casi siempre en guerra civil, ya que siempre hay gente idealista — intelectuales, estudiantes, campesinos, obreros — que no se deja explotar, o que al cabo de mucho sufrimiento termina por volverse guerrillero por buscar otras opciones a su desamparo. Creo que los sectarismos ideológicos han envenenado a menudo al nacionalismo más puro, y que esto, aunado al apoyo norteamericano a los gobiernos represivos, y al soviético y cubano a las guerrillas, ha radicalizado siempre la solución sensata de los conflictos, hasta que en Europa Oriental se derrumbó la ficción comunista y se dieron las condiciones para negociar acuerdos políticos en países como El Salvador y Guatemala (también en Colombia), conversaciones que continúan dándose mientras realizamos esta entrevista, al mismo tiempo que los bandos contrarios

siguen matándose para mejor imponer sus condiciones políticas en la mesa de negociaciones. De ahí que no se hayan dado las condiciones adecuadas para la creatividad. Sin embargo, de alguna manera de todos modos se han dado situaciones que, tal vez precisamente por conflictivas y contrarias a la paz que supuestamente requiere el escritor para escribir, han generado necesidad de expresión, de protesta, unas veces con verdadero talento literario que va más allá del panfleto, otras como simple testimonio de hechos violentos. Sin embargo, Centroamérica es rica en novelas, cuentos y poemas de toda índole, que vale la pena rescatar del olvido en que se les ha tenido, pues muchas de estas obras tienen calidad estética y, además, son documentos de época.

F.B. Para seguir con la inquietud que plantea M.J., hay que decir que en las décadas del sesenta, setenta y ochenta se promueve de manera mínima la producción literaria centroamericana. En Guatemala, para citar un ejemplo, la literatura de Miguel Ángel Asturias se incorpora a esa fenomenal difusión experimentada por la literatura hispanoamericana a partir de la década del sesenta, pero no ocurre lo mismo con la obra de Mario Monteforte Toledo o la de Augusto Monterroso. Pasa lo mismo con otros escritores centroamericanos. No quiero decir que la crítica no le haya dedicado estudios a estos dos últimos autores que he mencionado, pero a pesar de la gran calidad de su producción no entran de la misma manera en esa expansión del mercado literario que conocieron escritores como Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y otras figuras literarias.

E.J.L. Claro, la magnífica obra de Monterroso y de Monteforte Toledo merecen estudio y promoción. Además como bien indican tú y M.J., hay muchos otros grandes escritores centroamericanos entre quienes también destacan: Sergio Ramírez (novelista y cuentista), en Nicaragua; él ya es conocido internacionalmente, aunque no lo suficiente, desde antes de haber sido vicepresidente del gobierno sandinista. También en este país: Lizandro Chávez Alfaro (novelista y cuentista) y Juan Aburto (cuentista recientemente fallecido). En El Salvador, José Roberto Cea (poeta y cuentista), José María Méndez (gran cuentista) y Salarrué, un clásico del cuento centroamericano. En Honduras, Roberto Castillo (cuentista y novelista), Julio Escoto (cuentista y novelista), Roberto Quesada (cuentista y novelista), entre otros. En Guatemala hay muchos nuevos escritores talentosos; quizá el más renovador, aunque vive mucho tiempo fuera del país, es Arturo Arias. En Costa Rica hay varios escritores importantes: Carmen Naranjo (novelista, cuentista, poeta), Fabián Dobles (novelista y cuentista), Alberto Cañas (dramaturgo, novelista y cuentista); Alfonso Chase (poeta, novelista y cuentista); Samuel Rovinski (dramaturgo, novelista y cuentista), y muchísimos más; en Costa Rica la lista es en realidad impresionante. Y en Panamá: Enrique Chueza (cuentista y novelista), Gloria Guardia (novelista y ensayista), Ricardo J. Bermúdez (poeta y cuentista), Rosa

María Britton (novelista y cuentista), Ernesto Endara (cuentista y dramaturgo), Raúl Leis (dramaturgo, cuentista y poeta), y muchos otros, incluyendo a los escritores de mi generación a quienes mencioné al principio, y a varios autores más recientes, como Claudio de Castro (cuentista). Y conste que he dejado fuera a muchos otros autores que considero importantes de cada país, incluyendo a los poetas...

F.B. En las antologías del cuento que llegan al lector hispanoamericano, especialmente en las antologías comprensivas del cuento en Hispanoamérica, la selección de escritores centroamericanos es escasísima o por lo menos no es representativa ni del número de escritores centroamericanos ni de la calidad de esa producción. Si, por ejemplo, tomamos el caso de Honduras, Nicaragua, Costa Rica, y El Salvador, nos encontramos con escritores de calidad como los que tú acabas de mencionar: Julio Escoto, Juan Aburto, Lizandro Chávez Alfaro, Alfonso Chase, y José María Méndez, que no figuran en esas antologías. Y entonces para leerlos hay que ir a las antologías dedicadas exclusivamente al cuento centroamericano o a las de cada país. Tú has editado varias antologías, y estás por publicar otras; ¿puedes explicar este estado de cosas tan injusto para el escritor centroamericano?

E.J.L. Lo que dices, por supuesto, es cierto, y lamentable. Por suerte existen esas antologías exclusivamente centroamericanas, de cuento y poesía, a las que se puede acudir. La que hizo y publicó en EDUCA Sergio Ramírez hace años es fundamental, pero hay que actualizarla. Eso me propuse en *Para contar el cuento*, que cubre desde 1963 a 1988, un total de veinticinco años, aunque la mía deja fuera a muchos autores anteriores importantes y no llega estrictamente hasta hoy. La antología perfecta, completamente exhaustiva es imposible; dejaría de ser antología para convertirse en compilación histórica, la cual también es una necesidad documental, aunque por su volumen excede las posibilidades de cualquier empresa editorial, y además sería sólo para historiadores y especialistas. Una antología debe ser rigurosa y justa, pero indefectiblemente se basa en el gusto personal en última instancia, y siempre hay omisiones que a otros incomodan. Es inevitable.

M.J.F. Sobre la realización de antologías del cuento hispanoamericano me parece que hay buenos intentos provenientes de investigadores asociados a universidades norteamericanas. Por ejemplo, la antología del cuento de Seymour Menton, la de mi colega Fernando Burgos que registra el cuento de los siglos diecinueve y veinte — *Antología del cuento hispanoamericano*, publicada recientemente por Editorial Porrúa en México — la cual es en mi opinión una de las más extensas y exhaustivas en esa línea de trabajo, las antologías de Juan Armando Epple, la del cuento joven hispanoamericano de Julio Ortega, las antologías dedicadas a recoger los cuentos de escritoras latinoamericanas como

la de Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson, la de Kathleen Ross e Ivette Miller, la de Sara Sefchovich.

E.J.L. Efectivamente. Además sé de dos antologías del cuento centroamericano publicadas en inglés en los Estados Unidos, que son muy buenas y más o menos recientes: *Clamor of Innocence: Central American Short Stories*, de Barbara Paschke y David Volpendesta (City Lights Press, San Francisco), y *And We Sold the Rain*, de Rosario Santos (Four Walls, New York). Si University of Texas Press publica la mía, creo que la promoción podría empezar a intensificarse, en el sentido de que ciertos editores norteamericanos se interesen en publicar obras individuales de determinados autores. La otra antología que preparé, "Mujeres que cuentan," como ya lo señalé, acaba de ser publicada en inglés, y espero que también contribuya a ampliar el horizonte literario centroamericano. Actualmente estoy buscando alguna posibilidad de que la versión original de esa antología de mujeres también se publique, pues sería absurdo que sólo salga en inglés.

F.B. En el caso de las antologías que omiten la producción cuentística centroamericana habría que pensar en un desconocimiento de parte de los antólogos de narrativa hispanoamericana o en una difusión limitada de la producción cuentística de Centroamérica. Quizás la persistencia de los nombres que impuso esa expansión llamada "boom." O bien, prejuicio, un prejuicio difícil de entender dada la gran tradición y la enorme significación en las letras hispanoamericanas de escritores como la costarricense Carmen Lyra, o del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, o del nicaragüense Rubén Darío, o del salvadoreño Salarrué, o del panameño Rogelio Sinán.

E.J.L. Ciertamente existe una tradición narrativa y poética centroamericana difícil de ignorar. Entiendo que las causas son los problemas económicos y la inestabilidad política en los demás países, pero no sé por qué en México, por ejemplo, que es un gran polo editorial, no se ven ni se conocen casi los libros centroamericanos. En lo que a mí se refiere, espero poder influir pronto para que en Panamá se produzca una mayor difusión editorial, por lo menos interna, ya que la gente lee poco, y mucho menos literatura. Pero pienso que parte del problema ha sido el no saber comercializar los buenos libros, venderlos interesando a la gente en su calidad a través de mecanismos publicitarios de altura. Incluso a Rogelio Sinán se le lee demasiado poco dentro y fuera del país; y aunque han surgido otros escritores de interés, él será siempre el maestro. Hay también diferencias en la producción literaria y en la difusión editorial en los países centroamericanos.

A mí, personalmente, siempre me ha avergonzado el hecho de que países en constante guerra o represión, y con situaciones económicas inferiores al nivel de vida medio de Panamá, produzcan cinco veces más libros al año que mi país.

Pienso en El Salvador, Guatemala y Honduras. Los sandinistas en Nicaragua supieron darle a la producción bibliográfica de su país la importancia editorial que merecía.

En Costa Rica siempre ha tenido mucha importancia la educación, la cultura en general. La creación de la Editorial Costa Rica y la existencia de la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), con sede permanente en dicho país — me imagino que debido precisamente a su estabilidad social y económica y al mejor nivel de alfabetismo — han contribuido significativamente, desde hace muchos años, a la difusión cultural interna y hacia el resto de Centroamérica, aunque no lo suficiente, porque la verdad es que ambas tienen fallas apreciables en su distribución regional de libros, no se diga internacional.

F.B. Ya que te has referido a Rogelio Sinán, podríamos conversar sobre la gravitación de esta gran escritor en el proceso y desarrollo de la literatura vanguardista panameña.

E.J.L. El primer libro de Sinán, con el cual se inicia la vanguardia en Panamá, es su poemario *Onda*, de 1929, publicado en Roma, siendo él estudiante en esa ciudad. Creo que ya antes se habían publicado, por parte de Demetrio Korsi, otros poemas sueltos que pueden considerarse vanguardistas en cuanto que renuevan y experimentan, son irreverentes y registran el avance de la tecnología de la época.

M.J.F. El aporte de Sinán como novelista, cuentista, poeta, y su familiaridad con el género dramático como profesor y director parece ser decisivo en los escritores de varias décadas en Panamá. ¿Hay líneas artísticas de las que abriera Sinán que tú y otros escritores jóvenes panameños han continuado explorando? Quisiera clarificar que no te pido registrar influencias directas sino establecer el curso de una tradición importante en Panamá.

E.J.L. No se advierten influencias directas demostrables de Sinán en otros escritores, lo cual no niega la influencia de su quehacer literario permanente en las letras panameñas hasta hace unas dos décadas. Sinán es un excelente narrador en su novela *La isla mágica* y en muchos de sus cuentos. Pero mucha gente en Panamá resintió la manipulación que de él hicieron intelectuales marxistas; ya viejo y dócil, se dejaba traer y llevar y firmaba cuanto manifiesto político y demagógico se le ponía por delante. La verdad es que él siempre fue un intelectual de izquierda y estuvo siempre con Torrijos, y luego con la narcodictadura de Noriega, mucho más sangrienta y antipatriótica que la dictadura de su antecesor. La de Noriega, so pretexto de un nacionalismo que en realidad era sólo oportunismo cínico y enriquecimiento de la casta militar, estaba metida hasta las heces en el narcotráfico y muchos otros negocios ilícitos en los que también participaban políticos serviles y algunos empresarios. Como

sabemos, Noriega trabajaba para la CIA desde hacía por lo menos veinte años, e igual se involucró con el Cartel de Medellín, con los Sandinistas, con la Contra, con Castro y con otros gobiernos y grupos terroristas, todo casi al mismo tiempo.

F.B. La situación descrita en tu comentario no desmerece, sin embargo, el tremendo aporte creativo de Rogelio Sinán.

E.J.L. Ciertamente, esto no disminuye un ápice la obra literaria de Sinán, pero sí lacera la imagen ética que debe proyectar siempre un escritor. A él lo trataron muy bien, lo honraron de diversas formas, todas muy merecidas, lo condecoró el mismísimo Noriega; y el ego muchas veces prevalece sobre el sentido crítico de la realidad nacional, y sobre el patriotismo que va más allá de la política del momento que se vive.

F.B. Para el registro y búsquedas vanguardistas (me refiero a la vanguardia de las décadas del veinte y del treinta) un relato de Sinán como “Viel di San Giovanni”, publicado en 1924, debería haber tenido gran significación en la renovación vanguardista que se dio en el curso de las letras hispanoamericanas. Aún cuando estoy consciente del probable desconocimiento en esos años y de su redescubrimiento tardío, como ha ocurrido con otras obras de esa época. Es significativo en su obra el uso plural y sincrético de planos cubistas e irrealistas, de dimensiones bíblicas, de diseños pictóricos, y de trasfondos sicoanalíticos. La creación de cuentos, ya clásicos en nuestra literatura, como “La boina roja” y “A la orilla de las estatuas maduras.”

E.J.L. Sí, esos dos últimos cuentos que mencionas, y otros como “Hechizo” y “Eva, la sierpe y el árbol” este último recogido por primera vez en un volumen publicado en 1982, son excelentes. Creo que esos cuentos sí tuvieron alguna influencia en los narradores que siguieron, aunque es casi imposible demostrarlo. En cuanto al cuento de 1924, no creo que haya tenido influencia en Panamá, hasta donde sé. Y es apenas en 1982, imagínate, cuando Sinán recoge éste y otros cuentos de diversas épocas, que se le habían ido quedando fuera de sus libros de cuentos anteriores, en un libro llamado *El candelabro de los malos ofidios y otros cuentos*, que yo mismo le publiqué en mi Editorial Signos, recién estrenada. Pienso que es la actitud del Sinán hombre de letras, del Sinán que cultiva todos los géneros y es invitado a toda clase de congresos y encuentros de escritores en otros países, del Sinán que ejerce cargos diplomáticos en México y la India, y cargos culturales en Panamá, del Sinán que gana en tres ocasiones el concurso nacional “Ricardo Miró” (como poeta y como novelista), del Sinán identificado con las causas sociales de la izquierda cuando ésta todavía era respetable, la que ejerce una permanente influencia de muchas décadas sobre la cultura panameña.

F.B. ¿Te impresiona el Sinán novelista?

E.J.L. Su novela *La isla mágica*, publicada primero en Panamá al ganar el Concurso Miró, y después por Casa de las Américas en La Habana, es a mi juicio una de las mejores escritas por un panameño, aunque para mi gusto le sobran como cincuenta páginas. Sinán tiene hoy ochenta y nueve años y ya no escribe. En la revista *Maga* aparecida en junio de 1985 le rendí un homenaje, dedicándole prácticamente toda la revista, un número doble de doscientas páginas. Ahí recopilé, además de una selección de cuentos y poemas suyos, y fragmentos de sus dos novelas — la otra, anterior, es *Plenilunio* —, varios ensayos suyos nunca antes recogidos, así como algunos de los mejores ensayos y artículos escritos dentro y fuera de Panamá acerca de su obra; también había abundante material fotográfico sobre este autor, gloria de las letras panameñas.

M.J.F. ¿Hay en la literatura panameña la preocupación por el encuentro de una identidad centroamericana?

E.J.L. La verdad es que el escritor panameño poco tiene que ver con el encuentro de una identidad centroamericana. En mis últimas antologías, como lo han hecho otros estudiosos antes que yo, he insistido en incluir a Panamá dentro del sentido global de lo centroamericano. Porque considero que somos parte de esta región desde el punto de vista de la geografía, de la topografía, del espacio físico en que, como istmo, estamos insertos. Pero resulta que históricamente fuimos parte de Sudamérica al haber sido parte de la Gran Colombia que intentó forjar Bolívar, y luego parte de Colombia hasta nuestra independencia en 1903 con el apoyo de los Estados Unidos (hubo por lo menos cuatro intentos de independencia de Colombia antes de esa fecha, la cual fue sólo la gran coyuntura al rechazar el senado colombiano el oneroso tratado que le proponían los norteamericanos para construir un canal interoceánico por Panamá, cosa que los panameños de aquel tiempo sintieron como absolutamente necesario y conveniente no sólo para su supervivencia como pueblo sino para su progreso como futura nación, con todas las cosas buenas y malas que dicho enclave llegó a significarle a los panameños pasando el tiempo).

F.B. ¿Se promueve ahora el intercambio entre Panamá y el resto de los países centroamericanos?

E.J.L. Últimamente se han estrechado más los lazos comerciales y políticos entre Panamá y los demás países centroamericanos, pero muy lentamente, y sin que se sienta para nada el aspecto cultural, lo cual es una verdadera lástima. Al traer este año cuatro jurados centroamericanos y uno de Colombia al concurso literario nacional "Ricardo Miró," y al dar conferencias ellos a fines de octubre de 1991 en Panamá, sobre la literatura y los problemas culturales en sus países, esperamos crear puentes de comunicación que se hagan permanentes. Tal vez de ahí surjan intercambios de diverso tipo entre nuestros escritores auspiciados

por organismos estatales. En lo personal, en esa dirección enfocaré mis mayores esfuerzos este año, sobre todo con Costa Rica, nuestra vecina, con la que aún hay brechas culturales enormes, imperdonables.

F.B. Quisiera que identifiques el curso actual de desarrollo de la literatura panameña. Sé que hay más de una línea y muchos posibles desenlaces difíciles de prever, pero siempre hay algunas búsquedas de preocupación inmediata, y a ellas me gustaría te refieras.

E.J.L. Primeramente hay que indicar que debido a que no hay verdaderas empresas editoriales en Panamá, las novedades bibliográficas son esporádicas, bastante anárquicas. Tampoco hay una crítica seria, sostenida, que acompañe la aparición de los pocos libros que se publican. Aunque en el INAC estamos tratando de crear estímulos nuevos para los escritores, aún estamos en una etapa inicial, obstaculizada constantemente por las limitaciones presupuestarias de la institución, las peripecias políticas del país, la inestabilidad y la poca simpatía que se le tiene al actual gobierno. Es difícil evaluar el momento actual de la literatura panameña. Pienso que tenemos buenos cuentistas y poetas, pocos buenos novelistas, muy escasos y poco productivos dramaturgos y ensayistas literarios. Pero quienes tienen talento están escribiendo, pese a todas las dificultades. Hay una nueva generación de cuentistas y poetas muy interesantes, dos en realidad, que merecen apoyo. Yo trato de dárselo desde el INAC, en la revista *Maga*, y en las páginas culturales que dirijo en *El Panamá América*, pero no es suficiente. He propuesto, dentro del presupuesto de 1992, la creación de becas para escritores nuevos, así como de nuevos premios, talleres literarios y colecciones de libros.

Entre los nuevos cuentistas de calidad mencionaré varios nombres: Claudio de Castro, Víctor Manuel Rodríguez Sagel, Félix Armando Quiroz Tejeira, Rafael Ruiloba, Juan Antonio Gómez, Consuelo Tomas. Entre los poetas, que son bastantes: Héctor M. Collado, Pablo Menacho, Consuelo Tomas, Gustavo Batista, José A. Carr, Luis Fuentes Montenegro, Viviano Nathan, Luis A. Guardia, Porfirio Ricardo Salazar, entre otros... Hay un nuevo novelista, muy bueno, a quien pese a que se le siente la influencia de García Márquez, va a ser un gran narrador: Rogelio Guerra Avila, quien a los veintisiete años sorprendió al país ganando el Concurso Miró el año pasado con una obra que el INAC acaba de publicar: *Cuando perecen las ruinas*, muy interesante. Hay varios ensayistas jóvenes que se están formando, pero que, como se dan a conocer más bien a través del periodismo cultural, aún no dejan ver sus posibilidades cabales.

F.B. El registro de esa rica producción literaria panameña que mencionas y ciertamente de Centroamérica podrá consultarse ahora en el libro de M.J., *Writers of the Caribbean and Central America: A Bibliography*, un trabajo

monumental publicado este año por Garland de Nueva York, que recoge la obra de autores de toda Centroamérica.

M.J.F. Además de descubrir la gran actividad literaria que está saliendo de estos países el libro presenta a los autores centroamericanos al lado de los autores caribeños y plantea que todos comparten la misma ignominia histórica y también ciertos aspectos históricos-culturales. ¿Que piensas tú, Enrique, sobre la conexión? ¿Se puede distinguir una influencia cultural del área del Caribe en la literatura del Panamá? ¿Cuáles son los elementos más significativos de ese aporte cultural caribeño?

E.J.L. Sí se nota la influencia caribeña, yo diría que mucho más que la centroamericana. Sobre todo en tanto que la obvia mezcla de razas en Panamá, en la que predominan los ancestros negros e indígenas, implica todo un complejo sustrato de costumbres, actitudes y formas lingüísticas, además de la presencia propiamente racial del negro, que provienen de diversas islas de las antillas, sobre todo durante la construcción, primero del ferrocarril en el siglo XIX, y luego del canal francés, y después del canal norteamericano, en la que se usó gran cantidad de mano de obra afroantillana, la cual en buena medida se fue quedando en el país y llegó a formar nuevas generaciones de panameños. Muchos de estos grupos, de habla inglesa, sobre todo, han mantenido, y contagiado, sus costumbres al resto de la población, formada a su vez por el mestizaje de indígenas y españoles, y de chinos, indostanes, judíos, árabes, norteamericanos, griegos, etc. Un verdadero crisol de razas, unas integradas, otras no tanto.

F.B. ¿En qué autores panameños es mas evidente esa influencia cultural caribeña?

E.J.L. Hay algunas novelas, cuentos y poemas en los que se notan estas influencias, de diversas maneras, tanto en la forma como en el contenido. Las novelas de Joaquín Beleño — autor desaparecido hace algunos años — (*Luan verdi*, *Gamboa Road Gang*, *Curundú* y *Flor de banana*), fueron las primeras en mostrar el sufrimiento del negro panameño por el racismo norteamericano en la antigua franja canalera denominada Zona del Canal hasta que los Tratados Torrijos-Carter pusieron fin a esa concepción de enclave extraterritorial. Yo diría que en el mismo Sinán es notoria la influencia caribeña en algunas de sus obras. Los *Cuentos del negro Cubena*, y las novelas *Chombo* y *Los nietos de felicidad Dolores*, de Carlos Guillermo Wilson, residente en Los Angeles, California, son un aporte poco conocido, incluso en Panamá. También la poesía de Winston Churchill James y de Gerardo Maloney poseen marcados rasgos afroantillanos, por sólo mencionar a varios autores.

F.B. Viviste varios años en México donde pudiste apreciar personalmente la intensa actividad cultural de ese país, la existencia de editoriales de gran tradición y de adecuada distribución internacional, la oportunidad de talleres literarios, contacto con escritores, etc. ¿De qué manera repercutió todo este nuevo ambiente intelectual en tu propia creación y en tu formación madura de escritor?

E.J.L. México para mí fue el deslumbramiento. Un paraíso cultural. Rico en variantes, permanente en sus diversas manifestaciones. Pletórico de escritores de mil estilos y tendencias, artistas plásticos, músicos, teatristas y bailarines, cantantes. Una Casa de la Cultura en casi cada ciudad, montones de premios literarios a todos los niveles, talleres literarios en todas las universidades y centros culturales importantes, revistas culturales, becas literarias, suplementos culturales en cada periódico importante. Siempre hay conferencias, mesas redondas y recitales a los que se puede acudir. Y la proliferación de casas editoriales de todo tipo es realmente impresionante. México es, por supuesto, un gran centro editorial de América Latina. Su riquísimo pasado prehispánico, del que a cada rato se descubren nuevos elementos, no deja de tener vigencia activa. Es posible que mi vocación de escritor se hubiera frustrado si yo no me hubiera ganado la "Beca Centroamericana de Literatura" que me llevó a México en 1971 y que me fue renovada en 1972.

F.B. ¿Cuánto tiempo pasaste exactamente en México?

E.J.L. Yo iba a México por un año, me quedé doce. Ahí publiqué más de quince libros, entre poemarios, libros de cuentos, antologías sobre literatura panameña y mexicana, y compilaciones de ensayos de autores panameños en torno al problema del Canal de Panamá prologados por mí. Te estoy hablando de editoriales como Siglo XXI, Fondo de Cultura Económica, Diana, UNAM, Grijalbo, Mortiz, Domés, Penélope, Katún, Federación Editorial Mexicana.

F.B. Entiendo que en México realizaste también una prolongada labor docente.

E.J.L. En México me volví profesor universitario de manera formal durante ocho años, en la Universidad Autónoma Metropolitana, así como investigador literario. En México, como te decía anteriormente en esta conversación, aprendí el oficio de editor. También se reafirmó mi fe en los talleres literarios, que ya había sido parte de mi experiencia como estudiante en la Universidad de Iowa, la primera en los Estados Unidos en crear un taller de escritores con materias reconocidas en el programa de la Maestría en Inglés, con especialización en Creación Literaria, precisamente. Después habría de seguir estudios de Doctorado en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de

México. En México me casé por segunda vez, y de esa unión nacieron tres hijas mexicanas. En fin, México es mi segunda patria, mi segundo hogar.

F.B. Vital y hermosa oportunidad para entrar de lleno en la obra de los grandes escritores mexicanos.

E.J.L. México tiene, y ha tenido siempre, grandes escritores. Admiro sobremanera la obra de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Jaime Sabines, Juan Rulfo, Elena Garro, Juan García Ponce, Efraín Huerta, Rosario Castellanos, Sergio Pitlor, Inés Arredondo, Juan Bauleros, José Emilio Pacheco, y muchos otros autores. Hay varias generaciones de nuevos autores cuya vitalidad artística deslumbra... Si más escritores centroamericanos vivieran un tiempo en México, expuestos a ese fabuloso acervo cultural, se convertirían sin duda en mejores escritores. Esto quisiera para los jóvenes creadores de mi país.

M.J.F. Mi alegre de tu gran experiencia en México. Yo también allí varios años; Ciudad de México cuenta con una extraordinaria actividad literaria y artística. Ahora, en comparación, te preguntaré sobre tu experiencia durante los años vividos en Estados Unidos.

E.J.L. En los Estados Unidos viví desde 1967 a 1970, mientras hacía dos Maestrías en la Universidad de Iowa. Me tocó la experiencia de la vivencia hippie, de las protestas contra la guerra de Vietnam, de los panteras negras. Aprendí a aprovechar el impresionante caudal de libros latinoamericanos y sobre América Latina de las bibliotecas universitarias. La liberalidad sexual de las norteamericanas transformó mi timidez en desparpajo que en aquella época no podía aplicarse a las relaciones de la pareja en América Latina. Tengo una larga novela inédita sobre esa época de mi vida, ¡inédita desde hace más de veinte años! Y que fue la antes mencionada que terminé en México.

M.J.F. Más tarde estuviste en Texas y en California...

E.J.L. En septiembre de 1987, en plena crisis política panameña por la dictadura narcomilitar de Noriega, me gané una Beca Fulbright y viajé a Austin, Texas, para investigar sobre la vida cultural panameña durante el siglo diecinueve y sobre la actual narrativa centroamericana en la biblioteca "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas. Ahí, en el Instituto de Estudios Latinoamericanos, me facilitaron una oficina, y pude investigar y crear a mis anchas, una oportunidad única en mi vida, de la cual surgieron las antologías, aún inéditas, que antes mencioné, y no pocos poemas. Esa beca me fue renovada en tres ocasiones; luego me gané una posición de tres meses en California State University, en San Bernardino, como "Profesor Visitante Distinguido". Ahí enseñé literatura centroamericana (el cuento) en el Departamento de Español,

y un taller de cuento, en el Departamento de Inglés. Posteriormente me gané una posición como profesor visitante en Oregon State University, en Corvallis, y ahí permanecí por un año académico, dando clases de literatura hispánica y de español, a un nivel bastante elemental. Ese año — 1989-1990 — escribí varios ensayos políticos, algunos poemas antimilitaristas y un cuento sobre la situación en Panamá, que fui dando a conocer con el seudónimo “Jaque Mate” en la publicación clandestina “Alternativa,” que enviaba a Panamá por fax el intelectual panameño Miguel Antonio Bernal, desde Lehigh University, en Bethlehem, Pennsylvania, donde se encontraba con una beca Fulbright, pero que era en realidad un exilio impuesto por la persecución de los militares de nuestro país. Esos poemas los he incorporado a un libro, aún inédito, que se llama “Siluetas y clamores,” una de cuyas secciones será los Poemas de Jaque Mate. Los ensayos, entre ellos “El escritor y la honestidad intelectual,” publicado en la revista *Confluencia* de University of Northern Colorado (Greeley, Colorado), se integrarán a un libro de ensayos y artículos recopilados, que empecé a escribir en México en la década del setenta, el cual publicará EDUCA, en Costa Rica, a fin de año, bajo el título de *La estética de la esperanza*.

M.J.F. ¿Hubo interés en estas universidades norteamericanas por traducir tu obra al inglés?

E.J.L. Durante mi permanencia en los Estados Unidos esos casi tres años últimos, diversos profesores universitarios tradujeron mis libros de cuentos *Duplicaciones* (Leland H. Chambers, de la Universidad de Denver) y *Ahora que soy él* (Samuel Zimmerman, de la Southern Methodist University, Houston); y dos de mis libros de poemas. Pero no encontramos editores para dichos libros en inglés. Sin embargo, doce de los cuentos traducidos por Chambers se publicaron en revistas literarias norteamericanas y en la antología que mencionara antes *Clamor of Innocence*.

M.J.F. ¿Alguna otra actividad en el medio universitario norteamericano? ¿Alguna experiencia negativa?

E.J.L. Di conferencias y recitales en varias universidades en Dallas, Houston, Iowa City, Greeley, Tempe, San Bernardino, Corvallis, Austin. También publiqué cuentos, ensayos y poemas en revistas que se editan en español en los Estados Unidos, tales como *Confluencia*, *Alba de América* (Westminster, California), *La nuez* (Nueva York), *Linden Lane Magazine*, que es bilingüe (New Jersey). Como ves, en realidad me fue bastante bien. Hice lo que pude por mi propia obra, y por la de otros autores a través de las antologías. Como yo me concentré en mi trabajo, quizá en forma obsesiva por aprovechar el tiempo, no puedo hablarte de cosas negativas. No es el momento de analizar la sociedad norteamericana, tan compleja y diversa, en estos momentos.

F.B. Luego de que aparece tu primera colección de cuentos *Catalepsia* en 1965, publicas las obras de teatro *La cápsula de cianuro* en 1966 y *¡Si la humanidad no pintara colores!* en 1967. Dos buenas obras, pero no prosigues en este género.

E.J.L. Primero escribí y publiqué en periódicos locales, en forma anárquica y prematura, poemas, casi siempre amorosos. Luego, una novela primeriza, cursi, que nunca debió publicarse: *Más fuerte que el pecado*. Imagínate ese título, y podrás anticipar el melodramático contenido, producto de una mente adolescente, todavía con poquísimas lecturas serias. Luego vinieron los tres cuentos que forman el pequeño volumen *Catalepsia*, que ganó una mención honorífica en el Concurso “Ricardo Miró” de 1964; y al año siguiente gané otra mención en dicho certamen con la obra de teatro *La cápsula de cianuro*, que, al igual que el libro de cuentos, publicó al año siguiente de ganado el premio el Ministerio de Educación, encargado entonces de organizar ese concurso; pero en ese libro incluí otra obra de teatro: “Gígolo.” ambas obras se representaron con éxito, poco antes de su publicación, en la ciudad de Panamá. Después escribí y publiqué una obra de teatro escolar, sobre la discriminación racial, *¡Si la humanidad no pintara colores!* Hace unos años escribí otra obrita corta, de teatro escolar, que está inédita: “Nuevamente una familia,” sobre el uso de las drogas entre los jóvenes. Ambas fueron representadas en el Instituto Panamericano, un colegio de la ciudad de Panamá en el que fui profesor de inglés y español durante varios años.

F.B. Has puesto el énfasis en todo caso — desde 1967 hasta hoy — en la poesía y la narrativa, ¿has abandonado la línea del teatro o hay planes de continuarla?

E.J.L. No he vuelto a escribir teatro. Desde hace tiempo estoy tentado a hacerlo, pero no me he animado. En realidad no he tenido el tiempo, pues mis actividades son múltiples desde hace años, y el teatro me requiere mucha paciencia y dedicación, más que la poesía, los cuentos o el ensayo. No me preguntes por qué, pues en realidad no encuentro una buena explicación que justifique más la propensión hacia un género que hacia otro. Hay muy pocos dramaturgos en Panamá, y el poco teatro que se representa tiende a ser comercial, frívolo, comedias ligeras, casi siempre extranjeras. A excepción del que dirige un salvadoreño radicado en Panamá, Norman Douglas, y el teatro universitario que dirigen varios directores. Tal vez este año me anime a escribir para alguno de ellos una obra en que se mezcle la política con el amor y la moral.

F.B. ¿Cuáles fueron las repercusiones más significativas en la producción artística de Panamá del represivo modelo social que gobernó la vida política, económica y cultural panameña durante los veintinueve años de militarismo?

E.J.L. Cuando se es escritor en serio, y no en serie, ni a ratos, uno escribe de una forma u otra siempre. Quienes ponen la creatividad como una forma necesaria de expresión por delante de la utilización política de una obra, no dejan de escribir, ni siquiera en las peores situaciones. Claro que hay excepciones muy respetables. Cuando uno se deprime demasiado, ya sea por un problema personal, o porque el país marcha a la deriva o la represión política o económica le obliga a uno a pensar solamente en constantes formas de sobrevivencia, la creación literaria puede perfectamente pasar a segundo plano, estancarse temporalmente o desaparecer por completo. En Panamá, durante los veintinueve años de dictadura, se dieron toda clase de situaciones.

M.J.F. ¿Cuáles, por ejemplo?

E.J.L. Quienes so pretexto del populismo torrijista y la posibilidad de darle un viraje al país hacia un socialismo paulatino en las barbas mismas del imperialismo, se fueron haciendo parte del engranaje político-militar, casi siempre politizaron sus obras al extremo de convertirlas en panfletos. Salieron muchos libros, favorecidos por el régimen, de una sola línea ideológica. Todo era aparentemente muy patriótico y nacionalista en su forma y en sus fines. Pero la realidad era otra en la práctica. El país se endeudaba, empezaba el narcotráfico y el lavado de dinero que habrían de llegar a su apogeo bajo el dominio de Noriega. Los diversos gobiernos norteamericanos, tan hipócritas y utilitaristas como siempre, toleraban las excentricidades de los militares, su autoritarismo, la violación de los derechos humanos, y hasta el narcotráfico, porque Noriega (ahora se dice que también Torrijos) estaba a sueldo de la CIA y les hacía favores y servicios, catalogados como superiores en la escala de valores prácticos, que sus fechorías. En este sentido, el cinismo político, de ciertos gobiernos, no tiene límites ni medida. Recuérdese que Noriega era para ellos "Our man in Panama," o como lo llamó algún funcionario: "Our son of a bitch." Si llegaran a revelarse realmente, en el juicio que se le hará a Noriega en Miami, todas las conexiones de éste con la CIA, la DEA, el Pentágono e incluso tal vez con la Casa Blanca durante los diversos gobiernos norteamericanos, probablemente tendrían que liberarlo o quedar ellos mismos en el banquillo de los acusados. Ojalá que, pese a esta realidad, prevalezca el sentido de justicia y se le condene. En Panamá, por supuesto, Noriega debe también muchos crímenes humanos y de lesa patria, y en rigor habría que juzgársele también en su país, en varios juicios, por la variada índole de sus implicaciones.

F.B. ¿No hubo en Panamá una vanguardia intelectual diferente a esa espuria situación?

E.J.L. El noventa por ciento de los escritores marxistas panameños se aliaron a los militares y auparon la represión, a menudo de viva voz o en sus

escritos serviles. Fue y es una vergüenza. Pero hubo otros escritores valientes, el más importante de ellos Guillermo Sánchez Borbón (como escritor había firmado durante años sus libros con el seudónimo Tristán Solarte), quienes ejercieron la denuncia desde el periodismo activo, renunciando incluso a la literatura, mientras permanecieron abiertos los medios de comunicación independientes, como el periódico *La Prensa*. Era tal la represión, o el temor a ésta en sus diversas manifestaciones (pérdida del empleo, encarcelamiento, presiones económicas, vigilancia, tortura), que muchos escritores simplemente callaron. O escribieron obras sobre otros temas, que en nada dañaban la imagen de los militares, y en nada ponían en peligro su estabilidad personal, familiar o laboral. Esto es muy comprensible. Un escritor no tiene por qué tener vocación de mártir. Lo que es moralmente censurable es que, pudiendo no involucrarse, se pasen al bando de los opresores, so pretexto de que los demás son reaccionarios.

F.B. Asumo que la remoción de Noriega del poder y los esfuerzos del nuevo gobierno por solucionar los graves problemas socioeconómicos de Panamá han generado un ambiente que impulsa un cambio social, a la vez que realización de una interesante labor creativa. ¿O no es así?

E.J.L. Teóricamente es así. Así debe ser. Así lo entiendo yo y así lo vivo en la práctica. Hay mucha libertad de expresión en el Panamá de hoy, lo cual permite criticar al gobierno, que por cierto no ha sabido ganarse al pueblo. Los políticos tradicionales, con sus intereses de grupo y sus búsquedas de privilegios y de “espacios políticos” para sus copartidarios y familiares y amigos en todas las dependencias estatales, están llevando a Panamá al abismo. Hay mucho desempleo, mucha improvisación, mucha preocupación por pagar la deuda externa inmensa que dejaron los militares, y poca conciencia de las necesidades del pueblo. Todos los días escritores, periodistas y profesionales de diversos campos le hacen este tipo de señalamientos a los gobernantes en los periódicos, pero se ve poco progreso. Y hay mucha inseguridad en las calles; asaltos a mano armada contra bancos, comercios, residencias, personas en la calle, taxistas... Se dice que son grupos organizados de exmilitares y de paramilitares que quedaron fuertemente armados y sin empleo, quienes cometen estos atropellos. También se habla de gente conectada con el narcotráfico.

F.B. No se puede hablar entonces de un verdadero cambio social.

E.J.L. Realmente el cambio social no lo veo por ninguna parte. El gobierno de coalición, integrado por partidos políticos de viejo cuño, del cual fue expulsada la Democracia Cristiana hace unos meses por desavenencias con los otros partidos (ahora están en la oposición, al igual que los del PRD, brazo político de los militares), no es más que una coyuntura por la que votó

mayoritariamente el pueblo el 7 de mayo de 1989 (las elecciones fueron anuladas por Noriega), como una forma de expresar su repudio a los militares. En realidad votó en contra de la dictadura, no en favor de ningún partido político. Fue la llamada Cruzada Civilista, no los partidos, la que aglutinó masivamente a organismos de toda índole y al pueblo mismo en las gigantescas manifestaciones en las calles, muchas de las cuales fueron reprimidas brutalmente por los militares. Y esos políticos, oportunistas al fin y al cabo, ahora “enseñan el cobre.” La gente está muy molesta y ya empiezan las protestas públicas. Lo malo es que este descontento lo aprovechan los grupos minoritarios, que apoyaron a los militares, para pescar en río revuelto. Y esto incluye a algunos intelectuales izquierdistas, algunos de ellos autoexiliados en México.

M.J.F. Parece ser el momento de actuar ahora, de realizar una labor intelectual profunda y creativa.

E.J.L. Los intelectuales tienen una gran oportunidad para dejarse sentir ahora, para expresar sus críticas constructivas y sus sugerencias. Cualquiera puede escribir un artículo en un periódico o dar una conferencia, independientemente del tema, en el Panamá actual, cosa que no ocurría dos años atrás. Lo que no han sabido aprovechar lo suficiente los escritores es la posibilidad de agremiarse y de crear sus propios medios de difusión, sus propios espacios intelectuales. Pero sin duda tienen más oportunidad de publicar ahora que antes, tanto en periódicos como en revistas literarias. Ya he mencionado varias.

F.B. ¿Cuáles serán en la década del noventa los cambios o factores socioculturales más urgentes de tu país a los que se deberá enfrentar el intelectual panameño?

E.J.L. La década del noventa es todo un desafío. Un reto que no puede menospreciarse y continuar con la conciencia tranquila. En el mundo de la cultura panameña todo está por hacerse. Es terreno bastante virgen. Lo que faltan son recursos económicos. Y esto requiere sacrificio y apoyo tanto de parte del Estado como de la empresa privada. Hay que interesar a la gente en la Cultura, como algo que forma parte del devenir social y de la Historia misma en movimiento de un país. Para ello hay que crear programas de televisión que tengan patrocinio mediante anuncios, en los que se debata la relación vida-arte, la relación imaginación-vivencia cotidiana, la relación memoria-imaginación, etc. Por otra parte, las demás artes deben fortalecerse. Las artes plásticas, en donde ya figuran pintores panameños excelentes, deben encontrar las reseñas críticas que merecen. Igual con el teatro, que debe promoverse y formar en sus técnicas a los más capaces. Y así con todas las expresiones del amplio repertorio vital de la Cultura. En lo personal, estoy tratando de crear una Fundación Editorial, que se dedique, sin afán de lucro, a publicar libros y revistas que

eleven el nivel cultural del país, y que le permitan expresarse a los intelectuales panameños, sin distingos de ideología, preferencias estéticas, sexo, edad, etc.

F.B. Junto a tu intensa actividad creativa realizas una admirable labor crítica a través de la creación o dirección de revistas y como editor de volúmenes antológicos. Esto te ha permitido un conocimiento amplio y actualizado tanto de la producción literaria centroamericana como la del área caribeña. ¿Cuáles son tus vinculaciones con el resto de los escritores hispanoamericanos? ¿Te mantienes en contacto, por ejemplo, con escritores bolivianos, peruanos, uruguayos? ¿Te mantienes al día, por ejemplo, con la producción actual de la literatura argentina, chilena, ecuatoriana?

E.J.L. No me mantengo tan al tanto como debería; en todo caso, lo logro mucho menos que cuando vivía en México, ya que la diversidad de casas editoriales en ese país, sumado a los suplementos culturales de casi todos los periódicos, a las revistas, a los encuentros internacionales, a las ferias de libros, a los premios que el Estado promueve y en el que participan extranjeros residentes, etc., permite incursiones en la literatura latinoamericana que la escasa información que llega a Panamá impide. Pero trato de mantenerme al día en lo posible en lo que se refiere a México, porque procuro mantener mis nexos culturales con ese país que tanto significó y significa para mí. En noviembre de 1990 representé a Panamá en un Encuentro Internacional de Escritores en Buenos Aires. Ahí conocí a escritores importantes y saludé a otros que ya conocía. Entre los primeros, mencionaré a Ariel Dorfman (chileno), Daniel Moyano (argentino residente en España), Mario Benedetti (uruguayo), Jorge Enrique Adoum (ecuatoriano), Pablo Armando Fernández (cubano), Manuel Mejía Vallejo (colombiano), Abdón Ubidia (ecuatoriano); entre los segundos, Augusto Monterroso (guatemalteco residente en México), Carmen Boullosa (mexicana), Hernán Lara Zavala (mexicano), Ana Istarú (costarricense), Alfredo Veiravé (argentino), Antonio Skármeta (chileno)... Cada vez que voy a un congreso de escritores procuro intercambiar libros e ideas con otros colegas, y sobre todo, mantener después esa relación amistosa, generalmente por carta. Me encanta escribir y recibir cartas.

F.B. ¿Cuál es el elemento técnico clave que debe dominar un buen cuentista?

E.J.L. La concentración de la mayor cantidad de información en el menor espacio posible, empleando procedimientos novedosos cuando se pueda, creando una tensión creciente hasta desembocar en un desenlace imprevisto y sorpresivo, pero que sea aceptable pese a todo al releer el texto. El poder de síntesis es tan importante en el buen cuentista como la manera original de presentar el material.

M.J.F. ¿Quiénes han sido los cuentistas hispanoamericanos y/o universales más decisivos en tu manera de abordar este difícil y exquisito género?

E.J.L. Entre los norteamericanos, O. Henry, Salinger, Hemingway, Ray Bradbury. Entre los rusos, Chejov. Entre los franceses, Maupassant. Entre los italianos Pirandello y Moravia. Entre los latinoamericanos, Quiroga, Borges, Felisberto Hernández, Lugones, Rulfo, Cortázar, Salarrué, Inés Arredondo, Mario Benedetti, García Márquez, entre otros.

M.J.F. Háblanos sobre tus primeros años de formación y sobre tus lecturas más influyentes durante tu educación universitaria.

E.J.L. Las primeras novelas que leí seriamente fueron *María*, *El Quijote*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Madame Bovary*, *Plenilunio* (de Rogelio Sinán), *Los hermanos Karamazov*, *Por quién doblan las campanas*, *Las uvas de la ira*, *El poder y la gloria*, *La amortajada*, *La última niebla*, así anárquicamente, en mis primeros años de Universidad. Lo de la secundaria ya ni me acuerdo, pues uno leía obligado y mal, casi siempre síntesis de argumentos y biografías resumidas de autores; la literatura era una materia aburridísima, que sin embargo a mí me gustaba. De niño, en la primaria, no recuerdo haber sido un buen lector. Me gustaba que me contaran cuentos, pero no tener que leerlos yo. No recuerdo haber escrito como afición desde pequeño, como dicen haberlo hecho otros escritores. Los dos autores que más me deslumbraron cuando hice las Maestrías en la Universidad de Iowa City, fueron Cortázar y Rulfo. También en la narrativa hispanoamericana me impresionó el conocimiento de la obra de Carlos Fuentes, Vargas Llosa, José Donoso y Juan Carlos Onetti. Y por razones distintas en cada caso.

F.B. ¿Cómo situas en tu producción cuentística tu libro de relatos *Renuncia al tiempo*? Te pregunto en concreto sobre este libro que hasta ahora es el volumen que menos atención crítica ha recibido. Veo en este libro una realización de gran pasión; hay tonos intensos y de desesperación, de situaciones violentas que transportan a los personajes a una zona donde el ser nada vale, como en el cuento "El verdadero significado."

E.J.L. Efectivamente, *Renuncia al tiempo* es un libro de cuentos escasamente reseñado. En Panamá no creo que haya cinco personas que lo hayan leído. Y sin embargo es un libro que a mí me gusta mucho. Originalmente formaba parte de los cuentos escritos durante mis dos primeros años en México, mientras estuve becado por el Centro Mexicano de Escritores, pero el libro se hacía demasiado extenso y decidí cortarlo en dos; primero se publicó *Duplicaciones*. También hay cuentos de un libro posterior en su publicación — 1985, en Editorial Costa Rica — que pertenecían originalmente a *Duplicaciones*, porque

de alguna manera están imbuidos de la temática de la duplicidad. En una autoantología que publiqué en mi Editorial Signos cuando me inicié como editor en México, reuní cuentos fantásticos de esos tres libros (*Ahora que soy él* seguía inédito en ese momento), más otros cuentos de un libro anterior, *El búho que dejó de latir*, que fue el que me valió la Beca Centroamericana de Literatura que me llevó a México en 1971; dicha autoantología se llama *Caja de resonancias: 21 cuentos fantásticos*, y es de 1983. EDUCA, de Costa Rica publicó después, en 1983, otra antología de mis cuentos, bajo el título de *La voz despalabrada*. Volviendo a tu comentario inicial, concuerdo contigo en que *Renuncia al tiempo*, es un libro que merecería más atención crítica. En realidad quisiera reeditarlo alguna vez para que no quede en el olvido. Sí, es un libro apasionado y, a ratos, violento. Roza siempre situaciones límites, en las que la conciencia se enfrenta a la intolerancia propia o ajena, personal o social. Hay cuentos sobre adulterio, incesto, travestismo, narcisismo, lesbianismo. Otros de índole existencial, de guerrilleros urbanos enfrentados a la policía y a su propia enajenación...

M.J.F. En ese volumen — que a mí también me ha impresionado mucho — el cuento “Renuncia al tiempo”, al igual que “Inercia” en *Duplicación*, y “Te amo, Silvia” en *El búho que dejó de latir*, tienen como temática la homosexualidad entre mujeres. En “Renuncia al tiempo” se trata de una intimidad sexual que empieza como cosa de niñas jugando, explorando y termina años después en la muerte de una en manos de la otra por celos posesivos. En este cuento la voz narrativa es de la víctima con quien los lectores nos identificamos. En “Inercia” aparece un hombre solo, abandonado a la muerte de su mamá en una casa vieja. Un día descubre una fotografía de su mamá abrazada a otra mujer, desnudas ambas, sonrientes en el lecho. El entiende que con el acto homosexual su mamá se burlaba de él. Otra vez el/la lector/a se identifica con la voz narrativa: el hombre víctima, excluido, burlado, abandonado por una madre lesbiana. Me pregunto si esto sugiere de alguna manera una psicología distorsionada, destructiva, devoradora en la preferencia lesbiana, y si acaso esta perspectiva es una metáfora cultural, es decir, la de una cultura secreta de mujeres dentro de la cual el eros masculino es víctima?

E.J.L. Por alguna razón que no he analizado realmente a fondo, el tema del lesbianismo siempre me ha inquietado. Sobre todo desde la perspectiva utópica (porque no he tenido nunca esa experiencia) del “vouyer”, del observador que mira la relación y, como hombre, se excita. Creo que se trata de una preocupación familiar a muchos hombres; perturbadora, pero está allí con todo su atractivo.

M.J.F. A ti se te conoce menos como poeta. A tu juicio, ¿cuál es tu mejor libro de poesía y por qué?

E.J.L. Comencé mi carrera literaria, como lo señalé antes, publicando poemas en periódicos locales panameños. Tengo cuatro poemarios publicados: *Los atardeceres de la memoria* (1978); *Fugas y engranajes* (1982); *Cuerpos amándose en el espejo* (1982); y *Extravíos* (1989). Y como ya dije, tengo otro inédito: *Siluetas y clamores*. No sé cuál de estos libros sea el mejor. Sé que el peor es el primero. Me gusta mucho *Fugas y engranajes*, y algunos poemas de *Extravíos*. De los inéditos prefiero no opinar.

F.B. ¿Prepararás alguna otra antología pronto?

E.J.L. Termino dos más, si Dios quiere, este año: *La voz de los muertos: cuentistas panameños del siglo XIX y principios de la República y Flor y nata: poetisas panameñas del siglo XX*.

M.J.F. En Costa Rica apareció hace unos meses *Puertas y ventanas: acercamientos a la obra literaria de Enrique Jaramillo Levi*, y en Madrid se publica la tercera edición de *Duplicaciones*. Háblanos de estos libros.

E.J.L. *Puertas y ventanas* es una recopilación de numerosos ensayos, artículos y reseñas críticas aparecidas a lo largo de los años en revistas y periódicos de diversos países, y además incorpora textos hasta ahora inéditos sobre mis cuentos y poemas, algunos escritos por profesores norteamericanos y latinoamericanos de universidades de los Estados Unidos, incluido uno tuyo, Fernando. El prólogo e introducción son de la escritora costarricense Carmen Naranjo, directora de EDUCA, organismo que publicó el libro. Este tiene 356 páginas. Recién empieza a circular. Fernando escribió el prólogo de la tercera edición de *Duplicaciones*, que es la primera española y el primer libro de cuentos de un panameño que sale en España (las dos ediciones anteriores son mexicanas). La introducción de Fernando plantea con lucidez y profundidad sus características. Ojalá que la crítica española, norteamericana y latinoamericana acoja el conjunto de esos cincuenta cuentos con entusiasmo. Podría significar mi entrada a otros mercados editoriales, a los que ningún autor panameño ha tenido acceso aún. Se trata de un libro en el que se ponen en juego una serie de reiteraciones y variantes en torno al tema del doble como reverso, a menudo doloroso y hasta trágico, de la apariencia complaciente que suelen proyectar personas y situaciones. Esa introducción lo dice mejor que cualquier resumen apresurado que pudiera hacer yo ahora, tanto tiempo después (¡veinte años!) de haber escrito esos cuentos. Remito por ello a los lectores de esta entrevista a que se asomen a ese afortunado mirador que es el prólogo de Fernando Burgos antes de zambullirse en las corrientes externas e internas de los cuentos.

CREACION

JUAN GELMAN

CUATRO SONETOS DE GUIDO CAVALCANTI
(Versiones y libertades)

Exego

Es posible que haya tantas teorías de la traducción de poesía como traductores de poesía. De modo que voy a ahorrar al lector otra teoría, la propia, de la traducción de poesía. Creo que el florentino Guido Cavalcanti (1259-1300), de quien el Dante fue deudor en amistad y en poesía, dijo cosas que seguirán diciendo los siglos por venir. La belleza de su escritura es un consuelo y prueba la continuidad de la belleza, que atraviesa incólume, o siempre renaciendo, tiempos duros, mezquinos y de castrada humanidad.

Rima IV

¿Quién es ésta que viene y todos miran,
que hace temblar de claridad el aire
y Amor trae consigo y tal donaire
que los hombres se callan y suspiran?

Oh, mi Dios, qué semeja cuando gira
los ojos, diga Amor; yo no podría:
junto a su suavidad parecería
la mujer más humilde, perra de ira.

Describir no se sabe ese placer
de verla, que arrodilla a la virtud
ante la diosa que su beldad muestra.

A esa alteza nunca llegará nuestra
intuición, revelación, salud,
o mente hundida en ser y no saber.

Rima XVIII

Nadie niegue la pluma consternada,
la negra tinta, la mano doliente,
las que escribieron dolorosamente
palabras que escuchaste distanciada.

Preguntarán por qué, desde su nada,
pluma y tinta hablan súbitamente:
mi mano las movió y dice que siente
dudas en mi estación desamparada:

dudas que me destruyen muy despacio,
lentamente a la muerte dan espacio
y a pluma, tinta, mano, su desvío.

En tu silencio una palabra espera
que dice y que no dice que ame o muera
y escribe mi pasión en el vacío.

Rima XXII

Pudiste ver cuando te vio mi espera
el tembloroso espóritu de amor
que nace y arde cuando un hombre, amor,
se está muriendo y sólo muerte espera.

De ese espóritu fui tan presa entera
que pensé que moría de dolor
y el muerto que era yo tuvo el valor
del alma triste que en amor espera;

pero cesó el morir cuando miraste
mi corazón con ojos de merced
y luz, calor, pasión, nueva dulzura;

ese espóritu, amor, al que me alzaste
socorre a los que mueren de hambre y sed,
a los cansados ya de vida dura.

Rima LXII

La muerte que conviene se me instala
en el cuerpo no dolorosamente;
conciencia de tu ser que, como ala,
agita el corazón , cava la mente.

Lo que me abres cifñéndome al humano
vivir que muere en todo lo que existe,
arde en los arrabales de tu mano,
es criatura sola, mas no triste.

Cueva de mi animal es la confiada
alma, que te recibe en pura nada
para crearse en tu no ser en mí.

Escondido secreto es esta pura
aparición de amor que sólo dura
la eternidad de mi no ser en ti.

LA CUEVA DE ALTAMIRA

*A Francisco Rivera,
because when I say friend
I mean you.*

Miguel Gomes

Jacinto Carlos Gomes: cuando conocí al abuelo ni siquiera podía pronunciar correctamente su nombre, porque una de las primeras travesuras de mi niñez fue dejar de hablar la lengua de mis padres. En aquel entonces jamás pude decir *Jacinto* sino a la manera española. No obstante, aquella “j” aspirada constituía una delicia para él, la mayor diversión de todo el verano. Me pedía una y otra vez que la repitiera y cada una de mis actuaciones — eso eran — culminaba con sus carcajadas de buen viejo fascinado por el nieto.

Jacinto, dicho de una forma o de otra, era mi abuelo. Lo veía por vez primera a mis nueve años, por ser la única ocasión que había tenido de viajar a la isla. Papá regresaba religiosamente a su tierra cada verano, entre julio y septiembre, pero nunca se había armado del valor necesario para cargar conmigo. Los niños, ciertamente, pueden ser un estorbo. Yo era el mayor de mis primos; quizá la expectativa que se había creado en torno a mi visita se debía a eso. Eran tiempos de mucha unión en la familia; los repartos de herencia, después, lo echarían todo a perder.

El abuelo, en efecto, había amasado una fortuna considerable a lo largo de su vida o, por lo menos, hasta antes del accidente. Entre sus méritos se contaba haber levantado un enorme taller automotriz con sus propias manos y sin recurrir a capital ajeno. Gomes y Herederos Lda. se extendió al ramo de los repuestos y fue el mayor distribuidor del archipiélago madeirense, al punto de trasladar sus actividades a las mismísimas Azores y, en una que otra oportunidad, a las Canarias. Pero África no había sido jamás el objetivo del abuelo. Las cosas de españoles — impuestos, permisos, aduanas, etc. etc. — lo atormentaban y decidió cortar por lo sano. Llegaría, lo más lejos, a Lisboa.

Mencioné un accidente. A él debía el abuelo Jacinto la locura que todos, incluso sus hijos, le achacaban desde que tenía la edad de cuarenta y ocho. Le encantaba conducir motocicleta; como transporte resultaba sumamente práctico, sobre todo para las escarpadas afueras de Funchal. Un día, conductor y máquina

se estrellaron contra un árbol. Cuando el maestre Gomes volvió en sí, se encontró de cabeza vendada y pierna enyesada. Decía haber tenido que desviarse súbitamente para evitar aplastar a un niño. Los testigos, en cambio, afirmaron no haber visto a nadie en medio de la carretera, y menos a alguien como lo describía el paciente: una criatura de siete años, desnuda, que orinaba sobre la calzada.

Una vez repuesto del golpe, la moral del abuelo se relajó un poco. O quizá demasiado. Se volvió cruz de su mujer y azote de las vecinas. He oído en más de una ocasión que el número de mis tíos es muy superior al que yo conozco.

Pero la vejez no perdona. En nuestro primer encuentro, la decadencia ya había hecho presa de él. En el aeropuerto, no tardó en reconocermé y estrecharme entre sus brazos. Su emoción era auténtica.

— **Então vocé veio de barco!**

Preguntaba si yo había venido en barco. A punto ya de darle una respuesta negativa, recordé uno de sus muchos obsequios enviados por intermedio de papá: la réplica de un galeón portugués del siglo XVI, no mayor que yo mismo, pero enorme y portentosa para mi curiosidad y excitación infantiles. No tuve más remedio que sonreír. Me tomó de la mano y no la soltó en todo el trayecto hacia la casa. Los mimos y el alboroto de mis tíos no fueron pocos, pero los abrazos que me propinaba el abuelo habrían bastado para molearme del cansancio, como en realidad sucedió. Aquella noche dormí como un tronco, hasta la tarde siguiente.

Al parecer, las conversaciones del anciano — tendría sesenta y cinco años — eran totalmente incoherentes, aunque a mi edad no fuese yo el más indicado para percibirlo. Apenas me sentaba en sus rodillas, empezaba él a discurrir vertiginosamente sobre las más variadas materias. De sus soliloquios, uno en especial persiste en mi memoria. Por aquellos días una tragedia había conmovido a los isleños: el naufragio, no muy lejos de allí, de un bote ballenero. Un inmenso cachalote había sido el causante. El abuelo conservaba el diente de uno de aquellos animales debajo de su colchón, lo sacó de allí y me lo dio, según sus palabras, porque a estas alturas de su vida ya no podía usarlo. Era un grueso colmillo, tubular y romo, de unos quince o dieciséis centímetros, que hoy aún conservo.

Mi estadía en Funchal fue grata y lamenté que agosto llegara a su fin. Como despedida, el abuelo me entregó otro de sus regalos. Todos intentaron disuadirlo por lo extraño de su elección, pero mi entusiasmo bastó para acallar la polémica. Se trataba de una tortuga marina del tamaño de mi bolso viajero. Disecada, por supuesto. Mientras escribo estas líneas puedo verla colgada, en una pared de mi habitación.

Ya en Caracas, no dejé de extrañar al abuelo Jacinto, sus manías y sus historias. Pasaron cinco años y tuve la oportunidad de regresar a la isla, nuevamente con papá. Llegamos de noche. Esta vez **o paizinho**, como le decían mis tíos, no fue a esperarme al aeropuerto. Sólo lo vi al día siguiente. Nos

dijeron que había empeorado muchísimo desde hacía unos meses y que ya su conducta en público era intolerable. La semana anterior, por ejemplo, en plena misa, le había dado por toquetear a la señora del banco de enfrente, que en medio de su impotencia e incredulidad rompió a llorar desconsoladamente.

— **Não culpo ao paizinho; o cu daquela velha era assim...**

Y el hermano mayor de papá abría los brazos de par en par. Ni siquiera mi imaginación abarcaba nalgas semejantes. Los hombres de la familia solían comentar con regocijo furtivo este tipo de anécdotas; las mujeres, en cambio, se santiguaban.

El problema más reciente, sin embargo, había sido con la enfermera que lo atendía. La mujer, como sus antecesoras, dos o tres, salió de la casa echando pestes. Desde entonces había estado propagando por todo el vecindario que el maestro Gomes era un depravado y que había que encerrarlo de una buena vez en el psiquiátrico. Pero mis parientes no consentirían cosa semejante: aborrecían cuanto tuviese que ver con médicos, ancianatos o asilos.

Pese a ellos, la alegría de ver llegar una vez más a su nieto mayor fue demasiada para él y dos días después lo llevaron de emergencia a una clínica. Conato de infarto. Regresó la tarde siguiente, con órdenes estrictas de reposo. Durante mis vacaciones, pasó todo el tiempo en cama; o casi todo... A veces, la puerta entreabierta me permitía espiar su sueño apacible. También sus lavatorios: de vez en cuando, la esposa de uno de mis tíos se encargaba de colocar al suegro al borde del lecho; una ayudante pasaba la esponja húmeda por todo su cuerpo, subía el ruedo del pantalón y le lavaba los pies. Aún recuerdo la impresión — ¿fue miedo o sorpresa? — que me causó ver sus piernas, extremadamente velludas. Por momentos, llegué a pensar que no eran humanas. Ni aun papá las tenía así.

Debo ahora relatar un episodio que difícilmente podré olvidar. Tenía yo catorce años. Mis tías isleñas, con las que muy poco había convivido, se tomaban todavía la libertad de reprenderme cuantas veces quisieran. Solían hacerlo, con especial saña, al sorprenderme manoseándome la bragueta. Alguna llegó a palmotear la mano culpable. Una de estas escaramuzas, precisamente, fue presenciada por el abuelo desde su cuarto y advertí en él un gesto que contradecía toda la somnolencia y pesadumbre de su convalecencia: una sonrisa solidaria, quizá algo burlona.

Horas más tarde, sea por la alta temperatura, sea por la ociosidad suma, sea por lo que haya sido, mis manipulaciones clandestinas se hicieron más y más prolongadas y ansiosas. No se me ocurrió algo mejor para ocultarlas que entrar al desván de la casa. ¿Quién me descubriría en un sitio como aquél? En la penumbra, rodeado de viejos muebles inservibles, polvo, aparatos domésticos de todo tipo y hasta una gaita que había pertenecido a algún ancestro de la familia, me dejé caer en un rincón. El silencio era sólo interrumpido por mi respiración entrecortada. Mis ojos cerrados me transportaban a la noche y me aislaban. Estaba ya muy excitado cuando, de pronto, algo se dejó oír a pocos

metros de ahí. Ratas, pensé. Me erguí de un salto para verlas, pero no había ningún roedor. Lo primero que distinguí fue una poltrona. Después, un bastón. Y, por último, al abuelo. Se encontraba sentado; todavía sonreía. En pocos segundos, poseído por el pánico, abandoné el desván y corrí por el jardín. No me detuve sino al perder de vista la casa. Vagué hasta el anochecer.

De vuelta, no hallé a nadie a mi paso. Estaban todos congregados en el comedor y el sonido de la vajilla me confirmó una plenaria de los Gomes. Entré y me senté a la mesa, preparado para lo peor. Pero nadie dijo nada. Sólo les había extrañado mi tardanza.

En la madrugada, aferrado a las sábanas, escuché pasos en el corredor. El crujir de la madera era lento y pausado. Supe que se trataba del abuelo. Sin que yo lo advirtiera, en todo este tiempo había estado realizando sus incursiones misteriosas por las habitaciones y las escaleras, a pesar de su supuesta debilidad. Ignoro si los demás se habrían enterado también. No obstante, comenzaba a sentirme aliviado: intuí de repente que no hablaría de lo ocurrido por la tarde; si lo hacía, todos atribuirían sus acusaciones a la progresiva demencia senil de la que había hecho gala hasta el momento. Únicamente estas cavilaciones me devolvieron el sueño.

Al cabo de dos semanas empezamos a preparar las maletas para el retorno. Papá, como siempre, buscaba alguna excusa para demorar la partida. Pero mis clases se reanudarían muy pronto. Resignados, concluíamos de empacar, cuando oímos un gran escándalo. Provenía del baño. Nos dirigimos allá más intrigados que temerosos. Dos de mis tías tenían poco menos que un ataque de histeria. Contemplaban las cuatro paredes, pintarrajeadas con betún negro... Un desastre, según repetían las mujeres. Yo, en cambio, sólo tuve la sensación de entrar a la Cueva de Altamira. Aquella noche el abuelo había querido lustrar sus zapatos y ése era el resultado: paisajes compestres en las baldosas, una vasta fauna en el piso, huellas dactilares en el bidé. Una figura dibujada con pocos trazos llamó en particular la atención de todos: un niño de pie, sosteniendo con las manos su diminuto pene del que salían unos rayones irregulares. La trayectoria de éstos se curvaba paulatinamente hasta caer al suelo. A un lado, también en betún, estaba escrito mi nombre. Papá, bromeando, me preguntó si quería orinar. Yo nada respondí, porque sabía que no se trataba de eso.

La noticia de la muerte del abuelo llegó tres años después a Caracas. Ese mismo día, por la mañana, papá había despegado de Maiquetía en un vuelo tomado a última hora. Lo despedimos lloroso, afligido. El telegrama donde le anunciaban la enfermedad repentina lo llevaba aún en el bolsillo. Yo ardía en fiebre y no pude ir a despedirlo. Desde mi cama, varias horas después, oí sonar el teléfono. Luego de dos o tres minutos de murmullos, vinieron a darme la noticia, pero ya yo me había levantado y lo sabía todo.

El abuelo, a veces, regresa en algún sueño. Sólo entonces puedo contemplarlo como lo hago ahora: en el galeón, en el colmillo, en la tortuga, en mi recuerdo de la Cueva.

PEDRO GRANADOS

[Cada vez me parezco más...]

Cada vez me parezco más a mi hermano Germán.
Huaco Mochica, cabeza jibara, ojos de lagarto.
Cierta timidez esencial nos iguala,
cierta desenfocada imagen que se la lleva el viento.
El transita ahora por la economía informal
y siempre fue el más indio de la familia,
yo estoy ligado a una gran institución extranjera
y siempre fui como el marqués de la familia.
Nos unen muchos rasgos comunes,
sobre todo en el abatimiento:
una suerte de aprehensión en el rostro,
cierta manera de lucir los dientes — los suyos postizos —
como pato dentado
(un palmípedo volador
que comía ostras).
Así es mi hermano,
así soy yo,
bueno con los dientes
para encontrar la última carnecita — la escondida —
en ese rincón de sobrevivientes
que es el Perú.
De su bondad — de la de mi hermano —
mejor no hablo.
Aunque se parece a la del anticucho,
puro corazón atravesado.

[Desde los comentarios...]

Desde los comentarios
del Inca Garcilaso
nuestra persona está colapsada,
nació colapsada,
nació despidiéndose
nació demasiado adulta.
En el libro ocho de la primera parte, y aún antes,
cómo es posible no gritar
ante los galgos mordiendo
fácilmente a los guanacos.
¡Dejen en paz a los guanacos,
carajo!
¡Mierda, déjenlos en paz!
Desde que el mundo es este mundo
en América y particularmente en el Perú,
nuestras espaldas tienen sólo apoyo imaginario,
e ir adelante significa ya
las manos en los bolsillos del errabundo.
Qué nos queda pues a los peruanos.
Ir mirando como Alicia
a los costados.
Porque nosotros caemos
y no caminamos.
Al filo de cada experiencia
la transgredimos con nuestro abismo.
Y lo pesado cae primero,
y lo leve apenas se resiste.
No cerrar los ojos
y caer lúcidamente,
e allí nuestro proyecto,
e allí nuestra inocencia.
Caer como una forma de vivir.
Y así Garcilaso, que está más vivo
que cualquiera de nosotros,
y cuya turquesa careció de precio
porque fue un recuerdo del Perú.
Así ese Inca
que habla desde el descendimiento,
que enumera

porque se acaba,
que siente
con el tiempo justo
pero con la hondura del abismo
que abre hasta nosotros:
Leones, osos, tigres, micos y monas
del Perú.
Y la gente más pobre y mísera
que hay en el universo.

AMIGA EN AMERICA

Por ti seré el gatito
que se mece en la rama,
el vientecillo que escamotea
el polvo de un rincón,
el casi invisible reflejo del sol sobre las cosas
en un día caliente,
la sensación confortable del algodón
sobre la piel,
el teléfono que en realidad despegamos
como un atónito caracol,
la persona que camina en este momento
detrás de aquel muro
y que no alcanzamos a ver,
la sombra que producen los automóviles estacionados
y en la cual los líquenes reposan,
las últimas hojas del otoño
que ya no llaman la atención,
la alegría íntima y pasajera
de una arquitectura,
las ventanas de mi edificio
que te contemplan con amor
porque yo te miro con amor
la sensación infantil de un recuerdo
del mar de Lima,
mi gratitud por las salas de cine
en las que nunca he estado solo,
mi deuda con las enseñanzas de mi hermano Germán
— mi Germán —

y mi cariño por mi hermano Eduardo
y por mi hermano Julio y por mi hermana Elena,
el buen olor del pescado fresco,
las gallinas desnudas que se ofrecen en los mercados
como una cornucopia,
mi elegía a unas botas artesanales del Perú
que me acompañaron durante diez años,
este trozo de papel donde fluye la escritura,
la esquina distante que percibo
y que revela que por allí también se extiende
la ciudad,
y las luces que vemos desde el avión
y que desde lo alto resumen
lo febril de nuestra especie.
Te ofrezco el licor que en el fondo de mí
tampoco sé beber,
y te ofrezco mi perversión
— ese animal que frágil flota en el mar de la cultura —
casi, casi, bañado en llanto.

[Empezar a acariciar la página]

Empezar a acariciar la página
y empezar a merecerlo todo.
El tiempo como un gato manso
y carifoso,
esta lluvia — que es el amor — casi impalpable
y tan real,
un recuerdo agradable
del Perú,
una maquisapa — que fue un gran amor —
enroscada nuevamente
a estas palabras,
a esta mano de venas protuberantes
y esquivas.
Empezar a acariciar la página,
poner hacia el lodo las piedras filudas,
hacia la tierra blanda.
Empezar, en fin, a cederle a la página

lo que ni siquiera ya soñamos
ni tampoco esperamos.
Es ella la que espera,
es ella la que sueña.

EL OLOR DE ESTA PAGINA

Hacer una incrustación
en el cuerpo del papel.
una incrustación
que complete otra cosa:
el cuerpo ardiente de una muchacha,
por ejemplo.

Hacer una incrustación
frontal, ascendente o sesgada
e igualmente eficaz:
comer de los frutos maduros
y no quebrar ni desechar
los inmaduros.

Hacer una incrustación
donde interactúe una palabra
con su objeto u otros objetos,
creando así campos de palabras-objetos,
o de palabras-recuerdos, de palabras-
silencios.

Digo cuy, y aparece el cuy y se mete
en la página y juega el juego del cuy
y ojalá vuelva a aparecer en esta página
el bendito con sus ojos tan mestizos y tan peruanos.

Hacer una incrustación, en fin,
que resuelva el problema del Perú
y que me resuelva.

Digo Perú (ensombrece la página)
y cae y va cayendo
dentro de la página
y voy cayendo dentro de la página.

A un lugar donde interactúo
con ladrones encostalados
y con noches encostaladas

y con mujeres encostaladas
hechos a dar y recibir golpes a través
de su costal. Palabra-costal, palabra-golpe,
costal-golpe.

El olor del Perú.

Olor de uña, olor de diente,
olor de cabello, olor de beyadona,
olor de hinchazón (en los ojos).

Palabra-olor, palabra-página,
el olor de esta página.

EL MESONERO SE ENCOGIO DE HOMBROS

Oscar Hahn

El viejo estaba sentado en la silla mecedora, junto a la puerta de su casa, dándose impulso con los pies. Se balanceaba y balanceaba. Con los ojos cerrados, pensaba en cosas antiguas que iban y venían por su mente, y de cuando en cuando sonreía o murmuraba palabras. Recordó esa playa inmensa bajo el cielo azul y a los niños corriendo felices, arrojándose agua y riendo a orillas del mar. El viejo abrió los ojos y miró hacia el otro lado de la calle. Hacía un calor húmedo y pesado. El sol estaba en el centro del cielo. Pensó en un vaso grande de cerveza helada. Con alguna dificultad se incorporó. Se incorporó lentamente. La silla quedó atrás meciéndose. El bar está al otro lado de la calle. Enfrentó el semáforo. Luz verde para él; luz roja para los automóviles. El viejo cruzó hacia la otra orilla, tratando de no ser sorprendido por el cambio de luz. “Hay automóviles que parten con la luz amarilla, y más de algún peatón ha sido atropellado por esos irresponsables”, pensó apurando el paso. Desde la vereda opuesta volteó la cabeza y pudo observar que los autos empezaban a correr otra vez. Entró en el bar. El mesonero, un hombre alto, pálido y de grandes ojeras, estaba limpiando unos vasos con el delantal. Sin dejar de limpiarlos le preguntó: — ¿Nuevo por estos lados?

El viejo lo miró sonriendo y dijo:

— ¿Nuevo yo? Pero si he pasado toda mi vida aquí.

— ¿Toda su vida?, repitió el mesonero con tono irónico.

— Sí, señor, dijo el viejo. Vivo en esta ciudad y en este mismo barrio desde que nací.

— Lo siento. Es la primera vez que lo veo por aquí, dijo el mesonero.

— Y por supuesto no es la primera vez que voy a un bar, repuso el viejo, molesto.

El mesonero se encogió de hombros. El viejo tomó su vaso de cerveza, fue a sentarse junto a la ventana que mira hacia la calle y pensó que no valía la pena discutir con un tipo como ése.

Bebió un largo trago y se limpió la boca llena de espuma. Sintió que el hielo

de la cerveza le corría por todo el cuerpo. “Ya no hace tanto calor”, pensó extrañado. Quizás habían puesto el aire a una temperatura excesivamente baja, porque ahora estaba muerto de frío. Dejó el vaso encima de la mesa y decidió regresar a su silla mecedora, que lo esperaba bajo el sol del mediodía.

Al salir del bar notó que era de noche. “Qué raro, pensó. Debo haberme confundido. Quizás ya está vigente el horario de invierno.” Trató de cruzar hacia la acera de enfrente. El semáforo tenía luz roja y los autos pasaban y pasaban. Deseaba como nunca volver a su silla mecedora, al otro lado de la calle. Pero la luz no cambió más.

El río de autos siguió corriendo interminablemente.

MERCEDES IBÁÑEZ ROSAZZA

SIGISMUNDO EN EL SUEÑO

Sigismundo en el sueño pretendiendo que lo puede evitar.
La ventana está abierta, al fin, la ciudad es amplia
y se mete en sus nombres al pasar.

El sueño tiene piernas y alas azules, desde arriba se ve.
Los novios enlazados se distraen mirando el mar.

Qué son
los nombre Cecilia, Carolina, Angélica, Madame Beltram?
El aire es más fresco que la imaginación.

Qué es lo real del sueño? Un pájaro cantando en la distancia.
Un detenerse a insistir en claridad. Teresita, Antonia,
Aida, Susana, piernas y alas de anonimato azul.

De lejos lo real es transparente.
Arriba vuela un día pasajero. Seguir sin despertar.

EL AUTOBUS

Cuando ya estuvo lejos el autobús,
el hombre sacó de su bolsillo un
papelito y escribió “amor erótico”.

Lo guardó en el bolsillo y se reclinó
a pensar, qué hora es?
Las doce de la noche o las tres,

El autobús recorre la distancia en
una sola dirección. Los campos pasan. Un
árbol desvencijado. Una casita donde
seguramente alguien cuece unas papas
cansadas. Un trayecto es memoria de
estaciones que no vuelven. El tiempo es
la mitad.

Cuando ya pensó que estaba cerca
la ruta continuaba en el cristal.

Volvió a sacar el papelito y leyó el hombre
“amor erótico”, y lo volvió a guardar.

BUENAS NOCHES GATO

Buenas noches gato
peludo
bueno
dormilón,
buenas
noches a ti,
ronroneando
el sueño
de tu
bienestar.

Buenas noches
gato admirable
esencia de
la
noche
apenas
perceptible.
Buenas noches.

EUGENIO MONTEJO

PASAPORTE DE OTOÑO

Yo soy aquél que ayer no más...
Darío

Soy el mismo de ayer que siempre he sido,
el que llamó a la puerta de setiembre
al ver sus hojas de oro. Y recorrió Manoa
sobre el errante caballo de sus muertos.
El que hablaba en secreto con los árboles
y amó a Islandia de lejos, sin conocerla.
El mismo siempre del alba hasta el crepúsculo,
aunque mi sombra ya caiga a la derecha...
Y más el mismo que ha soñado algún día
contemplar la profunda belleza de todo;
la verdad de una luz alzando el aire
donde rostros y seres y cosas flotarán;
alzándome los ojos para ver un instante
lo bello intacto en cada gota de materia,
lo bello cara a cara en su fuerza terrestre;
no sólo en una flor, una doncella, en todo:
la profunda belleza de todo,
con la misma visión que tuve en mi previda
y me alumbró ya no sé dónde hasta nacer,
como tal vez nunca se alcance en este mundo
aunque por siglos nos aplacen la muerte.

LO NUESTRO

Tuyo es el tiempo cuando tu cuerpo pasa
con el temblor del mundo,
el tiempo, no tu cuerpo.

Tu cuerpo estaba aquí, tendido al sol, soñando,
se despertó contigo una mañana
cuando quiso la tierra.

Tuyo es el tacto de las manos, no las manos;
la luz llenándote los ojos, no los ojos;
acaso un árbol, un pájaro que mires,
lo demás es ajeno.

Cuanto la tierra presta aquí se queda,
es de la tierra.

Sólo trajimos el tiempo de estar vivos
entre el relámpago y el viento;
el tiempo en que tu cuerpo gira con el mundo,
el hoy, el grito delante del milagro;
la llama que arde con la vela, no la vela,
la nada de donde todo se suspende,
eso es lo nuestro.

TIEMPO TRANSFIGURADO

a Ant3nio Ramos Rosa

La casa donde mi padre va a nacer
no est1 concluida,
le falta una pared que no han hecho mis manos.

Sus pasos que ahora me buscan por la tierra
vienen hacia esta calle.
No logro 3frlos, todav1a no me alcanzan.

Detr1s de aquella puerta se oyen ecos
y voces que a leguas reconozco,
pero son dichas por los retratos.

El rostro que no se ve en ning3n espejo
porque tarda en nacer o ya no existe,
puede ser de cualquiera de nosotros,
— a todos se parece.

En esa tumba no est1n mis huesos
sino los del bisnieto Zacar1as,
que usaba bast3n y seud3nimo.
Mis restos ya se perdieron.

Este poema fue escrito en otro siglo,
por m1, por otro, no recuerdo,
alguna noche junto a un cabo de vela.
El tiempo dio cuenta de la llama
y entre mis manos qued3 a oscuras
sin haberlo le1do.
Cuando vuelva a alumbrar ya estar3 ausente.

MARIA NEGRONI

ISLANDIA
(Fragmentos)

Venían de la tierra de los hombres tristes. Abordaban la isla en tablas, barcasas, longitud de insidias. Violentos, como quien ha abandonado todo, amotinaban los sueños. Todo el largo invierno, a campo traviesa, se vio al fantasma de Haroldo, el de la Cabellera Hermosa, cruzarla. Hubo gaviotas y un universo huérfano. A corto plazo, los hombres pudieron sostenerse en su saga (ser, a su manera, felices). Hubo después la ausencia injustificada del verano y una compleja red de traiciones. El mundo no terminaba de eclipsarse.

Se escucha el rumor dormido de un volcán y, enseguida, un viento huracanado y gélido. Se ve la parte más salvaje de la costa, una extensión de tiempo contra un fondo de ballenas encalladas. Se ven, más acá, en primer plano, del lado de los barcos, los hombres. Recortados en un gris que no es crepúsculo. Rezagados. Como mirando algo invisible y persistente, alguna aparición que pronto va a instalarse. Se los ve, sometidos a una seducción cuyo fin es opaco, como los cráteres, despiadadamente dóciles. Se ve que son tiempos de guerra, de un pesar escrito que no cesa y que huye hacia el júbilo (como cualquier enfrentamiento). Que la noche tendrá fiebre y temblará y por eso (es seguro) los escalas discurrirán sobre el lenguaje con dulzura, con alguna soberbia, como quien hace un regalo. Que es un país candente, breve, pero afín a un linaje de fiordos. Que la ética

*está ausente. Llueve y la alegría, de pronto, es feroz,
convexa como las velas. Ignoran dónde están. La tosudez
los libra de enterarse...*

Hacia el oeste (que en los mapas planos
es el este), la sosías buscará su isla
milimétrica, galerías bajo cuerda
que pudieran conducirla al camouflage,
al facsímil *ma non tropo* de sí misma.
En esto tiene fe: que allí donde su
nido hiciera no habrían de faltar
fantásticas botánicas ni evocación
de trajes domingueros ni heráldicas.
¡Qué astucia de sirenas! Hacia el oeste,
en el cantábile de su vocación,
en su bel canto probará a insistir.
Tal su tesitura. Su síntoma.
Sus deseos de vivir in absentia.
En sepias. En versos de tránsito.

Ignorancias varias:

- 1) no saben si han llegado a la isla (si se esconden) para entenderse.*
 - 2) si el esplendor puede nacer de una frigidez.*
 - 3) si no hay en la reticencia una osadía, un deseo de que el paisaje los busque para alterar un poco el orden de las cosas.*
 - 4) si carecen de espontaneidad y por eso sufren y ahí radica toda su fuerza.*
- Aman el peligro, sólo que de otra índole, más retorcido, menos literal. Un peligro que nace del propio salvajismo, maniatado. Nunca se vio tanta insistencia. La noche cae y se repliegan. La noche cae y los sueños irresueltos de las bestias dormidas...*

El altibajos no, en repetidos tópicos vive,
en puntos sobre las fés. En mocerías
que quedaron allá. De tanto en tanto.
En plétoras de ausente, en modus operandi.
Huyera, pero el truco ingrato de un arpón
de plomo la detiene y al escudriño andante

de sus marinerías la obliga: fricativa
 vida entre canoros, entre guantes,
 y palafren y espumas y lebreles.
 No tiene adónde ir, o si lo tiene,
 decir que lo supiera es osadía.
 Tan habituada está a las galanuras.
 A cascarón vacío. A dudosos
 regresos del delirio que su oficio
 de alifios le incentiva. Al arte
 y sus antídotos, de la cetrería.

*En ciertos atardeceres, en los meses helados, el fuego los
 volvía sumisos, aunque no más sociables, no menos rapaces
 con la cercanía. (El aire es polvoriento en la casa común, se
 renueva poco). Se regodeaban entonces en la pena. Como
 quien entretiene la parálisis, invocaban la refriega donde los
 guerreros se hunden, y la ira es, quizá, menos ilusoria que
 los cuerpos. Se preguntan en qué antro se habrá metido el
 océano, qué ataduras de hielo lo habrán flechado. Hasta
 cuándo va a durar esta noche interminable. Al pie de la
 tormenta, vaguedad entre lo muerto y lo vivo, (como quien
 ha sido devastado y se jacta), emprenden un bajo continuo,
 oral, una hábil ligadura de sonidos. Hay, en sus mensajes de
 escombros, una pasión impersonal por la gloria que no
 invalida el infortunio, una melodía austera como el esqueleto
 de la pasión, un laconismo que es también impaciencia por lo
 que ocurre afuera del clímax. Ni más ni menos que esto: son
 hombres abstractos, con recuerdos...*

Por más que lo desmientan sus trances en
 la liza, por prisa que se dé en lo virulento,
 aunque se clave puñales y proclame
 berretines de bacana en la mente (milonga
 de la cual quiere litigio y versos populares y
 faroles), la travesti en su amor, la de abanico
 de pleitos irresueltos, prefiere la cautela,
 la victoria (ocampo) en que pudiera acabar.
 A *grosso modo*, a guerras perdidas se confina
 y a entripados, como si tono burlón
 hubiera en filigrana de mostrarle
 la clandestina de sí, no sólo

la vena en que se escribe. ¿Circunscribe así
lo que no entiende? ¿Le viene de perillas
lo que guarda? Pregunta que en rigor
no atina: — ¿Se puede saber, corazón,
por qué no te han herido?

EDGAR O'HARA

BASE TRES: LLEGADA/DESPEDIDA

At once I felt embrace by all
the special people who had
filled my life, the things I'd
seen, the stories I'd heard.

Tom Shroder: *Coming of age at 30*

1.

La pretemporada: corríamos por el circuito de playas
a la Bajada de los Baños, cuesta arriba
hasta la plazuela de Barranco. Nuestras pulsaciones
se oían como funiculares cada vez
mejor aceitados. Y abajo el aire
comprimía el aroma del mar
en las parrillas de anticuchos, las pailas
de picarones y el monóxido de los autos
frente a una orilla que antes
de la madrugada
veía florecer
muchos
más
condones. Y se pasa
la Misa de Una
para dedicarse profesionalmente
al fútbol. El limbo: donde todo
y nada ha sucedido, donde todo

y nada está por ocurrir.

La base tres.

Saludarás en el centro del terreno
a las tribunas, el brazalete hacia un sol
de fines de marzo. El campeonato
empezará con el aguijón
cerca del área.

Y el viento y las arrugas de cal
lamerán tus ojos.

El interregno
cinematográfico. Uno empieza
a fijarse más en las madres
que en las hijas de quince años. Y la incertidumbre
se pone dura como los pelos en la nariz
o los lunares de carne. No será un golpe
ni una caída. Abandonarás el partido
a la mitad del segundo
tiempo: te pondrán una bolsa
de hielo en la nuca. Y esperarás
esa calma del empate, aletargado
en una banca de madera. Los sábados
el cerro de La Chira
a las seis de la mañana. En grupos
alcanzábamos la cima de arenisca
y restos de gaviotas. Fortalecíamos
piernas y pulmones a la hora
en que otros se rinden fatigados
del amor: abdominales, estiramientos,
las olas se llevaban de regreso el cansancio.

A medianoche confundirán
el glaucoma con algún cabezazo, tal vez
un síntoma pasajero. A la mañana
picarán tu cráneo para suprimir
la sospecha de la sangre. Pero no tendrá
por qué alarmarte (dirán)
la operación. Mientras salíamos del agua
pensábamos en un cebiche en el muelle
de Pescadores, un surtido de frutas

o quizás una cerveza. La mayoría
alargábamos hasta las doce el desayuno
con un huerto de botellas del bien
y del mal, descifrando en los conchos
qué sería del *Aurora* cuando cruzáramos
los treinta. Las palabras eran entonces
ese camino de herradura
por donde la imaginación se desboca.
Tanto se parece a la muerte
que a estas alturas intenta
congregar a los amigos. Se parece poco
a los cumpleaños que dejan
en herencia una memoria: la sogá
más flaca. Hasta escribir es pernoctar.

2.

Hallaste un día las chispas
dispersas en los cajones machucadas
sobre un espejo que las devuelve
una por una Reposa en la cueva
a doce gradas del jardín
y sin saberlo espera que la gente
trague las oleadas de silencio Flotando
en su hermética nave
este sueño de músculos cada vez más
ocres cada vez menos blandos
enseña sus labios como una promesa
en afícos Ya no te era posible decir
hay mucho pan por rebanar Impacientes
estaremos hasta destapar las primeras
cervezas de la tarde las corbatas
en los bolsillos de los sacos en una silla
del bar Saludaremos a la fortuna
cordiales serenos ansiosos
en una cancha pesada con el pasto
crecido barrida por la lluvia de los cuerpos
que se despiden Y buscabas esos libros

que jamás pensaste releer Ahora la certeza
de su quietud trama un prodigio
Levantaremos los vasos al pie de las figuras
que el humo habrá erguido beberemos
un aire contaminado pero hermosísimo

Nunca lograremos adivinar en la mañana
qué briznas de luz ya pertenecen
a la noche Dos hombres y una mujer
vestidos de blanco entonan sus letanías
en japonés delante de la negra cruz
que riega con su sombra esta sala
donde no cabe un alfiler Solamente
se mueven las manos encima del vidrio
que lo cubre y él es la única estrella
a punto de cantar por otra boca
su adiós Tenías que apresurarte
a tomar las riendas del deseo Escribiste
aprisa sobre una llaga Como ráfagas
vendrá el ajeno a nosotros
con su espuma en los bordes de un día
y de otro Celebraremos o lamentaremos
haber desperdiciado cuál camino
cuál rastro El recuerdo ha sido tu gran
domesticador Y de pronto la mujer se agita
y cae desvanecida en el tumulto con las palabras
ajenas para nadie para siempre

3.

lo que resta señales de rigor
facciones en un aire el mar los picos
la vigilia trizada cuesta abajo
ni una pizca donde cruda los sueños
fortuna sus manos ya laceradas
la reverencia el ancho de la grieta
olvido sobre tierra contra viento
la conjetura evanescente cal
aumentada y corregida lo esparza

EN LA TIBIEZA DEL DIA

EL MARQUES. -¿Son versos, Rubén?
¿Quiere usted leérmelos?

RUBEN. - Cuando los haya depurado.
Todavía son un monstruo.

EL MARQUES. - Querido Rubén, los
versos debieran publicarse con
todo su proceso, desde lo que
usted llama monstruo hasta la
manera definitiva.

Luces de bohemia

sin bocinazos, a lo más
el tambor de la madrugada en las callejuelas
adoquinadas y los cascots y las carrozas
por los recovecos
donde la luz siniestramente se desliza

nada de walkman ni radio
a transistores: ebrios de la noche por la nariz
tupida, la garganta
ronca de arena oscura y las vestimentas
impregnadas de humo, sabores, improprios

la sabiduría se cuele
en la resaca de uno y otro laberinto
al mediodía: esponja de un reguero
impetuoso, manantial
del que brincan los vocablos como el cardumen

jamás el tránsito
borrándose en el suspenso del cassette
o la prisa eléctrica que anula el gorjeo
a la computadora: cabezas
sumidas en sus palanganas, cepos de la voz

¿cuál cine, cuál video?
sean la memoria de la mano que pulsa
solitaria un rayo de sol, la grieta del papel
quemándose: quemado
al tacto de severísimas palabras

como si esta fuera la última tarde
Ramón Marfa / Rubén
y el lenguaje una mujer descalza trepidando
en ambos licores: en la regia grupa
de la dicha

RESEÑAS

Miguel Barnet. *Oficio de ángel*. Madrid: Alfaguara Hispánica, 1989, 311 pp.

En *Oficio de ángel* Barnet narra la vida de un joven cubano de clase media alta, durante los años 1940 a 1962, en quien se da una toma de conciencia que lo lleva a incorporarse a la revolución. La novela relata los años de niñez y adolescencia del protagonista antes de unirse a las fuerzas revolucionarias cubanas y los años en que se integra a la lucha con fervor, a la vez que articula los acontecimientos históricos más importantes de esas décadas.

En *Oficio de ángel*, como en sus novelas testimonios, *Biografía de un cimarrón* (1966), *La canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) y *La vida real* (1984) Barnet entrelaza la historia personal (la vida escolar, los romances, el despertar sexual, la relación con sus padres, anécdotas y episodios familiares, celebraciones, muertes) con la historia colectiva. La imbricación de la historia personal y la colectiva posibilita un sondeo, no sólo de estas décadas, sino del siglo anterior y la primera mitad de éste. Por medio de la combinación de elementos autobiográficos y de ficción, Barnet ilumina la vida de varias generaciones y da detalles que forman un cuadro completo de la vida cubana en esas décadas: la cultura, las artes, la literatura, la moda, los problemas sociales, los programas de radio y televisión, y la penetración de la cultura norteamericana en todos los niveles de la vida insular.

La novela, por medio del discurso de la sirvienta (Milagros), permite un diálogo entre las clases sociales y entre dos discursos, uno, poético y metafórico del narrador, y el otro, directo y coloquial. Ese capítulo narrado por la sirvienta, Milagros, es muy revelador, pues ella ofrece un testimonio, como el del Cimarrón o el de Rachel, de las diferencias sociales, el papel de la mujer en la sociedad burguesa, la presencia de los roles sexuales y el machismo en Cuba: “Los dos hacían buena pareja, ella era muy bonita y él era un tipazo de hombre con un carro de cuatro puertas y una billetera de piel. Yo sé, porque lo vi muchas veces, que la engañaba con el primer palo vestido de largo que le pintaba monos. Había mucha necesidad, y un hombre con un buen trabajo y joven era un merengue a la entrada de un colegio” (87). El estilo del capítulo relatado por Milagros es muy diferente al del resto de la novela. Su prosa es directa, tiene humor, utiliza muchos coloquialismos e incorpora frases hechas: “se quedaron

con una mano alante y la otra atrás” (86).

La representación de los padres del narrador, Elvira y Richard, vehiculiza una observación de la ideología burguesa. Ellos pertenecen a una clase que tiene por modelo a los Estados Unidos. La imitación de modelos norteamericanos es evidente en la celebración de la Navidad con trineos “papier maché” y un Santa Claus mecánico cantando “Christmas Carols”. También la penetración de la cultura norteamericana se manifiesta en el uso de palabras en inglés: “rushes”, “lunch box”, “fudge”, sobre todo en el capítulo donde el narrador habla de la escuela bilingüe a la cual asistía.

La novela de Barnet sigue la línea de sus novelas anteriores, es decir, no presenta innovación, ni al nivel de enunciado, ni al de la enunciación. Las técnicas narrativas de las que se vale son muy tradicionales, y en cuanto a su contenido ideológico repite los lugares comunes de la producción novelística cubana de los 70 y 80. Considero que el acierto de *Oficio de ángel* es la calidad poética que logra a través de la evocación del pasado y de las descripciones prolongadas, detalladas, tanto de espacios como de personajes.

Elena M. Martínez
Baruch College (CUNY)

John Garganigo, *Carlos Germán Belli: antología crítica*. Hanover: Ediciones Del Norte, 1988.

“NO HAY en la poesía en lengua española de nuestros días un poeta que, como Carlos Germán Belli, haya construido una obra con más rigor y coherencia ni con menos facilidad”. Las palabras de Mario Vargas Llosa en el prefacio a la nueva antología crítica de la obra de Carlos Germán Belli no exageran. La poesía de Belli ha tardado en ocupar el lugar que se merece dentro de la crítica literaria probablemente debido a su complejidad lingüística y semántica, pocas veces bien interpretada. La obra del poeta peruano se resume en unas cuantas antologías personales y otras refundiciones intertextuales de una y otra: *Poemas*, 1958, *Dentro y fuera*, 1960; *Oh hada Cibernética*, 1961; *El pie sobre el cuello*, 1964; *Por el monte abajo*, 1966, Lima, Ediciones de La Rama Florida; *Sextinas y otros poemas*, 1970 y *En alabanza del bolo alimenticio*, México, Premiá, 1979. Belli ha sido traducido al italiano en una antología bilingüe: *O fata cibernetica*, publicada por Eliotropia Edizioni en 1983. Afortunadamente para la crítica hispanista en los E.E.U.U., John Garganigo nos presenta la primera edición crítica de la obra de Belli publicada en este país. Como ya se mencionó, la antología comienza con un prefacio por el novelista Mario Vargas Llosa en el cual rinde homenaje a esta “poesía para tiempos difíciles” (i). Entre los varios epítetos utilizados por el novelista peruano para describir la poesía multifacética de Belli se distinguen: “difícil, melodramática, de un narcisismo negro, impregnada de extraño”, dualidad que despliega la poesía de Belli en los niveles: histórico, social estético y filosófico. Desde la experimentación con la métrica y géneros medievales y del Siglo de Oro, hasta la irracionalidad vanguardista entrelazada con la jerga limeña, la poesía de Belli indaga en la mesquindad obscena de la vida de la clase media en América Latina. La nostalgia del poeta se hace añicos ante su impotencia al confrontarse a la realidad tercermundista de nuestros tiempos la cual lo confunde en lo que tiene de indiferente al sufrimiento humano. Los recursos poéticos antiguos ayudan al retroceso histórico que transporta al lector de la decadencia e indiferencia espiritual actual a momentos cumbres de la cultura hispánica. Las alegorías pirotécnicas, las “hosquedades retóricas”, como las denomina Vargas Llosa, utilizadas por el poeta retratan el contexto social de nuestra época con una

originalidad que divierte a la vez que desgarrar (ii).

Garganigo ha seleccionado la poesía más representativa de la obra de Belli en su antología procurando proyectar la totalidad creativa del poeta. En el prólogo, el crítico traza a largos rasgos la trayectoria poética de Belli e introduce al lector a algunas de las más obvias problemáticas en la complejidad textual y contextual de su poesía. Desilusiona, sin embargo, la falta de crítica a los poemas mismos. En una poesía tan rica en relaciones intertextuales, hubiera hecho falta un análisis más profundo de los intertextos que nutren la complejidad formal con que el poeta comunica la realidad social. Nos hubiera gustado ver de dónde surge la variadísima métrica utilizada por Belli, cuál es la función a nivel semántico y composicional de las referencias mitológicas, el léxico del español del siglo XVI, y XVII, y la sintaxis barroca y renacentista. Otro aspecto de la poesía de Belli que merecía haber sido explorado es cómo se justifica su preocupación social en su preocupación por la forma y qué comunica “ésa forma que se va” (Belli, 195). Garganigo dice que “la forma sirve como antídoto a las fuerzas que disgregan al poeta” (195). Encontramos que la forma para Belli es todo lo contrario de un antídoto, es el medio a través del cual se atacan “las fuerzas que disgregan al poeta” (hubiera sido interesante una definición de éstas) y, a la vez, la forma sirve para proyectar el desgarramiento espiritual del poeta ante la realidad. La poesía es la política de Belli y la forma es la ideología que la nutre. Belli es un poeta desconcertante para los lectores de la izquierda y de la derecha ya que no se lo puede encasillar ni en lecturas espirituales ni simplemente materialistas aunque de lo que menos peca es de “apolítico”. Es lamentable que no se haya trabajado más con la infinidad de posibilidades críticas que presenta un discurso poético de la magnitud del de Belli.

Pero por otra parte, la bibliografía recogida por Garganigo demuestra rigor académico y representa un gran aporte a los estudios de la poesía peruana en este país. Es de notar la ardua labor que merece una bibliografía exhaustiva sobre un poeta peruano contemporáneo ya que la mayor parte de los artículos críticos son difíciles de hallar en los Estados Unidos debido a que se encuentran en revistas peruanas de publicación inconsistente. Dicha bibliografía se divide en libros de poesía publicados por Belli, entrevistas al poeta, bibliografía sobre la obra, ensayos y artículos críticos por el poeta mismo.

El libro ha sido cuidadosamente impreso por la editorial “Ediciones del Norte” a la que se le debe agradecer por el buen juicio de percibir la necesidad de introducir a Carlos Germán Belli a la crítica norteamericana con una edición de calidad.

Marta Bermúdez-Gallegos
Rutgers University

Rubén González. *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.

El lector no puertorriqueño que tenga la oportunidad de enfrentarse a este libro del joven crítico Rubén González podrá experimentar algunas sorpresas. La primera de ellas, percibir la coherencia interna de una lírica singular no sólo por su circunstancia socio-histórica, sino por sus cualidades expresivas, que denotan a las claras un proyecto creador persistente y plural. El segundo asombro, no menor, será verificar que esa poesía, pese a estar determinada por un ámbito nacional en muchos sentidos único dentro del orbe latinoamericano, se rige de acuerdo con patrones comunes a todo el continente.

Ciertamente, exceptuando nombres inevitables como los de Luis Palés Matos o Julia de Burgos, no es la poesía puertorriqueña una de las más conocidas de Hispanoamérica. El estudio de González, sin embargo, tiene la virtud de esbozar un panorama introductorio para los no especialistas que no menoscaba los lúcidos y detenidos acercamientos críticos a poetas y textos concretos. La amplia sección antológica, que incluye poemas de trece autores, es, desde el punto de vista informativo, sumamente oportuna y constituye un apéndice eficaz donde pueden compulsarse las materias y las tesis expuestas en el transcurso del volumen.

El corpus analizado en *Crónica de tres décadas* tiene límites cronológicos precisos: de los años sesenta a los ochenta de nuestro siglo. Durante la primera de las décadas mencionadas se destaca el papel de las revistas literarias como órganos propulsores de modos de entender la poesía y modos de producirla. Estamos, sin duda, ante un fenómeno parecido al del colectivismo de vanguardia, que se repite cada vez que los jóvenes se reúnen para compartir su escasa experiencia poética; sólo que, en Puerto Rico, la tarea de publicaciones como *Guajana* o *Mester* se ve complicada por la previsible inserción de lo que podría aún llamarse “compromiso” o “pasión política” en medio de los ya azarosos problemas verbales del creador. Los reparos que hacen otras revistas como *Ventana* o *Zona: carga y descarga* a estas posturas ingenuas no bastan para evitar que se caracterice globalmente la poesía puertorriqueña de los sesenta como una escritura dominada por la transitividad o la pasión testimonial — al igual que la literatura decimonónica del resto del continente, que también estuvo

marcada por el afán de descolonizar nuestros países y nuestras conciencias.

El diálogo intrapoético de los setenta, no obstante, abandona parcialmente las revistas y es percibido por González en otro espacio literario: el que media entre un texto y otro, uniéndolos y separándolos simultáneamente. Estamos en un lugar de parodias y pastiches, es decir, homenajes, ironías o imitaciones. La poética de Edwin Reyes (1944) es confrontada con la de Luis Lloréns Torres (1878-1944) y la de Iván Silén (1944) con la de Palés Matos (1898-1959), para insinuar las conexiones siempre fértiles de una literatura consigo misma. Pero, como sabemos, las búsquedas no son siempre introspectivas: por eso la labor de José María Lima (1934), Angela María Dávila (1944) y Lilliana Ramos Collado (1955) es vista a la luz de sus apropiaciones y reelaboraciones de la palabra poética de una figura influyente a nivel continental como César Vallejo. En el caso de Rosario Ferré (1938), Olga Nolla (1938) y Luz Ivonne Ochart (1949), las fuentes de transtextualidad se multiplican y el recurso a este tipo de vínculos con el Otro se hace indudablemente más consciente y sutil.

En los ochenta, el cuadro es aún más intrincado, puesto que, según González, "la poesía se vive o se escribe de manera más individual": los patrones de lectura, por consiguiente, se diversifican y toda descripción ha de hacerse desde esa compleja heterogeneidad. La obra de José Luis Vega (1948), Jorge A. Morales (1948), Aurea María Sotomayor (1951), Vanessa Droz (1952) y Manuel Ramos Otero (1948) es analizada y, en conjunto, se destaca una armonización de lo que antes eran dos mundos sólo en apariencia autónomos: el político y el psicológico, el funcional y el literario.

Las conclusiones a las que llega *Crónica de tres décadas*, gracias a la sensata exposición de los fenómenos anteriormente descritos, resultan, a nuestro entender, irrefutables. Sin duda, en la poesía puertorriqueña de los últimos treinta años se comprueba, en primer lugar, una "evolución hacia el intimismo". De inmediato, habría de mencionarse un esfuerzo exitoso por "integrar" realidad social y realidad individual en un solo decir (el "compromiso" de un poema "erótico" o "autobiográfico" puede ser, claro está, más eficaz que las antiguas diatribas contra el imperialismo). A continuación, no puede faltar afirmar que la idea de la condición autorreferencial y metalingüística de la literatura se ha asumido recientemente con más naturalidad que en otras épocas. Por último, deberíamos recordar una observación inusual que hace González y que puede propiciar en el lector un atractivo cuestionamiento: los fines de siglo suelen ser determinantes en la historia literaria hispanoamericana (p. 127-8). La ilustración y el modernismo bien lo demuestran, y ello puede ayudarnos a vislumbrar la posible importancia de los actuales momentos de nuestra poesía. En el contexto local puertorriqueño, en efecto, la readopción de cuestiones de identidad nacional esta vez desde ángulos inusitados (en estas páginas, agudamente, se traen a colación el bolero, el erotismo, la revisión de lo urbano) es, a todas luces, innovadora y audaz, augurando, al menos para la isla, un fin de siglo y de milenio especialmente significativos.

Mencionábamos, al principio de estas notas, un par de hallazgos quizá perturbadores que todo hispanoamericano puede hacer en el libro que aquí nos ocupa. El primero estaba relacionado con las líneas de continuidad que contribuyen a dar personalidad inconfundible a una literatura. *Crónica de tres décadas*, sin declararlo abiertamente, pero por una vía tan oblicua como efectiva, logra retratar ante nuestra sensibilidad e inteligencia una importante constelación poética que se forma día a día en Puerto Rico; ésta no “busca” una identidad literaria, sino que la tiene y hace ya uso de ella plenamente, al perseguir mediante la escritura — extraña paradoja — su identidad como pueblo. El segundo hallazgo es consecuencia del primero. La excentricidad histórica puertorriqueña, si bien ha marcado profundamente a la nación antillana, no distorsiona de manera alguna un modo de ser hispánico o latinoamericano. Prueba de ello es que, “a solas”, desde su aislamiento — isleño y político —, las tendencias más recientes de los años ochenta en un sector de su literatura, el que corresponde a la lírica, son afines y extremadamente parecidas a las de otras regiones del continente: en Puerto Rico, así como en México, Perú o Venezuela, los modelos internacionales imitados son los mismos; la presencia de la ciudad, la música popular y las formas extremas de la vivencia erótica son iguales; igual es al auge de la poesía femenina; igual la preferencia por una norma lingüística coloquial; idéntica es la disposición para producir escritura a partir de la escritura...

No sabemos si, como afirma Rubén González, estos últimos años del siglo supondrán una “vuelta de tuerca” en nuestros horizontes, luego de la aparición de Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda y Paz. Existen muchas probabilidades. Pero de lo que sí podemos estar seguros es de la obtención, por primera vez en mucho tiempo, de una relativa sincronía en el quehacer de nuestros poetas, desde el sur de los Estados Unidos hasta la Patagonia. Pese a que se mantengan las particularidades, predomina una comunidad creadora de intereses, gustos y objetivos. En este panorama, Puerto Rico, como cualquier otro país del continente, constituye y no constituye una excepción. Sus búsquedas individuales, a la larga, son las de todos. La Era en que vivimos ha empezado, al fin, a ser la misma.

Miguel Gomes
S.U.N.Y. at Stony Brook

Javier Lasarte, ed. *Cuarenta poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990)*. Caracas: Fundarte, 1991.

La publicación de este volumen en un medio intelectual como el venezolano, tan propenso a las antologías, muchas de ellas precipitadas, no deja de ser alentador. Nuestro optimismo se debe a una razón básica: quizá se trate ésta de una de las pocas invitaciones a una lectura de la reciente historia literaria nacional que parte de cierto rigor académico y crítico, fundamental para una comprensión lúcida de nuestro panorama creador, sin lugar a duda complejo y cambiante. En otra época, Mariano Picón-Salas llevó a cabo, satisfactoriamente, la pedregosa empresa de fijar un **corpus** aún hoy válido de lo mejor y más representativo de nuestros costumbristas decimonónicos. Recientemente, Oscar Rodríguez Ortiz ha realizado algo similar en lo que respecta al ensayismo contemporáneo. Labores tan afortunadas, sin embargo, no abundan. La virtud principal de *Cuarenta poetas se balancean* tal vez no sea la de haber encontrado la nómina de poetas y textos definitivos que sobrevivirá en Venezuela a la segunda mitad del siglo XX; lo que Lasarte nos entrega, en cambio, es un primer borrador útil para llegar a cumplir dicho objetivo tras una espera futura y necesaria de lustros, si no de décadas: no olvidemos que el tiempo es el mejor compilador de antologías.

¿En qué consiste, como investigador, el mayor mérito de nuestro antólogo? Sería difícil señalarlo con precisión absoluta. Intentaremos aquí, más bien, revisar dos aspectos esenciales de su labor. El primero de ellos es el prólogo. Sin duda, el marco teórico de la selección queda fijado en él con claridad. Como percepción esquemática de un período literario resultará, seguramente, de sumo provecho para trabajos críticos posteriores. No nos detendremos aquí en un recuento de los distintos momentos estéticos que reconoce cuidadosamente Lasarte en la poesía venezolana desde los años sesenta hasta finales de los ochenta. Lo que sí ha de destacarse es la descripción desapasionada — la objetividad total sería una meta imposible de lograr — de un proceso en el que el antólogo, personalmente, ha participado en calidad de creador. En otras palabras: estamos ante la labor del crítico, no la del autor de poemarios. Es importante detenernos en este detalle pues muchas muestras literarias del país

no siempre van precedidas de este mínimo e imprescindible distanciamiento profesional con respecto al objeto de estudio. No pretendemos, con esto, menospreciar las antologías hechas por “escritores”, sean poetas, narradores o ensayistas; queremos, más bien, señalar que estas últimas tienen un interés diferente: nos ayudan a entender no tanto la literatura de una época o una región como el sistema de preferencias del compilador mismo, artista que, conscientemente o no, se define y define su poética particular a través de los otros. El volumen que en esta ocasión nos entrega Lasarte, al menos en apariencia, no participa de semejante autorreferencialidad. Tanta es su discreción en este sentido, que el antólogo ha omitido de la selección, por completo, su propia poesía — en realidad, muy ilustrativa de lo hecho durante los ochenta por los miembros de “Tráfico” o “Guairé” (recordemos, al azar, los nombres de Rafael Arráiz Lucca, Rafael Castillo Zapata o Miguel Márquez) u otros autores no directamente vinculados a estas agrupaciones, pero cercanos estéticamente a ellas, como Blanca Strepponi.

Un segundo aspecto que debemos advertir como logro de *Cuarenta poetas se balancean* es el carácter funcionalmente dual del amplio repertorio escogido, que abarca algo más de trescientos cincuenta textos. En efecto, podríamos considerar esta selección no sólo como una “perspectiva”, sino también como una “prospectiva”. El lindero entre ambas lecturas resulta, sin embargo, impreciso. Quizá los poemas pertenecientes a escritores nacidos antes del cincuenta puedan, a estas alturas, darnos una idea de lo que será a la larga una carrera poética, con sus esperables altibajos y aportaciones globales; sus voces, sin duda, han sido ya incorporadas en mayor o menor medida a la tradición literaria venezolana — entendiendo aquí por tradición, en pocas palabras, un espacio de intertextualidad; es obvio que la escritura de los más jóvenes, por adhesión, camaradería o rechazo, ha incorporado la experiencia poética de sus predecesores a la suya, por el momento en ciernes. Lo cierto es que esbozar valoraciones generales de nuestra lírica a partir de autores consagrados o que simplemente cuentan con mayor experiencia y con una “obra” en el sentido vital de la palabra (aproximativamente, los compendiados en la antología desde Valera Mora hasta Hernández D’Jesús), resulta una actividad mucho más fundamentable y sólida que hacerlo a partir de labores más recientes, que todavía se debaten entre las buenas promesas y las malas.

Justo aquí, donde se hace imposible delimitar una perspectiva objetiva de relectura, surge el papel prospectivista que toca exclusivamente, más que al crítico o al estudioso, al lector llano que acude a esta antología: de toda la poesía juvenil, aún en potencia, ¿qué quedará?, ¿cuáles son sus verdaderos alcances?, ¿hacia dónde se encamina como fenómeno colectivo? La inclusión de inéditos que ha preferido Lasarte en las últimas secciones del libro resulta, así pues, sumamente oportuna y eficaz. Como en el resto de la muestra, en estos nuevos poemas podemos descubrir, muy cercanos unos a otros, materiales promisorios y frustrantes, que perfilan, en conjunto, una literatura nacional saludable, es

decir, compuesta de escritores de índole y disposición para el oficio muy diversas y, por lo tanto, en relación recíproca de incompatibilidad, oposición o complicidad. Las vocaciones individuales y, como ya hemos apuntado, el tiempo, decidirán la permanencia o no de estos poetas en antologías venideras, favorecidas por nuevas circunstancias históricas y nuevos nombres en el panorama literario.

Para cerrar estas breves notas, no podríamos omitir un llamado de atención hacia los acertados criterios que preceden a la elección de Víctor Valera Mora (1935-1984) y Eugenio Montejo (1938) como “paradigmas” iniciales de esta antología. Ambos, en efecto, determinan por contraste la amplitud de rasgos y búsquedas de que es capaz la poesía venezolana publicada desde los sesenta hasta la fecha. Si, por una parte, la obra de Valera Mora se alimenta de la violencia cotidiana y la propia violencia verbal, desembocando en la fragmentación expresiva y en un trágico mutismo — difícil es deslindar en este último voz poética y voz biográfica —, la obra de Montejo nos conduce, más bien, a un ámbito de continuidades y crecimiento, reflejado no sólo en las renovaciones que tienen lugar de un poemario a otro hasta llegar a una *summa* como *Alfabeto del mundo*, sino en la postura ficticia consecuente que advertimos en el hablante de todos sus textos, que explora el cosmos y se compenetra con él como única disolución posible de los límites estrechos y precarios del Yo. Entre estos dos escritores que definen extremos contrapuestos, caben poéticas maduras y determinantes como la de Julio Miranda (1945), en la que el ludismo y la inteligencia — caso raro — se combinan, o como la de Jorge Nunes (1948), que logra contrarrestar los excesos abstractos del poema “metafísico” con la humanidad y concreción de un decir nostálgico, empeñado en crear una persona lírica cada vez más cercana a la del hombre que contempla y trata de desentrañar el por qué y el cómo de la fugacidad del tiempo.

Alternativas distintas de lectura y de discusión: es eso lo que inaugura, sin que neguemos en ningún momento su carácter de esbozo, de tentativa, un libro como *Cuarenta poetas se balancean*. Dudamos que a una antología de poesía puedan atribuirse méritos mayores que éste.

Miguel Gomes
S.U.N.Y. at Stony Brook

José Promis, *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1987.

In *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*, José Promis examines the development of Spanish American literature from its beginnings in the diaries of Christopher Columbus through its full integration into the Baroque school of 17th century Europe. Unlike a traditional history of literature, which examines writers and works within a strict chronological framework, Promis' essay approaches the task from a different perspective: he selects key texts from both the New World and the Old, from different historical moments and from different genres, and then analyzes what these texts reveal about the philosophical, political and religious attitudes of the writers who produced them. As the titles of the book implies, Promis sees literature as part of a search for cultural identity. What sets his essay apart from others with a similar focus is his unique way of approaching the texts, and the unusual contrasts and comparisons he brings out in his discussion of the works.

The book begins with a quick look at Spanish medieval literature as a reflection of what Promis calls "la casa buena medieval," or the worldview of medieval man. Promis defines this worldview primarily as an attitude toward the limits of the world, the existence of space, and the place of man within that confined space, and he shows how it is reflected in works such as *El libro de buen amor* and the *serranillas* of the Marqués de Santillana. With Columbus' discovery of America at the end of the fifteenth century, the concept of "la casa buena medieval" would begin to change as man suddenly found himself in a world without frontiers. It was these changes, Promis asserts, which produced the body of works that today constitutes colonial Spanish American literature.

Promis traces the development and evolution of different notions about reality, the power of language, the place of the writer, and the underlying ideological implications of literature as Spanish America undergoes its gradual transformation from newly discovered land to thriving colony. He examines not only the literature produced in the New World, but also weaves into his discussion references to classic texts from the mother country, such as the *Quijote*, *Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*, and the *églogas* of Garcilaso de la Vega, thereby establishing some interesting parallels between works produced

within the same time frame on both sides of the Atlantic. Given the brevity of the essay, Promis manages to include an impressive number of writers in his study: he looks at the diaries of Columbus, Cortés' letters to Carlos V, the writings of Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro de Valdivia, Bernal Díaz del Castillo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, el Inca Garcilaso de la Vega, Juan Suárez de Peralta, and other *cronistas*; the prose works of Juan Rodríguez Freile, Juan de Palafox, Carlos Sigüenza y Góngora; the religious writings of Fray Diego de Hojeda, Fray Juan de Ayallón, Pedro de Oña, and Hernando Domínguez Camargo; the lyric poetry of Francisco de Terrazas, Miguel de Guevara, Juan del Valle Caviades, and Sor Juana Inés de la Cruz; and the epic poetry of Alonso de Ercilla and Bernardo de Balbuena. As this long list of names suggests, Promis devotes attention to lesser-known writers as well as to those literary giants who dominate the pages of traditional history books. He does not discuss works and writers in exhaustive detail; nevertheless, his commentary is insightful, well-founded, and to the point. He establishes patterns that link texts together in meaningful ways and creates an overview of the period that emphasizes how Spanish America struggled to define its relationship to Spain in both cultural and political terms. For readers who know very little about Spanish American literature of the colonial period, Promis' essay is an excellent introduction. It is well-written, informative, and concise, thus bringing a vast body of work within easy grasp. For those who are already familiar with colonial Spanish American literature or who are accustomed to the latest trends in criticism, Promis' essay may not break new ground but, because the contents are presented in an original and interesting way, most readers will find it thought-provoking. It is an example of traditional scholastic writing at its best.

Cynthia Duncan
University of Tennessee

María M. Solá. *Aquí cuentan las mujeres*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1990, 177 págs.

El ensayo de María Solá titulado, "Para que lean el sexo, para que sientan el texto, escribimos también con el cuerpo" sirve de introducción a esta muestra de cinco escritoras puertorriqueñas contemporáneas: Rosario Ferré, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Lourdes Vázquez y Ana Lydia Vega.

María Solá en su ensayo explora diferentes aspectos de la producción literaria de las mujeres en Puerto Rico, sus circunstancias de publicación, la crítica y la participación de estas mujeres en otros sectores de la vida puertorriqueña. La autora hace una comparación de la situación de la mujer escritora antes y ahora; en su análisis resalta siempre la perspectiva cultural, es decir, que nos recuerda que la situación de la mujer está condicionada por los patrones culturales, sociales y políticos que rigen la vida en Puerto Rico. También examina la contribución de la mujer en distintos aspectos relacionados con la literatura. Entre ellos, la crítica literaria y su papel en las editoriales y en las universidades. Traza una trayectoria sociológica del auge de la intervención de las mujeres en los sectores educativos del país.

Solá exalta el nivel de profesionalismo en la producción literaria de las mujeres y como éstas "se han adentrado en los predios no femeninos del código literario" (17) para abarcar géneros que tradicionalmente no han sido cultivados por las mujeres como, la novela política, la novela policial o de misterio y el desarrollo de una vena humorística en sus textos; a la vez que articulan en ellos su condición femenina y su compromiso con el movimiento feminista.

El ensayo de Solá subraya la importancia de la política en la vida cultural y la relación entre la situación de la mujer y las condiciones políticas de la Isla. Examina con claridad la red de conexiones que sostienen el discurso de sometimiento de la mujer. A través del ensayo subraya la necesidad de la identificación del feminismo con postulados políticos.

Esta muestra literaria presenta tres cuentos de Rosario Ferré, "Cuando las mujeres quieren a los hombres", "La extraña muerte del Capitancito Candellario" y "La Cucarachita Martina"; de Magali García Ramis incluye "Una

semana de siete días”; de Carmen Lugo Filippi, “Milagros, Calle Mercurio”; de Lourdes Vázquez, “La visita” y “Esta pendencia”; de Ana Lydia Vega “Letra para salsa y tres soneos por encargo” y “Caso omiso”. El libro también aporta una valiosa bibliografía de y sobre cada una de las narradoras, al igual que bibliografía crítica de la literatura escrita por mujeres.

Todos los relatos de esta colección tienen que ver con la problemática de la mujer, el papel que la sociedad patriarcal le asigna al hombre y las estrategias de subsistencia y lucha de las mujeres en una sociedad opresora. A pesar de que *Aquí cuentan las mujeres* nos presenta relatos que ya se habían publicado, el excelente y exhaustivo análisis introductorio de Marfa Solá reitera las relaciones entre estos textos escritos por mujeres y, aún más importante, la relación entre éstos y la sociedad puertorriqueña.

Elena M. Martínez
Baruch College (CUNY)

Pedro Juan Soto. *Memoria de mi amnesia*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1991, 134 págs.

La última novela de Pedro Juan Soto, *Memoria de mi amnesia*, sigue la trayectoria trazada por la colección de cuentos *Spiks* y sus novelas, *Usmail*, *Ardiente suelo*, *fría estación*, y *Un oscuro pueblo sonriente*. *Memoria de mi amnesia* incide en la representación de la problemática social y la crítica a los sistemas médicos y legales en Puerto Rico. La novela ensaya la incorporación de los procesos de investigación de una muerte y el proceso de investigación de la escritura, técnica tan usada por tantos escritores hispanoamericanos, Onetti y Vargas Llosa, entre otros.

La novela se divide en diez capítulos. Cada capítulo consta de la investigación que se lleva a cabo en torno a una mujer ya fallecida, paciente del hospital psiquiátrico; y otro de un texto que al final nos enteramos ha sido escrito por la difunta, Gabriela Jiménez Ochoa. La primera parte de cada capítulo da entrada a un discurso legal, a preocupaciones sobre el orden social y político; la segunda parte, supuestamente un discurso de la imaginación incluye muchas reflexiones sobre cuestiones familiares.

Los personajes de la novela son el ex-esposo de la mujer, Sebastián González Saavedra, el psiquiatra y el investigador; la mujer es sólo objeto de investigación. En *Memoria de mi amnesia* los personajes y los lectores investigamos no sólo la causa de la muerte, sino también la causa de la "locura" de la mujer.

En la novela resulta interesante el paralelismo entre el proceso de investigación sobre el personaje y su muerte y el proceso de escritura. Los tres primeros capítulos ya señalan la estructura que seguirá la obra: el discurso del investigador, el del viudo y el del psiquiatra y la alternancia de estos discursos, supuestamente, portadores de "la verdad" con los textos de la imaginación. Si la estructura lúdica de la novela es un acierto, cabe señalar que la novela tiene muchos problemas. Entre éstos se encuentran el uso de construcciones lingüísticas torpes que imposibilitan la comprensión en ciertos momentos y la inclusión de ilustraciones hechas por el mismo autor que lejos de despertar el interés de los lectores, le restan interés al texto.

Elena M. Martínez
Baruch College (CUNY)

COLABORADORES

JOSE BALZA: (Venezuela, 1939) es uno de los más importantes narradores de su país. En 1991 obtuvo el premio nacional de literatura. Es autor de novelas, cuentos, ensayos, crítica de arte y antologías. Destacan su novela *Percusión* (Seix Barral, 1982), los cuentos de *La mujer de espaldas* (Monte Avila, 1991) y los ensayos de *Este mar narrativo* (Fondo de Cultura Económica, 1989).

CHRISTINE M. E. BRIDGES: Recibió su maestría de la University of Texas, El Paso bajo la dirección del Dr. Arturo Pérez-Pisonero. Actualmente está en Vanderbilt University completando su tesis doctoral titulada *Rito y poder en el drama contemporáneo*, bajo la dirección del Dr. Francisco Ruiz-Ramón.

FERNANDO BURGOS: Chileno. Autor de los libros *La novela moderna hispanoamericana: un ensayo sobre el concepto literario de modernidad* (Madrid: Orígenes, 1985, 2a ed., 1990); *Antología del cuento hispanoamericano* (México: Editorial Porrúa, 1991), volumen que ofrece una de las selecciones más comprensivas hasta la fecha sobre la producción cuentística en Hispanoamérica; *Edición crítica de "El matadero", ensayos estéticos y prosa varia de Esteban Echeverría* (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1992). Ha editado las obras *Prosa hispánica de vanguardia* (Madrid: Orígenes, 1986), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos* (Madrid: Edi-6, 1987), y *Las voces del karái: estudios sobre Augusto Roa Bastos* (Madrid: Edelsa, 1988). Ha publicado numerosos artículos sobre literatura en revistas especializadas editadas en Alemania, Argentina, Chile, España, Estados Unidos, México, Venezuela. Ha sido docente de la Universidad de Chile y del Middlebury College. Actualmente es profesor asociado en la Memphis State University.

MARTHA L. CANFIELD: Nacida en Colombia, estudió en Uruguay y en Francia antes de radicarse en Italia; es profesora de literatura latinoamericana en la Università degli Studi, Firenze, Italia. Ha escrito varios libros de crítica literaria, entre ellos *El "Patriarca" de García Márquez, Arquetipo literario del dictador latinoamericano* (Firenze, 1984), así como también de poesía.

RODRIGO CANOVAS: (Chile, 1952) es profesor de la Universidad Católica de Chile y ha sido en 1991-92 Tinker Fellow de la John Carter Brown Library de Brown University. Es autor de *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan: Literatura chilena y experiencia autoritaria* (Flacso, 1986).

ANTONIO CARREÑO: (España) es profesor y Chairman del Departamento de Estudios Hispánicos de la Brown University. Ha sido Guggenheim Fellow y ha recibido becas de la American Philosophical Society, el Comité Conjunto, y el American Council of Learned Societies, entre otras. Es autor de *El romancero lírico de Lope de Vega* y *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, ambos libros publicados por Gredos. También ha publicado varias ediciones críticas: Góngora, *Romances*; Lope, *Poesía selecta*, *Pastores de Belén*, *El castigo sin venganza*, *El perro del hortelano*. Actualmente está trabajando en una monografía extensa sobre la poesía de Lope, una edición de las *Rimas* (1609), y ha completado *De poéticas y de Retóricas* sobre la poesía española e hispanoamericana: del Siglo de oro al Siglo XX. Ha recibido el Premio Ramón Menéndez Pidal.

RODGER CUNNINGHAM: Tiene su doctorado en literatura comparada de la Universidad de Indiana. Enseña inglés y estudios apalachenses en Sue Bennett College, London, Kentucky, E.E.U.U. Es autor de *Apples on the Flood: Minority Discourse and Appalachia*.

M. J. FENWICK: Profesora de literatura hispanoamericana en Memphis State University. Autora de *Dependency Theory and Literary Analysis: On Vargas Llosa's The Green House* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1981), y *Writers of the Caribbean and Central America: A Bibliography* (New York: Garland Publishing, 1992). Ha publicado artículos sobre la novela contemporánea hispanoamericana y la poesía contemporánea del Caribe. Actualmente prepara una antología de la poesía feminista del Caribe.

VICTORIA GARCÍA-SERRANO: Estudia y enseña en el Department of Spanish de Emory University.

JUAN GELMAN: Poeta argentino nacido en 1930. Entre sus poemarios se cuentan: *Violón y otras cuestiones* (1956), *Gotán* (1962), *Cólera Buey* (1971), *Hechos y Relaciones* (1980), *Citas y Comentarios* (1980), *Composiciones* (1986), *Anunciaciones* (1988) y *Carta a mi madre* (1989). Sus textos han aparecido también en numerosas revistas y antologías personales y colectivas. Próximamente, Vintén Editor (Uruguay) publicará una nueva selección antológica de su obra. En la actualidad, Gelman reside en México.

MIGUEL GOMES: (Venezuela, 1964). Es licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela, y actualmente está terminando su doctorado en SUNY at Stony Brook. Colabora regularmente en *El Universal*, *Diario de Caracas*, *El Nacional* y la revista *Imagen*, de Venezuela, y en *Vuelta*, de México. Ha publicado *Visión memorable*. Cuentos, en 1987, y un volumen de

estudios literarios, *El pozo de las palabras* (1990), que había merecido el Premio Fundarte, Mención Ensayo, en 1988. Como traductor de poesía de lengua portuguesa publicó en 1988 una *Antología poética de Oswald de Andrade*.

PEDRO GRANADOS: (Lima, 1955). Estudió literatura en el Perú y España y trabajó como lector en la Universidad de Cornell. Tiene publicados: *Sin motivo aparente* (1978), *Juego de manos* (1984), *Vía expresa* (1986), y *El muro de las memorias* (1989), todos libros de poesía. Actualmente completa sus estudios de doctorado en la Universidad de Brown.

OSCAR HAHN: (Chile, 1938). Poeta y ensayista, que se desempeña desde 1977 como Profesor de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Iowa. Dos de sus principales libros poéticos han aparecido en la serie "Discoveries", de Latin American Literary Review Press, traducidos por James Hoggard: *The Art of Dying* (1987) y *Love Breaks* (1991). Otras de sus publicaciones poéticas recientes son *Flor de enamorados* (1987) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989). Entre sus trabajos críticos mencionamos *Texto sobre texto* (1984) y *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX* (1990). Ha colaborado en *Inti* 18-19.

BERNAL HERRERA: Nació en San José, Costa Rica. Estudió y enseñó filosofía en la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de literatura en Harvard University, donde prepara su tesis doctoral sobre Roberto Arlt y la narrativa argentina de 1925 a 1940.

FRANCISCO JAVIER HIGUERO: Se desempeña como Profesor de lengua y literatura en la Universidad de Wayne State. Su especialización es el ensayo peninsular contemporáneo. Es el autor de *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (Barcelona: Anthropos, 1991). Artículos sobre Ortega y Gasset, Jiménez Lozano y otros ensayistas han aparecido en *JGE: The Journal of General Education*, *El Ciervo*, *Ideas '92*, *Ojáncano*, *Lucanor*, *Anthropos*, y otras revistas. Actualmente prepara otro libro sobre el ensayo español contemporáneo.

MERCEDES IBAÑEZ ROSAZZA: (Lima, Perú, 1942), poeta, traductora, entre sus libros de poesía figuran: *Mi casa en Cuatro Leños*, Trujillo: Trilce, 1972; *Puentes de la Palabra*, Trujillo: Trilce, 1976; *Caterpillars*, Berkeley: Epona Press, 1976, (Prólogo de Kate Millet). Ha colaborado en *Inti* 26-27.

JULIE JONES: Se doctoró en ambos, español (en la Tulane University) e inglés (en la University of Virginia). Enseña en el Foreign Language Department de la Universidad de New Orleans. Ha publicado numerosos artículos sobre ficción y poesía hispanoamericana del siglo XX, y ha traducido las obras de

Leopoldo Alas, *Su único hijo*, y de Félix de Azúa, *Diario de un hombre humillado*. Está preparando un libro sobre la representación de París en la narrativa hispanoamericana.

DALE KNICKERBOCKER: Se doctoró en la State University of New York, Stony Brook, con una tesis sobre la narrativa y subjetividad en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester.

LISIAK-LAND DIAZ: Es peruana, profesora en la Universidad Gabriele D'Annunzio, Pescara, Italia. Hizo los estudios del doctorado de literatura en la Universidad Católica del Perú. Realiza investigaciones sobre literatura peruana.

ELENA M. MARTINEZ: Se doctoró en New York University. Tiene en prensa "El discurso dialógico en 'La era imaginaria' de René Vázquez Díaz". Se desempeña como profesora de lengua y literatura en Baruch College (City University of New York).

EUGENIO MONTEJO: (Venezuela, 1938). Poeta, ensayista y narrador. Su obra poética — desde *Élegos* (1967) a *Trópico absoluto* (1982) apareció antologada en *Alfabeto del mundo* (Barcelona, Laia, 1987) y con el mismo título, pero considerablemente ampliada, en el Fondo de Cultura Económica, de México (1988). *O poeta sem rio* reúne una selección de sus poemas traducidos al portugués por Sergio Faraco (1985). Es autor de dos colecciones de ensayos: *La ventana oblicua* (1974), y *El taller blanco* (1983), y de un volumen de escritura heteronímica, *El cuaderno de Blas Coll* (1981). Es agregado Cultural de su país en Portugal. Ha colaborado en *Inti* 18-19.

MARIA NEGRONI: Argentina. Tiene estudios cursados en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Columbia de Nueva York, donde actualmente reside. Su primer libro de poesía titulado *De tanto desolar* fue publicado en Buenos Aires por Editorial Libros de Tierra Firme en 1985. Ha publicado también ensayos y poemas en distintos medios de prensa de Buenos Aires, en especial *Diario de poesía*, *Tiempo argentino* y las revistas *Claves*, *Pie de Página*, *Debates en la sociedad y la cultura*, *Amaru*. Su poesía también ha sido publicada en diversas revistas de Estados Unidos y Canadá. Tiene dos libros de poemas terminados, aún inéditos, *La vida en Badlands* y *La jaula bajo el trapo* e integra la *Antología de la poesía femenina argentina* de próxima aparición en Buenos Aires, bajo el sello editorial de Libros de Tierra Firme. Actualmente trabaja como editora y traductora en el área latinoamericana del Centro Internacional de la Tribuna de la Mujer, con sede en Nueva York. Ha colaborado en *Inti* 28.

EDGAR O'HARA: (Perú, 1954). Poeta, ensayista y crítico literario, enseña literatura hispanoamericana en la Universidad de Washington, Seattle, desde 1989. Entre sus publicaciones poéticas recientes se cuentan *Lengua en pena* (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), y *Curtir las pieles* (Lima) y *Límites del criollismo* (Valdivia, Chile), ambos de 1991. Entre sus trabajos de ensayo de crítica mencionamos *Desde Melibea* (1980), *Cuerpo de reseñas* (1984), *La palabra y la eficacia. Acercamiento a la poesía joven* (1984) y *Agua de Colombia. Notas sobre poetas colombianos* (1988). Colaboró en *Inti* 24-25.

ALESSANDRA RICCIO: Es profesora e investigadora de la literatura hispanoamericana en el Instituto Orientale, Universidad de Nápoles. Ha estudiado a Sor Juana Inés de la Cruz y a Fray Servando Teresa de Mier. Se ha dedicado sobre todo a la literatura cubana contemporánea, especialmente a Lezama Lima y Carpentier.

OSCAR D. SARMIENTO: Obtuvo su doctorado en la Universidad de Oregon. Escribió su tesis sobre el (im)posible diálogo entre dos poetas chilenos contemporáneos: Enrique Lihn y Jorge Teillier. Tiene un libro de poesía inédito. Actualmente es profesor visitante en St. Lawrence University.

ADA MARIA TEJA: Cubana, hizo sus estudios en la Universidad de Munich y Berkeley. Actualmente enseña en la Università di Siena en la sede de Arezzo. Ha publicado *La poesía de José Martí entre naturaleza e historia*, Marra Ed., Italia 1990, patrocinada por la Universidad de Calabria. Actualmente trabaja sobre Martí y Lezama Lima. Colaboró en *Inti* 12.

CLARK M. ZLOTCHEW: Profesor de literatura hispanoamericana en SUNY, College at Fredonia. Ha publicado en diarios y revistas numerosos artículos y notas sobre autores del Río de la Plata. Colaborador en *Inti* 15, 24-25.

LIBROS RECIBIDOS

Alatorre, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989. 342 pp.

Alvarez Tuñon, Eduardo. *Antología poética (1976-1991)*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1991. 162 pp.

Alcira Arancibia, Juana. *Poesía telúrica del noroeste argentino*. Buenos Aires: Ayala Palacios Ediciones Universitarias, 1989. 206 pp.

Aranda, Alejandro. *Resonancias*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. 64 pp.

Aylward, E.T. *Towards a Revaluation of Avellaneda's False Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1989. 92 pp.

Calleiro, Mary. *A mi manera*. (Cuentos) Miami: Decca Press, 1989. 62 pp.

Campaña, Antonio. *El infierno del Paraíso*. Santiago: Ediciones Mar del Plata, 1991. 61 pp.

Chang-Rodríguez, Raquel y de Beer, Gabriella. *La historia en la literatura iberoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Charmon-Deutsch, Lou. *Gender and Representation, Women in Spanish Realist Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1990.

Colombus, Christopher. *Journal of The First Voyage*. Edited and translated by B. W. Ife. Warminster: 1990. 259 pp.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Obras XII – Folletos (1822-1824)*. México: UNAM, 1991. 744 pp.

Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis, 1991. 206 pp.

Gambaro, Griselda. *The Impenetrable Madam X*. (Translated by Evelyn Picón Garfield). Detroit: Wayne State University Press, 1991. 149 pp.

García-Bedoya Maquiña, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 1990. 108 pp.

Gómez Rosa, Alexis. *Cabeza de Alquiler, contra la pluma la espuma, poemas 1980-86*. Santo Domingo: Editora Taller, 1990. 134 pp.

González, Galo F. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. 188 pp.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. *El espacio de la crítica: Estudios de literatura chilena moderna*. Madrid: Editorial Orígenes, 1989. 135 pp.

Harrison, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes, Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press, 1989. 233 pp.

Johnson, Carlos A. *Cuando me muera que me arrojen al Rimac en un Cajón Blanco (Cuentos)*. Miami: Ediciones Universal, 1990. 75 pp.

Kerr, R.A. *Mario Vargas Llosa: Critical Essays on Characterization*. Maryland: Scripta Humanística, 1990. 171 pp.

Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo*. Berkeley: University of California Press, 1989. 294 pp.

Lukin, Liliana. *Carne de tesoro 1983-1989*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990. 61 pp.

Ortega, Julio. *Parábola del buen lector*. México, D.F.: Amacalli Editores, 1991. 78 pp.

Galdós, Benito Pérez. *The Campaign of the Maestrazgo*. (Translated by Lila W. Guzmán) Wakefield, N.H.: Hollowbrook Publishing, 1990. 236 pp.

Rivero-Potter, Alicia. *Autor/Lector*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 184 pp.

Sefamí, Jacobo. *Contemporary Spanish American Poets, a Bibliography of Primary and Secondary Sources*. New York: Greenwood Press, 1992. 245 pp.

Schujer, Silvia Graciela. *Cuentos y Chimentos*. La Habana: Casa de las Américas, 1987. 79 pp.

Sherman Severin, Dorothy. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 139 pp.

Sims, Robert L. *El primer García Márquez: un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Maryland: Scripta Humanística, 1991. 212 pp.

Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1986. 211 pp.

Vitale, Carlos. *"Noción de realidad"*. Barcelona: Olifante Ediciones de Poesía, 1987. 71 pp.

Zapata, Miguel Angel. *Poemas para violín y orquesta*. México: Premiá Editora, 1991. 84 pp.

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: US \$25.00

Bibliotecas e instituciones: US \$40.00

Precio del ejemplar individual: US \$25.00

Números dobles: US \$30.00

NOMBRE:.....

DIRECCION:.....

.....

SUSCRIPCION POR.....AÑO(S) \$.....

NUMEROS INDIVIDUALES:.....\$.....

.....\$.....

.....\$.....

.....\$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Revista de Literatura Hispánica,
Roger B. Carmosino, Department of Modern Languages, Providence
College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

