

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 29

Article 51

1989

INTI Número 29-30 (Otoño 1989)

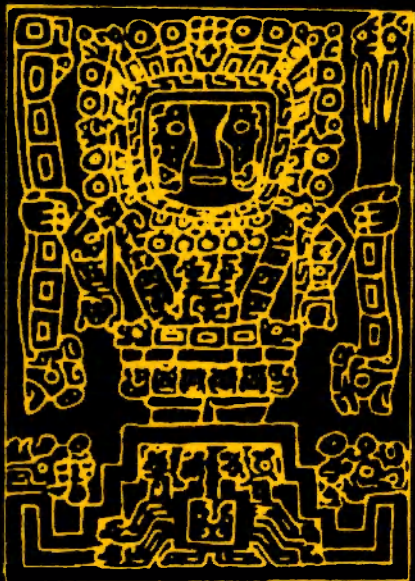
Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera 1989) "*INTI* Número 29-30 (Otoño 1989)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 51.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/51>

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 HISPÁNICA

ANTONIO VERA-LEON • ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ •
GIUSEPPE AMARA • MARCELO CODDOU • HELENE WELDT •
ALBA LIA BARRIOS • M. R. OLIVERA-WILLIAMS • JORGE
RODRIGUEZ PADRON • PEDRO LASARTE • WALTER BRUNO
BERG • M.I. ACOSTA CRUZ • ROMAN SOTO • JULIO ORTEGA
• JOHN KINSELLA • ENRIQUE LUENGO • RODOLFO
PRIVITERA • SERGIO MONSALVO • RENE A. CAMPOS •
JULIA KUSHIGIAN • DENNIS WEST • HERNAN LAVIN CERDA
• LUIS DOMINGUEZ-VIAL • ANTONIO PLANELLS • FRANK
GRAZIANO • GRISELDA RAMOS PEREA • FRANCISCO NAJERA
• CECILIA BUSTAMANTE • MANUEL SILVA ACEVEDO •
ALEJANDRO ARANDA • DIONISIO D. MARTINEZ • MAURICIO
QUIJANO • JAIME SABINES • MIGUEL ANGEL ZAPATA •

NUMEROS 29-30

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 (al margen del mayor o menor prestigio que pudiera tener el autor), y la variedad del espectro metodológico e ideológico representado en los enfoques. 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 setiembre 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 estampillado.

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 CANJES

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

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: U\$S25

Bibliotecas e instituciones: U\$S35

Precio del ejemplar individual: U\$S20

Número doble: U\$S30

INDICE

ESTUDIOS

ANTONIO VERA-LEON: Montejó, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia.....	3
ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ: Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana.....	17
GIUSEPPE AMARA: Las Ménades de Lavín Cerda.....	29
MARCELO CODDOU: Relectura de <i>La Brecha</i> de Mercedes Valdivieso..	39
HELENE WELDT: The Genesis of Augusto Roa Bastos' <i>Yo el supremo</i> ...	49
ALBA LIA BARRIOS: Ese negro fantasmal de Palés Matos	65
MARIA ROSA OLIVERA-WILLIAMS: <i>Citas y comentarios</i> de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio.....	79
JORGE RODRIGUEZ PADRON: Cauce común: <i>Carece de causa</i> de José Koser.....	89
PEDRO LASARTE: "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen	101
WALTER BRUNO-BERG: Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa.....	119
MARIA ISABEL ACOSTA CRUZ: Writer-Speaker? Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa's <i>El hablador</i>	133
ROMAN SOTO: Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en <i>La consagración de la primavera</i> de Alejo Carpentier.....	147

NOTAS

JULIO ORTEGA: Bryce — Arte de desamar	159
JULIO ORTEGA: Roa Bastos: Una mitología del desconsuelo.....	163
JOHN KINSELLA: La travesía poética de Martín Adán.....	169
ENRIQUE LUENGO: Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde <i>Fervor de Buenos Aires</i> (1923) a <i>El hacedor</i> (1960).....	177
RODOLFO PRIVITERA: Claves para una interpretación lúdica en <i>De donde son los cantantes</i>	185
SERGIO MONSALVO: El humor en las visiones de Lavín Cerda.....	191
RENE A. CAMPOS: El orden desenmascarado: <i>De amor y de sombra</i> de Isabel Allende.....	197

JULIA KUSHIGIAN: La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich	207
DENNIS WEST: Confronting the Crisis in Mexican Cinema.....	215

CREACION

HERNAN LAVIN CERDA: Historia de Margarito Miramontes	221
LUIS DOMINGUEZ-VIAL: El ocaso de Navarrete. Cuerpo presente.....	229
ANTONIO PLANELL: El cigarrillo	237
FRANK GRAZIANO: Cumplir con lo debido	241
GRISELDA RAMOS-PEREA: Al margen.....	243
FRANCISCO NAJERA: Niños en el palacio de hielo	249
CECILIA BUSTAMANTE: La araña sobre el lecho; Limpieza; Arco voltaico; Ventisca.....	253
MANUEL SILVA ACEVEDO: Tres imágenes y Una diosa blanca	257
ALEJANDRO ARANDA: Encuentro.....	261
DIONISIO D. MARTINEZ: Gulag para turistas; Las tías de Laura; Laura desnuda.....	263
MAURICIO QUIJANO: A partir de cero; Comenzar de nuevo; Extravagancias; Inventario	267
JAIME SABINES: La luna; En serio; Yo no lo sé de cierto	269
MIGUEL ANGEL ZAPATA: En el principio la luna; Ländler; Helga by the Tree; Saint-Saënz caminando en el muelle de Santa Barbara.....	273

RESEÑAS

ILAN STAVANS sobre Flora H. Schiminovich: <i>La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista</i>	279
CYNTHIA DUNCAN sobre Hugo J. Verani, editor: <i>José Emilio Pacheco</i>	281
LILIAN URIBE sobre Mario A. Rojas y Roberto Hozven, editores: <i>Pedro Lastra o la erudición compartida</i>	284
ROBERTO VALERO sobre Enrico Mario Santi, editor: <i>Primeras letras, Libertad bajo palabra</i>	287
CESAR FERREIRA sobre Alfredo Bryce Echenique: <i>La última mudanza de Felipe Carrillo</i>	291
EDUARDO LAGO sobre Claire Pailler: <i>La poésie au-dessous des volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale</i>	294
JAVIER SANJINES C. sobre José Luis Gómez-Martínez: <i>Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad</i>	297
INES DÖLZ-BLACKBURN sobre Rose S. Minc y Teresa Méndez-Faith, editoras: <i>Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual</i>	300
MARIELA GUTIERREZ sobre Catharina de Vallejo, editora: <i>Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas</i>	304

D. L. SHAW sobre John Kinsella: <i>Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán</i>	306
FEDERICO PATAN sobre Hernán Lavín Cerda: <i>Esas máscaras de gesto permanente</i>	309
OLGA JUZYN-AMESTOY sobre Omar Rivabella: <i>Requiem por el alma de una mujer</i>	312
COLABORADORES	315
LIBROS RECIBIDOS	321
GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS	322

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

NUMEROS 29-30

PRIMAVERA - OTOÑO 1989

DIRECTOR-EDITOR

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

EDITOR DE CRITICA LATINOAMERICANA

JAIME ALAZRAKI, Columbia University
New York, NY 10027 (USA)

EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA

ANTONIO CARREÑO, Brown University
Providence, Rhode Island 02912 (USA)

EDITORIA DE CREACION LITERARIA

LIDA ARONNE-AMESTOY, Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

JEFE DE RESEÑAS

OSCAR RIVERA-RODAS, University of Tennessee
Knoxville, Tennessee 37996

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 California, Los Angeles
ELENA PONIATOWSKA, Columbia University
GEOFFREY RIBBANS, Brown University
CARLOS ROJAS, Emory University
FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College
SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

Printed at Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

Copyright© 1990 by
INTI ISSN 0732-6750

ESTUDIOS

**MONTEJO, BARNET, EL CIMARRONAJE Y LA
ESCRITURA DE LA HISTORIA ***

Antonio Vera-León
SUNY at Stony Brook

*¿A quién citar, en este mundo
terrible de citas y de discursos de
otros? ¿De dónde elegir la cita?*

Josefina Ludmer¹

Varias son las interrogantes que — acaso originadas por miradas que se resisten a una cómoda armonización — constituyen el terreno desde el que me acerco a *Biografía de un cimarrón*.² De un lado está la preocupación por el esclavo real que ha sido sepultado bajo las múltiples representaciones

* Una versión de este trabajo se leyó en el Latin American Studies Association XIVth International Congress, 17-19 de marzo de 1988 en New Orleans, Louisiana.

administradas por los letrados criollos tanto del siglo XIX como del siglo XX. Estos han apropiado su figura como una pieza central para los conflictivos proyectos de orden que han gobernado la isla. Por otro lado, la letra no sólo enmudece, también hace hablar. La escritura ha constituido al cimarrón en un campo de discurso que le ha posibilitado situaciones enunciativas que eran inaccesibles a su oralidad.

Como ha señalado Josefina Ludmer con respecto al gaucho en la Argentina,³ el *Cimarrón* y sus varias lecturas conforman un campo polémico. Al leerlo no sólo se debate la interpretación de un texto, sino que como Ryan en "Tema del traidor y el héroe", creemos *suponer una secreta forma del tiempo* que como en el relato borgeano sobre Irlanda,⁴ dibuja la forma deseada de la nación. Sé que mi discurso sobre el *Cimarrón* es uno más en el campo polémico que se disputa su figura, y por lo tanto corre también el riesgo de enterrarla, aún más, bajo la capa de representaciones que la enmudecen en el empeño mismo de hacerla hablar.

Biografía de un cimarrón relata la vida de Esteban Montejo, un esclavo cimarrón que contaba con 105 años de edad en el momento en que Miguel Barnet publicó la narración. En el relato abundan las descripciones de la vida cotidiana en los barracones de los ingenios azucareros, de las fiestas y las actividades de los esclavos en los pocos momentos de ocio que disfrutaban. Pero lo que el texto privilegia es la acción de Esteban Montejo fuera de la esclavitud; primero en el monte como cimarrón y posteriormente en su participación en la guerra de independencia. Desde el prólogo — uno de los espacios textuales pertenecientes al narrador-investigador — el texto presenta a Esteban Montejo como una figura cuya vida se desarrolla contemporáneamente con la lucha independentista cubana desde el siglo XIX hasta la revolución de 1959; por lo que su vida funciona como una figura de la nación:

Esteban Montejo, a los 105 años de edad, constituye un buen ejemplo de conducta y calidad revolucionaria (sic). Su tradición de revolucionario, cimarrón primero, luego libertador, miembro del Partido Socialista Popular más tarde, se vivifica en nuestros días en su identificación con la Revolución cubana. (*Cimarrón*, 20)

Se trata entonces de un relato ejemplar cuya escritura esboza una tradición revolucionaria y cuya lectura debe resultar en la comprensión de la historia nacional como historia de la revolución.

Esa interpretación de la vida de Montejo no obstante es una operación de la escritura. El narrador-investigador imagina la vida de Montejo como un relato desde donde reescribir la historia de la nación. En esta ocasión me propongo pensar la transcripción del testimonio oral como un gesto de reescritura f(r)ccionador de la imaginación histórica nacionalista cubana.

Específicamente me refiero al pensamiento histórico de Jorge Mañach y de Ramiro Guerra y Sánchez.

Una de las premisas básicas de este trabajo requiere la contextualización del testimonio en un campo escritural para pensarlo como una escritura doble. El fundamento de ésta es la enunciación doble que maneja el texto: la enunciación del narrador-informante, a cargo de quien corre el relato de experiencia — Montejo cuenta sus recuerdos; y la enunciación del narrador-investigador, que se ocupa de la investigación histórica y de la inserción del texto testimonial en un campo letrado. El narrador-investigador es quien edita el relato y configura el movimiento de la trama. Es a su vez quien lo enmarca con notas al pie de página y quien da títulos a las secciones del texto, ordenando de esa forma el material narrativo.

Más que como relato inmediato del narrador-informante, es preciso leer el testimonio como una tensa red de relatos y de formas de contar que organizan y traman formas críticas para la historia nacional. Esas formas de contar, sus lugares de enunciación, se disputan la autoridad narrativa, es decir el lenguaje que legitima lo contado y que es capaz de producir verdades. De manera que el testimonio no sólo relata versiones excluidas por la historiografía oficial, sino que, como discurso, tematiza una polémica sobre las formas de relatar la historia. Se trata de un problema de legitimidad narrativa y su correspondiente cuestión de legitimidad histórica:

El pueblo de los cien años de lucha [...] tenía unas historias diferentes, y lo que es más importante, una manera diferente también de contar esas historias, que sería expresada a través del testimonio.⁵

Barnet legitima su concepto de la literatura testimonial afilándola a los marginados y a sus formas de contar. De manera que ante la exclusión que éstos han sufrido a manos, o para ser más exactos, a páginas de los discursos oficiales, el testimonio propone un frente común, una alianza con los "márgenes" sociales y narrativos.⁶

Se trata entonces de pensar el relato testimonial como una negociación entre la memoria del informante por un lado y la figuración y la memoria textual del narrador-investigador por el otro.⁷ La narración efectuada por el narrador-investigador es tanto la inscripción de un relato oral como la transcodificación-reescritura — de dicho relato. La operación decisiva para la transcodificación es la transcripción del relato oral y su consecuente ingreso a un campo letrado. Dicho ingreso posibilita relaciones textuales, negociaciones con comunidades interpretativas públicas, que eran ajenas al relato oral, personal y privado del narrador-informante.

Hacer énfasis en lo anterior es de importancia ya que el texto testimonial (textimonial) se propone como transcripción de relatos de un "yo" real — Montejo —, y simula una estrategia de "laissez faire" narrativo por la cual se deja en lo oscuro gran parte de la actuación del narrador-investigador — el texto ha borrado toda huella explícita de la entrevista —, por lo que leer testimonios es enfrentarse a una retórica de la inmediatez que, centrada sobre la figura del narrador-informante, parece postular que las condiciones de posibilidad del relato están contenidas en su persona, en el sólo factor de la experiencia directa, inmediata, de ciertos eventos, y en el universo de discurso oral que maneja el narrador-informante; en otras palabras, en el referente.

Una vez propuesto lo anterior hay que preguntarse: ¿si no es sólo Montejo quien habla en el texto, desde dónde se narra? ¿Qué lenguaje, además del de la memoria personal de Montejo, sostiene y arma el relato?⁸ Primeramente hay que notar que en el texto se intenta validar el relato de Montejo mediante el uso de textos historiográficos que pertenecen al canon historiográfico revolucionario: Manuel Moreno Fraginals, Juan Pérez de la Riva entre otros. Por un proceso inverso se ratifica la versión histórica de dichos textos — manejados por el narrador-investigador — al ser ésta "confirmada" por el relato personal del narrador-informante.

Dicha red textual tiene al menos dos funciones: Propone al lector una forma de lectura, y evidencia los modelos de escritura que el narrador-investigador concibe como autorizados y autorizantes: la historiografía como discurso dominante.⁹ Desde ese espacio de enunciación y autoridad se conforma y se figura el objeto del discurso: *Nos preocupaban problemas específicos, como el ambiente social de los barracones y la vida célibe del cimarrón. En Cuba son escasos los documentos que reconstruyen estos aspectos de la vida en la esclavitud (Cimarrón, 17)*. Es decir que el discurso testimonial opera a partir de los vacíos de otros campos de escritura; estos son los puntos de referencia que van armando el espacio de la enunciación testimonial.

De manera que la cita puede leerse como el dispositivo central para negociar las alianzas y los rechazos narrativos a que me referí anteriormente. La operación de la cita barnetiana es irregular en método. Hay que comenzar por la cita primaria que es la transcripción de la historia de Esteban Montejo, y que es la que funda la escritura en Barnet. Alrededor de esa cita se arma una red de notas y textos, desde cuya aparente marginalidad se comenta el texto del cimarrón, y se sugiere al lector una posible comunidad interpretativa desde la cual leer. En la nota al pie de página, el texto anuncia de forma explícita su interlocutor textual.

El trabajo de figuración que ejecuta el narrador-investigador es un gesto polémico, adversativo, en el que se puede leer una política de la representación histórica: el acto narrativo testimonial (en Barnet) es un

trabajo de alianzas y desalianzas narrativas que operan para proponer al lector una forma de la historia nacional a través del discurso del cimarrón Esteban Montejo. De ahí la necesidad de situar el texto testimonial en un campo escritural. Para la estrategia de revisión crítica practicada por el texto barnetiano, la figura del cimarrón es el núcleo generador, la matriz, de una representación de la historia nacional cuyo fin es negar las versiones liberales republicanas.

Ahora bien, la cita directa no es el único dispositivo empleado para establecer el contacto intertextual. En otros casos la alusión es el instrumento para polemizar y reescribir las versiones históricas de textos liberales republicanos.¹⁰ Con respecto a éstos, el texto a veces practica un trabajo soterrado de citas no hechas explícitas, reprimidas, pero que no dejan de ser agentes constitutivos de la urdidumbre enunciativa testimonial. De ahí que, más que un vehículo para crear un "context—free discourse",¹¹ la escritura sea la tecnología idónea para recontextualizar el discurso, para *hacerlo hablar* y de hecho re-constituirlo en, refractarlo a, un nuevo campo discursivo. La escritura es la tecnología que posibilita que el discurso del "otro", en este caso el narradorinformante, sea refractado¹² hacia otras áreas de discurso mediante la intervención del narradorinvestigador.

Leer el texto barnetiano como reescritura, incluso como reescritura de la historia, no es atribuirle un lugar único dentro de la literatura cubana contemporánea. El texto de Barnet forma parte de un amplio movimiento de producción e invención social de la memoria (colectiva) en el que uno de los impulsos centrales lo constituye la reescritura de la historia nacional. Se ha visto que la escritura — aún la historiográfica, la etnológica — no deja de investir su objeto con relaciones de poder que vienen dadas por el momento en que se escribe. La escritura no produce una hermenéutica neutra de su objeto porque no escapa las coordenadas culturales e históricas del momento en que se realiza. De manera que la escritura no sólo testimonia su objeto, sino también las formas en que una cultura — nunca monolítica — percibe y desea que se perciba la temporalidad y las relaciones contadas en sus textos.

El campo escritural cubano contemporáneo ha constituido el pasado en una zona de batalla, en parte porque la representación del pasado se ha teorizado como ligada al presente.¹³ Se ha procedido a reescribir el pasado dentro de un clima de "crisis" generada por la crisis por excelencia: la del estado; la revolución de 1959.

En las fuentes documentales que consulta [el historiador] encuentra su primera extraordinaria dificultad. Puede afirmarse que la casi totalidad de los documentos con que trabaja el historiador se originaron en las clases dominantes. Ahora bien, en un lógico proceso defensivo estas clases dominantes han ido depurando sus documentos, borrando — como los

delincuentes — las huellas de sus pasos y dejándonos, como fuentes históricas, un material previamente seleccionado con el cual sólo puede llegarse a ciertas conclusiones prefijadas.¹⁴

Otra vez Moreno Fraginals: *Empecemos por reconocer con la más absoluta honestidad que los libros de historiadores profesionales se leen poco; y se leen menos a medida que la opinión de sus colegas eleva la categoría intelectual de estas obras.*¹⁵

La crítica hecha por Moreno Fraginals es parte del discurso de la reescritura de la historia del que emerge el texto testimonial. En efecto la propuesta historiográfica de Moreno se basa en un proyecto de una historiografía total, inclusiva, que construye versiones históricas a partir de los elementos excluidos por la historiografía liberal en tanto relato hecho a base de ausencias:

[...] nuestros estudios deben necesariamente abarcar el panorama íntegro: el riquísimo mundo de cosas intocadas y nunca comentadas. Hay que ir hacia aquellas riquísimas fuentes que la burguesía eliminó del caudal histórico por ser precisamente las más significativas. Y con el aporte de estas nuevas investigaciones describir las leyes dialécticas de nuestra historia.¹⁶

Para Moreno Fraginals el manejo de nuevas fuentes implica la puesta en jaque de los "eventos" y la noción de evento manejada por la historiografía anterior. La crítica de la noción de evento en tanto dato monolítico, completo, es una de las condiciones de posibilidad teóricas del "nuevo" discurso histórico cubano, y dentro de éste, de la literatura testimonial. La ampliación de lo que Paul Veyne llama el "eventworthy field"¹⁷ abre nuevos ángulos desde los cuales reescribir y cuestionar los discursos sobre el pasado. De toda esta problemática se nutre el texto barnetiano.

En la Introducción a *Cimarrón* Miguel Barnet comenta algunos aspectos del trabajo del narrador-investigador: *Acudimos a libros de consulta, a biografías de Cinfuegos y Remedios, y revisamos toda la época con el propósito de no caer en imprecisiones históricas al hacer nuestras preguntas (Cimarrón, 18).* La mención de otros textos interesa por las implicaciones que tiene para el proceso de producción de evidencias históricas. Interesa ver que uno de los asuntos resaltados es la adecuación interna del sistema de textos recepcionados como históricos, según lo cual, la "verdad histórica" se produciría sistémicamente más que referencialmente. Pero sobre todo interesa el lugar menor asignado a otros textos — específicamente a textos republicanos — en el proceso de la escritura del testimonio. Según la "Introducción" el contacto entre historiografía y testimonio se reduciría a una operación de verificación para evitar información errada.

La lectura propuesta aquí piensa la relación entre testimonio e historiografía de una forma más dinámica, más política. El contacto con otros textos no se reduce a una verificación académica. Es un gesto de f(r)icción de las categorías de representación manejadas por el texto historiográfico republicano. Se explica así el interés subrayado del testimonio barnetiano por el proceso republicano. *Cimarrón* relata hasta la antesala de la fundación de la república, pero la excluye, la vacía en tanto evento al no otorgarle un lugar en el relato. *Canción de Rachel* (1969), cuyo comienzo es contemporáneo con los orígenes de la república, relata la historia de una vedette que trabaja en los teatros de relajo en La Habana de los años diez y veintes. *Gallego* (1981) cuenta la picaresca del trabajador asalariado inmigrante en la república. *La vida real* (1984) se ocupa de la emigración cubana a los Estados Unidos en los años cuarenta y cincuenta.

El texto barnetiano ronda la fecha de la fundación de la república, el evento máximo de la cronología republicana, pero la niega como culminación al excluirla del relato — curiosamente Barnet tampoco aborda de manera directa el período revolucionario.¹⁸ El interés por la época republicana cumple varias funciones. Por una parte resulta en el manejo retórico de la historia. Sus textos — como lo hace también la novela histórica — apropian una cronología histórica como depósito de eventos que por ser históricos, se recepcionan como reales, y por tanto dan al texto la ilusión de realidad y secuencia históricas. Esta operación constituye una suerte de verosimilitud testimonial que consiste en traspasar al texto la "lógica real" de la historia (la percepción y constitución de la historia en fenómeno aprehensible y signifiante). Simultáneamente el manejo de la cronología histórica constituye, en Barnet, un trabajo de reescritura.

¿Qué reescribe, qué selecciona como objeto de reescritura el texto barnetiano? En gran medida el trabajo de reescritura incide sobre los discursos de la unidad y totalización propuestos por la historiografía republicana. Estas nociones son el territorio disputado por las historiografías republicana y revolucionaria ya que ambas son, en mayor o menor grado, discursos de la unidad. Claro, ambos proponen versiones en conflicto, a veces exclusivas. El texto de Barnet busca "sustituir" la representación de la historia nacional como proceso más o menos total, inclusivo de la totalidad de la nación, por una historia otra: escribir la (auto)biografía del otro en los "márgenes" del relato histórico nacionalista.¹⁹

El principio y el final²⁰ de *Cimarrón* aparecen como espacios en los que se efectúa el vuelco, parcial, del relato histórico liberal republicano. Para historiadores como Ramiro Guerra y pensadores como Jorge Mañach, la historia constituye un proceso de totalización y unificación. El devenir histórico es representado como un todo racional, razonable y por ende relatable. La totalización histórica es signo de armonía en tanto la historia

es referible a un centro, a un punto fijo, universal, desde el cual la historia es proceso, es decir, aprehensible en tanto coherencia y desarrollo. Para Mañach y para Guerra el punto fijo desde el cual medir la historia es la llegada al estado-nación:

La forma más definitiva de los pueblos es la nación; y ella también es el producto, no la simple agregación, sino de una voluntad más o menos deliberada y difusa que va actuando sobre su materia humana hasta darle una íntima solidaridad.²¹

En *Historia y estilo* Jorge Mañach representa la historia como producto de la interrelación entre unidad y continuidad. La nación, en tanto producto, *supone una acción de la unidad sobre la continuidad. El resultado de esa acción es, primero un límite que se le impone a lo difuso disperso; después una estructura una organización interna de lo así limitado.*²² Es decir que la nación es un proyecto de (cierto) orden que, como todo orden, descansa en ciertas autoridades legitimadoras del mismo. Con Mañach estamos ante una formulación del intelectual-héroe, aunque esta vez el gesto heroico por excelencia consiste en formular, en pensar e implementar una forma de lo nacional:

La viva imagen histórica se resiste a la insuficiencia de toda cifra o esquema. Pero a veces tiene el historiador la fortuna de descubrir ciertas señales que parecen compendiar el sentido de cada período, su conciencia más general y profunda.²³

Para Mañach la historia y la cultura se "mueven" no por la acción general de la población — la "masa" — sino por la acción conjunta de un héroe intelectual y una "minoría histórica", que según Mañach, es capaz de representar y crear en sus personas, la totalidad del cuerpo político y cultural. El intelectual llega a ser representativo por la acción de la cultura — que en Mañach es cultura "alta" —, por lo que una de las funciones centrales de ésta es la creación de una totalidad a ser asumida, casi como sacrificio, por el intelectual. De este discurso del sacrificio — donde sin duda se ve la huella del concepto martiano del intelectual que maneja Mañach — se sigue la representación de la minoría histórica como célula también alienada de su entorno social:

Frente al grupo de hacendados esclavistas de comienzos del pasado siglo, se dio en Cuba aquella minoría admirable de los Saco, Luz, Escobedo y Del Monte, que sentía la esclavitud como una lesión a su propia dignidad [...].²⁴

El vínculo Guerra-Mañach se da a través de los criollos del XIX, quienes quedan representados como ejemplos a emular, es decir fundadores, en

ambos discursos, y protagonistas de "lo cubano".²⁵ La conexión con la historiografía de Ramiro Guerra es, no obstante, una negociación discursiva que dista mucho de la identidad. No hay en Guerra la representación del intelectual como héroe, ni hay en Mañach el agrarismo, ni el discurso de la tierra que estructuran la visión histórica de Guerra, y que hace que éste privilegie a los hombres de "acción" — propietarios, agricultores, economistas — por sobre el intelectual en el sentido en que Mañach entiende el término.

Hay, sin embargo, en ambos discursos una misma morfología de la historia de Cuba: el estado-nación es la culminación de un proceso que oscuramente, durante siglos, fue de forma progresiva gestando "lo cubano". Para Guerra, no obstante, la unidad social actuante sobre lo disperso de la historia es el pequeño propietario. *Azúcar y población en las Antillas* maneja como hilo narrativo la formación y la desaparición de la pequeña propiedad agrícola como claves de la formación de "lo cubano". El pequeño terreno unificado en propiedad familiar constituye para Guerra la base de la nación, la unidad mínima de sentido histórico y cultural. La pequeña propiedad agrícola es el espacio del arraigo y la permanencia. Así comienza *Mudos Testigos*.

Viejos frutales sombríos
por mano esclava plantados
firmes al suelo arraigados
por vuestros troncos rugosos,
innobles y silenciosos
testigos de bien y mal
el trasunto sois real
de su fuerza y su belleza,
de Madre naturaleza
sin pecado original.²⁶

En esta especie de poética de la historia que propone Ramiro Guerra, el árbol arraigado al suelo es representado como el único lugar del discurso. Para hablar hay que hablar del origen, testificar el origen ya perdido en el momento en que se escribe. En efecto, una fuerte nostalgia recorre el texto de Guerra; nostalgia por la época en que los hacendados dominaban las riendas económicas de la isla y poco a poco desbordaban la legislación y la realidad coloniales españolas. El supuesto equilibrio orgánico que caracterizara la "época dorada" queda alterado por el ingreso de Cuba en la economía internacional a fines del siglo XVIII cuando eventos políticos, económicos y científico-tecnológicos

la mezclaron [a Cuba] de lleno al torbellino de la vida universal, sustituyendo su lento crecimiento secular, casi exclusivamente a base de multiplicación de sus primeros pobladores blancos, por un rápido desarrollo de todas sus fuentes de riqueza y un aumento del número de sus habitantes con millares de esclavos africanos.²⁷

El lugar contradictorio que ocupan los hacendados en el discurso de Guerra va ligado a la contradictoria representación del progreso y del maquinismo que figura en el mismo notablemente relacionado al ferrocarril, máquina maldita que para Guerra acelerara y consumara el latifundio azucarero y la desaparición del pequeño propietario.

Los textos de Guerra y Mañach manejan categorías de representación del hecho nacional que en gran medida son de importancia para el texto de Barnet: la unidad, la fragmentación, la dispersión, el origen. El texto de Barnet las apropia y remotiva al reescribir parcialmente las representaciones históricas hechas por el texto republicano. Si la república (no sólo la república, como vimos) enfatizaba la unidad y la totalización, la reescritura efectuada por Barnet, quizás a pesar de sí mismo, busca señalar la contradicción y la ruptura en su versión de la historia nacional.

De manera que el texto barnetiano sustituye imágenes de unidad por imágenes de movimiento y ruptura. Para Guerra y Mañach la historia deviene para culminar en el estado-nación. El movimiento en sus relatos históricos apunta a la permanencia y la resolución, al arraigo — aunque ya vimos lo problemáticas que son dichas categorías para el texto republicano — que en Guerra quedan representados por la unidad territorial agrícola.

En Barnet el movimiento hacia la culminación nacional se hace hueco. Este queda representado como no-movimiento, incluso como regreso.

Cuando terminó la guerra, que todas las tropas llegaron a La Habana, yo empecé a observar a la gente. Muchos se querían quedar cómodos, suavitos en la ciudad. Bueno, pues éstos que se quedaron salieron peor que si hubieran regresado al monte [...] yo cogí mi bulto y fui a la terminal de trenes, al lado de la muralla de La Habana. Cuando llegué a Remedios encontré algunos conocidos míos; luego empecé a laborar en el central San Agustín Maguaraya. En la misma cosa. Todo parecía que había vuelto para atrás. (*Cimarrón*, 208-209)

La retirada de la capital, espacio donde culmina el movimiento independentista, cuestiona el modelo de la historia como progreso hacia la fundación de la nación. El texto de Barnet enfatiza la ausencia de culminación en el movimiento de la historia. La salida de la capital plantea la imposibilidad de la permanencia histórica y de la fundación de un proyecto nacional republicano. Desde el punto de vista del discurso, este momento en el texto abandona el lenguaje de la permanencia que el texto de Guerra

quería mantener. Quedarse, permanecer es imposible para Montejo: el movimiento de fuga es errático, no tiene culminación: la historia es cimarronaje.

Las páginas iniciales de *Cimarrón* aparecen repletas del lenguaje de la fuga y el distanciamiento que también caracteriza a los pasajes finales del texto. Retomar el lenguaje de la fuga es una estrategia narrativa y crítica para representar el movimiento de la historia nacional. Al nivel de la enunciación se produce una circularidad discursiva cuyo proyecto es resaltar las semejanzas entre la situación del esclavo antes y después de la fundación de la república para cuestionar el triunfo del movimiento independentista y el proyecto nacional republicano. Montejo queda encerrado en su condición de esclavo en fuga ya sea de los barracones de la esclavitud o de la ciudad de La Habana.

Respecto a la formación del discurso histórico y la relación entre éste y la idea del progreso, François Furet ha señalado que,

As history has developed as a mode of internalizing and conceptualizing the feeling of progress, "events" in most cases constitute stages in an advent; for instance, of the Republic, of freedom, of democracy, or of reason.²⁸

Porque la historiografía moderna surge como narrativa del progreso, y porque la narrativa era el "vehículo" idóneo para contar relatos del progreso, la historiografía llega a semantizar e ideologizar la teleología narrativa: *The temporal structure of this type of history consists of a series of discontinuities described in the mode of continuity: such is the classic substance of narrative.*²⁹ Cabría decir que la narrativa es, en tanto discurso estructurador de la percepción, una de las condiciones de posibilidad de la emergencia del discurso historiográfico progresista. De ahí que sean de sumo interés para nosotros el arreglo temporal de relato, y la representación del tiempo nacional en *Cimarrón*. Estos sugieren un rechazo de la narrativa en tanto narrativa del progreso y la adopción de una narrativa-cimarronaje como discurso de la historia nacional.

Desde este punto de vista es sintomático el que *Cimarrón* comience con la ruptura de una muralla, de la muralla del origen.

No sé como permitieron la esclavitud. La verdad es que yo me pongo a pensar y no doy pie con bola. Para mí todo empezó cuando los pañuelos punzó. El día que cruzaron la muralla. La muralla era vieja en Africa [...] Por culpa de ese color les pusieron las cadenas y los mandaron para Cuba. Y después no pudieron volver a su tierra. Esa es la razón de la esclavitud en Cuba (*Cimarrón*, 24).

En el texto de Barnet la historia comienza con la ruptura y el relato que se cuenta es uno de la búsqueda fallida de la unidad y la permanencia republicanas. Contar es hablar sobre lo disperso; la unidad no es narrable. Para parafrasear a Lionel Grossman, lo Uno no tiene historia. Montejo mismo tiene historia porque él es otro de sí mismo, porque su vida es representable, y representada, como distanciamiento del origen, como observador: *Por cimarrón no conocí a mis padres. Ni los vide siquiera (Cimarrón, 25).*

El cimarrón en tanto dato cultural codificado por el discurso historiográfico republicano³⁰ es precisamente el arma empleada por el testimonio barnetiano para reescribir las versiones históricas liberales, refractando, imaginando la figura del cimarrón como interpretante de la cadena histórica cubana. Esteban Montejo: Cuba cimarrona.

NOTAS

1 Tomado de "Reivindicación de la utopía. Reportaje a Ricardo Piglia y Josefina Ludmer". La entrevista fue realizada por Julio Ramos. El reportaje permanece inédito hasta el momento. Le agradezco a Julio Ramos me facilitara una copia del texto.

2 Miguel Barnet. *Biografía de un cimarrón*. Madrid, Ediciones Alfaguara, S. A., 1984. Primera edición cubana de 1966. Todas las citas parten de la edición española de 1984. En lo sucesivo indicaré el número de la página citada entre paréntesis.

3 Josefina Ludmer. "La lengua como arma: Fundamentos del género gauchesco", en Lía Schwartz Lerner e Isaias Lerner, compiladores. *Homejane a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984, 471-79.

4 Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. En el relato de Borges la idea de lo nacional es inseparable del acto de la traición, que a su vez es el acto que posibilita la escritura del investigador Ryan. Este [*Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces vacilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe [...].* La gravitación del discurso manejado por Ryan sobredetermina el silencio del descubrimiento. Ryan se había dedicado a la redacción de una biografía del héroe.

5 Miguel Barnet. *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983, 47.

6 Ver el excelente ensayo de John Beverley. "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)". *Modern Fiction Studies* 35.1 (Spring 1989), 11-27.

7 Ver Roberto González Echevarría. *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: The University of Texas Press, 1985. "Biografía de un cimarrón and the Novel of the Cuban Revolution", 110-123.

8 En relación a este asunto ver Elzbieta Sklodowska. "Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, 27 (1988), 139-49.

9 Ver Stanley Fish. *Is There a Text in this class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980; Frank Kermode. *The Art of Telling*. Cambridge: Harvard University Press, 1983. Especialmente ver el capítulo 8 titulado "Institutional Control of Interpretation", 168-184.

10 En este trabajo me limitaré exclusivamente a la relación entre el texto de Barnet y la escritura histórica republicana liberal. Los contactos entre el texto barnetiano y la historiografía marxista republicana, o revolucionaria rebasan los objetivos del presente trabajo.

11 Ver Walter J. Ong. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.

12 Ya he señalado que pienso el trabajo enunciativo del narrador-investigador en gran medida como un trabajo de refracción, de intervención en el discurso del narrador-informante para insertarlo en campos de escritura que le son ajenos (historiografía, etnología, literatura), para de esta forma friccionar y reescribir las versiones históricas que dichos discursos manejan. Para la noción de *refracción* ver Mikhail Bakhtin. *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist.

13 Ver Louis A. Pérez, Jr. "In the Service of the Revolution: Two Decades of Cuban Historiography, 1959-1979". *Hispanic American Historical Review* 60.1 (1980), 79-89; "Toward A New Future, From a New Past: The Enterprise of History in Socialist Cuba". *Cuban Studies / Estudios cubanos* 15.1 (Winter 1985), 1-13.

14 Manuel Moreno Friginals. *La historia como arma*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, 16.

15 Moreno Friginals, 11.

16 Moreno Friginals, 20-21.

17 Paul Veyne. *Writing History. Essay on Epistemology*. Middletown, Conn.: Weleyn University Press, 1984.

18 Para un comentario de esta ausencia ver William Luis. "The Politics of Memory and Miguel Barntet's *The Autobiography of a Runaway Slave*". *MLN* (1989), 475-491.

19 Este gesto es también el fundador de la novellística antiesclavista en el siglo XIX cubano. El testimonio de Barnet se inserta en esa tradición literaria. Las relaciones entre Barnet y los narradores cubanos del XIX son complejas y es un tema que escapa a la tarea de estas páginas; me ocuparé de esa novellística en un proyecto que estudiará la institucionalización de la narrativa en Cuba en el siglo XIX.

20 Ver Jurij Lotman. "Valor modalizante de los conceptos de 'fin' y 'principio'", en Jurij Lotman y Escuela de Tartú. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979, 199-203. Traducción de Nieves Méndez.

21 Jorge Mañach. *Historia y estilo*. La Habana: Minerva, 1944, 21.

22 Mañach, 20.

23 Mañach, 54.

24 Mañach, 34.

25 En los momentos en que las colonias continentales se sublevaban contra España, Cuba experimentaba un crecimiento azucarero que frenaba cualquier tipo de movimiento separatista; el último deseo de los azucareros cubanos era poner fin a la expansión azucarera en que en aquel momento dependía de la presencia española en la isla. *El agro cubano quedaba fuertemente constituido y Cuba contaba con miles de familias sólidamente organizadas, arraigadas en tierra propia, el cultivo y la explotación de la cual dirigía personalmente, gente bien acomodada al medio, anhelosa de progreso, de autonomía política y de desempeñar en su país el papel preponderante a que le daba derecho su ilustración, su arraigo y su valer individual y colectivo. De esta clase de propietarios rurales surgieron los Aguilera, los Céspedes, los Maceo Osorio [...] toda esa larga serie de patricios ilustres que son los creadores de Cuba en lo económico, lo social y lo político, gente que trabajó, que viajó, que emprendió, que envió sus hijos a estudiar con Luz y Caballero, o en excelentes colegios de Francia y de Inglaterra, y que en la Sociedad Económica, el Consulado de Agricultura, Industria y Comercio, la Junta de Fomento [...] el Partido Autonomista, realizó estupendos esfuerzos para asegurarle a Cuba las instituciones sociales y de gobierno y las libertades públicas que son el coronamiento de toda obra colectiva de progreso y de civilización.* Ramiro Guerra. *Azúcar y población en las Antillas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1970, 47-8. Primera edición La Habana, Cultural, S. A., 1927.

26 Ramiro Guerra y Sánchez. *Mudos Testigos*. (1948) La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974. Énfasis mío.

27 Guerra. *Azúcar y población en las Antillas*, 43-4.

28 François Furet. *In the Workshop of History*. Chicago & London: the University of Chicago Press, 1984, 72. Traducción de Jonathan Mandelbaum.

29 Furet, 72.

30 El cimarrón [*Es el hombre que al sentirse oprimido por su semejante, se fuga, sin temor a mayores riesgos y peligros, en busca de la expansión de la naturaleza; y allí, dentro del culto bosque o bajo la inculta selva con la comida insegura y el techo dudoso, quizás hinchado por el guao o picado por el alacrán y la araña peluda, se fabrica una vida de ensueños, y de esperanzas.* Ellas Entralgo. *Liberación étnica cubana*. La Habana: Universidad de la Habana, 1953, 18. De más está decir que la representación dulzona del cimarrón soñante en el "culto bosque", desvinculada de toda carga de un saber social otro, no es parte del proyecto testimonial.

ALEJO CARPENTIER: PROFETA Y OFICIANTE DE LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Alexis Márquez Rodríguez
Universidad Central de Venezuela

I

Hace más de cincuenta años, el 28 de junio de 1931, Alejo Carpentier, quien residía entonces en París, publicó en la revista "Carteles", de la Habana, un artículo en el cual, entre otras cosas, decía:

En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (...). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de retraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo... Rubén Darío comenzó por ser el hijo espiritual de Verlaine, como Hererra y Reissig lo fue de Théodore de Banville... Hemos soñado con Versailles y el Trianon, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros, que no queríamos ver...

Hoy, la reacción contra tal espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía una reacción de minorías. Los Güiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones en nuestro

continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente de Lacretelle... Es éste uno de los males — diremos de las debilidades — que debemos combatir arduamente.¹

Pero no se limitó Carpentier en este trabajo a señalar el mal. Líneas más abajo observa que, para que se produzca definitivamente la reacción contra aquel espíritu de imitación, y la literatura latinoamericana — el arte en general — pueda al fin liberarse de su atadura a los modelos europeos, tropieza con un obstáculo insalvable, como es la carencia de una **tradición de oficio**, de un dominio de las técnicas consagradas, que les permita a nuestros artistas y literatos expresar estéticamente la realidad americana con una dimensión que en lo esencial sea también americana.

A juicio de Carpentier, sólo en búsqueda de ese **oficio**, de ese **metier**, debía ir entonces nuestro artista a las fuentes europeas, pero sin perder ni por un segundo el contacto vital con su realidad:

...es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura, copiadas de algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos para traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma del continente, nos dice: "Mi maestro Picasso," esta frase demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer.²

Y más adelante aún, concluye el joven Carpentier su artículo con estas palabras aurales:

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren — mientras no dispongamos, en América, de una **tradición de oficio**.³

No sólo aurales suenan hoy estas palabras. hay también en ellas un inconfundible tono de **manifiesto**. Y que esto no fue casual, sino, por lo contrario, formulación consciente de un propósito — o al menos intuición certera que después se convirtiese en conciencia ideológica —, lo comprueba, en el caso específico de Carpentier, la estupenda obra que a partir de aquel momento, y en total concordancia con ese pensamiento, hubo de realizar.

Pero no fue sólo su caso. En aquellas palabras de 1931 hay también un sentido premonitorio, puesto que en ellas se prefigura, a la distancia de tantos años, lo que en los tiempos que corren ha venido sucediendo, particularmente en la poesía y en la narrativa. Esto dicho sin perder de vista, tampoco, la fértil interrelación entre las letras y las demás artes, fenómeno que en el pasado, aunque también hubo de producirse, no tuvo la fuerza y la contundencia que sí podemos percibir hoy. Se nos ocurre un ejemplo que tal vez baste, porque no es caso único ni aislado. Una novela como *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, con tanta justicia celebrada, sobre todo a partir de su distinción con el **Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos"** (1982), tiene entre sus muchas virtudes la de ser un texto integrador, un exponente espectacular de lo que hoy llamamos, siguiendo una idea de Lukacs, la **novela total**. Es una novela que, además, de manera dialéctica rompe cánones y destroza esquemas, pero al mismo tiempo se asienta en una rica tradición hispano-americana. De modo que, así como percibimos en ella una fecunda raíz quevediana — en particular del Quevedo de los **Sueños** —, que empalma con los aguafuertes y ciertas pinturas de Goya, hallamos también en sus páginas la presencia tormentosa de Diego Rivera, el de las abigarradas y esperpénticas multitudes aprisionadas, pero desbordantes, en la tela o en el muro, mostrando sus deformaciones físicas como trasunto de sus taras espirituales.

Es importante observar cómo aquellas palabras de Carpentier, escritas en 1931 — pero que venían de más atrás, puesto que hay antecedentes de ellas en escritos anteriores, incluso de la década del 20 —, pueden señalarse como punto de partida de una **toma de posición**, de una definición ideológica que con el tiempo va a ir formando cuerpo, hasta convertirse en una verdadera doctrina estética. Y al mismo tiempo alimentará una **praxis** eminentemente creativa, ya que la obra literaria de Carpentier, igual sus cuentos que sus novelas, seguirán siempre esa misma línea trazada en aquel remoto pensamiento.

En 1953, ya publicada *El reino de este mundo* (1949), y en los días en que empieza a circular *Los pasos perdidos* (1953), Alejo vuelve sobre el tema, en una especulación teórica mucho más precisa y certera, demostrativa de que aquella primera formulación de 1931 se había ido afinando y desarrollando, sin duda como resultante, no sólo de sus meditaciones y de su madurez reflexiva, sino también de su ejercicio creador, de su **praxis** narrativa. En un artículo de su célebre columna "Letra y solfa", mantenida durante más de diez años en el diario *El Nacional*, de Caracas, Carpentier dice lo siguiente:

...En América Latina pasaron ya los tiempos de la correcta ejecución de una novela de acuerdo con un excelente modelo. No se trata, ya, de pensar que la

novela escrita puede ser "tan buena" como una de Graham Greene; "tan buena" — bajo su cielo, se entiende —, como una de Malraux o tal relato de Faulkner. Además de que esto siempre puede resultar discutible, el problema ha cambiado totalmente. En el siglo XIX escribir una novela "tan buena", acaso, como ésta de Daudet o aquella de Zolá, podía constituir una laudable y necesaria ambición. Hoy ha sonado, para los cuentistas y novelistas de este Continente, la hora difícil, gestatoria, decisiva, de empezar a encontrar, para sí mismos, expresiones nuevas, formas nuevas, nuevas soluciones a los problemas literarios planteados — como Rubén Darío o Pablo Neruda supieron hallarlos para su obra poética.⁴

Obsérvese el año de este artículo, 1953, para captar exactamente su valor e importancia. Aún no se han publicado las primeras grandes novelas que van a dar origen al llamado **boom** de la narrativa latinoamericana, como son *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1964), de Mario Vargas Llosa; *Rayuela*, de Julio Cortázar (1966), y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, entre otras. Carpentier, sin embargo, aparte de *Ecue-Yamba-O*, novela escrita en 1927 y publicada en 1933, cuya importancia es mínima en este caso, ha publicado ya *El reino de este mundo* (1949) y, en los mismos días del artículo que comentamos — que escribió, sin duda, motivado por este hecho —, *Los pasos perdidos* (1953). Además, mucho antes había escrito y publicado algunos cuentos fundamentales, como son "Historia de lunas", escrito en francés y publicado en París en 1933, y cuya primera y hasta el presente única versión española se incluye en el primer tomo de sus *Obras completas*, que ha venido publicando Siglo XXI Editores de México; "Oficio de tinieblas", publicado en 1944 en la revista *Orígenes*, de La Habana, y "Viaje a la semilla", una de sus obras maestras, editado también en 1944, en un folleto impreso en la imprenta de Ucar García, de tan grata memoria para los cubanos de las generaciones ya maduras. Este cuento se incluirá más tarde en el volumen *Guerra del tiempo* (1958).

Todos estos cuentos, pero sobre todo el último, han adquirido con el tiempo una significación extraordinaria, no sólo porque son obras tempranas de uno de los más grandes escritores de la lengua castellana de todos los tiempos, sino también porque representan una ruptura definitiva con lo que hasta entonces se venía haciendo en la narrativa continental, y marcan una pauta trascendental en el arte de narrar, tanto latinoamericano, como en el ámbito general de nuestra lengua.

Siempre hemos creído que la mayor fuerza innovadora de Carpentier en cuanto a técnicas, es decir, en lo tocante al manejo y utilización de los recursos formales, reside más en sus cuentos y en sus novelas cortas, que en sus grandes novelas. De ahí que estos cuentos, tan anteriores al **boom**, tengan tan grande significación dentro de nuestra historia literaria, por las innovaciones formales y técnicas, verdaderamente revolucionarias en su

género, que aportaron. Y si bien al publicarse, tales innovaciones pasaron un tanto inadvertidas en el Continente, sobre todo por el aislamiento casi total en que entonces vivían nuestros pueblos, vistos desde la perspectiva actual adquieren una enorme trascendencia. Además, si bien las innovaciones propuestas por Carpentier no fueron percibidas a cabalidad, ni comprendidas, en Latinoamérica en ese momento, en Europa, en cambio, causaron una enorme sorpresa y un gran interés, como lo demuestra el hecho de que sus novelas, apenas aparecidas, se tradujeran a lenguas europeas. Incluso *El siglo de las luces*, escrita en Caracas y ya concluida para 1959, cuando Carpentier regresa definitivamente a La Habana, se publica primero en su versión francesa que en la original castellana. Y el impacto de su lectura motiva juicios como el del crítico francés Mathieu Galey, quien el 27 de junio de 1962 escribió sobre Carpentier, en la revista *Arts* y a propósito de *El siglo de las luces*, lo siguiente: *...Su obra ilustra un arte cuyo secreto hemos perdido, de este lado del Atlántico. (...) He aquí una novela como — ¡desgraciadamente! — ya no sabemos escribirlas en Francia.* Estas palabras, que resumen muy bien lo que el famoso boom significó para el lector culto europeo, fueron dichas antes del boom, lo cual, como es obvio, les da un especial valor.

II

No tanto en el orden específicamente formal, pero sí en el ámbito del contenido, *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953) tienen la misma significación renovadora en nuestra historia literaria. Cuando ambas novelas se publican, la narrativa latinoamericana estaba saliendo de los esquemas del *criollismo*, que habían dado origen al importante movimiento que en su tiempo se conoció como la *novela de la tierra*. En figuras como Gallegos, Güiraldes, Azuela, José Eustacio Rivera y algunos otros había, para su momento y dentro de la realidad espacio-temporal en que actúan, una indudable modernidad. Sin embargo, su vigencia, en la década de los treinta, ya comenzaba a decaer.

Miguel Angel Asturias había publicado sus *Leyendas de Guatemala* en 1930, en París, donde vivía y había trabado, por cierto, una fraterna amistad con Carpentier. En 1931, otro gran amigo de Alejo y de Asturias, el venezolano Arturo Uslar Pietri, había publicado, igualmente en París, *Las lanzas coloradas*, novela de gran aliento renovador. Pocos años después, en 1935, Jorge Luis Borges, que hasta entonces había figurado sólo como poeta, se hace conocer como narrador con *Historia Universal de la infamia*. Antes, desde 1926, el también argentino Roberto Arlt había publicado sus narraciones, tremendamente novedosas, que, sin embargo, pasan casi ignoradas. Como ocurre también con los cuentos absolutamente insólitos del

venezolano Julio Garmendia, publicados en París en 1927, pero escritos mucho antes, a fines de los años diez y comienzos de los veinte. Igualmente en Cuba aparecen voces precursoras de la renovación de los géneros narrativos, en especial el español definitivamente cubanizado Lino Novás Calvo, quien publica *El negrero* en 1933.

Los años cuarenta se inician, en el orden de la narrativa, con alientos promisorios. En 1939 Onetti había publicado *El pozo*; en 1941 aparecen "El jardín de los senderos que se bifurcan", de Borges, y *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas; en 1942, "La luna mona", de Lino Novás Calvo. En diversos países de nuestro Continente se busca una nueva expresión, que en los géneros narrativos superase el rezago que era evidente con respecto a la poesía, cuya renovación había sido tempranera, primero con el Modernismo, todavía en el siglo XIX y primeras décadas del XX, y luego con la nueva generación renovadora, representada sobre todo por Vallejo, Huidobro y Neruda.

Sin embargo, aquella vieja tendencia a la imitación de modelos extranjeros que Carpentier denunciara en 1931, parecía no haberse superado del todo. Sólo que se habían cambiado los modelos y las fuentes miméticas. Mucha de la narrativa latinoamericana de los años cuarenta muestra de manera muy notoria la impronta faulkneriana. No tanto en el estilo, como en el enfoque. La realidad es la nuestra y es la misma: la miseria; la lucha con la naturaleza, en condiciones dramáticamente desventajosas; el paisaje, ya no en su dimensión bucólica, sino más bien en su manifestación avasallante; la ignorancia, la explotación, el entreguismo político... Mas semejante realidad concita un enfoque psicologista, a veces incluso psiquiátrico, en que salen a relucir las taras, las degeneraciones y los desequilibrios, y en cuyo planteamiento está ausente, o en extremo diluido, el enfoque social o histórico, sustituido, a veces con habilidad, a veces con torpeza, por los postulados de un grosero **determinismo antropológico**, no exento, por supuesto, de cierto tufillo racista, herencia a su vez, aunque disimulada, del Positivismo que profesaron los de la anterior generación criollista.

Al mismo tiempo busca imponerse un propósito que pudiéramos llamar **episódico**, en que el drama del hombre pareciera nacer y morir con cada uno de ellos. En su tiempo esta literatura atrajo el calificativo de **pesimista y decadente**, justo por eso, porque vista la tragedia de cada ser dentro de un círculo cerrado, era difícil vislumbrar solución alguna para aquella realidad. Con lo que resulta evidente que a esa visión de nuestra realidad, en mucho faulkneriana, como es obvio, era preciso agregar el importante, aunque entre nuestros narradores muy tenue, ingrediente existencialista.

Contra todo ello emerge, en 1949, el nuevo **enfoque** carpenteriano de *El reino de este mundo*. No vamos a resumir aquí los extraordinarios

valores de este nuevo enfoque, ni las preciosas excelencias de estilo que lo acompañan, todo lo cual hemos analizado en muchos otros escritos nuestros. Bástenos decir que es esa emergencia, la novedad absoluta de ese enfoque, en que América, después de una larga búsqueda por parte de sus narradores, al fin encuentra una definición propia, lo que permite afirmar hoy que Carpentier es el iniciador del **boom**, el pionero de ese movimiento tan vigoroso que, dejando de lado aquella denominación impropia y mentirosa, se conoce mejor, aunque siempre con demasiada imprecisión, como **nueva narrativa latinoamericana**.

Desde luego que, cuando hablamos de una dimensión propia en el enfoque de la realidad americana a través de su literatura de ficción, no podemos desconocer lo que ella debe a las numerosas influencias extranjeras que en diversos momentos se ejercieron sobre nuestra literatura. Es fácil comprender que aquel señalamiento premonitorio que Carpentier hiciera en 1931, y que luego reiterase en 1953, se fue cumpliendo con rigurosa exactitud. Él mismo fue marchando paso a paso en ese proceso de maduración. Uno de los más sagaces ensayistas y críticos venezolanos, Arturo Uslar Pietri, ha dicho que Carpentier fue un escritor de formación lenta. El mismo Uslar, que fue íntimo amigo de Alejo por más de cincuenta años, ha señalado muchos de los elementos de ese proceso de formación, algunas de cuyas fases decisivas el venezolano las vivió de cerca. En efecto, después de una etapa fundamental de formación juvenil, del todo autodidáctica, cumplida a cabalidad en Cuba, dentro de un hogar de espléndida cultura, Carpentier vive en París, con los ojos desmesuradamente abiertos, un primer período de once años. Período esencial, en que las muy agudas intuiciones de los primeros años comienzan a transformarse en conceptos definidos y en juicios doctrinarios. Hay en él, además, el firme convencimiento de que su vocación está en la literatura, y de que tiene por delante una obra que emprender.

Sin embargo, cada día y de manera que en aquel momento parecería inexplicable, aplaza el comienzo. Inexplicable, en efecto, incluso porque ya en París, a comienzos de los años treinta, él mismo había descubierto también que la cantera para su literatura estaba en América. Y por ello, al estudio de América dedica sus mayores recursos y sus mejores esfuerzos. Y aún así, ni siquiera cuando regresa definitivamente a La Habana, en mayo de 1939, emprende las tareas a las cuales, por lo demás, se sentía obligado y con capacidad para hacerlas. Él mismo confiesa cómo, a su regreso a Cuba, considera un deber "rendir cuentas". Para ello poseía un recurso inestimable, como era su extraordinaria y rigurosa formación intelectual, la inmensa sabiduría, de amplitud universal, que había acumulado a base de lecturas y de experiencias personales, y su aguda sensibilidad estética.

Sin embargo, algo le faltaba. Y el hallazgo de ese **algo** se produjo poco después, cuando, en 1945, se radicó en Caracas, donde vivió por

espacio de catorce años. El propio Carpentier llegó a explicar lo que para él significó aquella nueva etapa de su vida, en que pudo abarcar, de manera directa, más allá de los libros, la realidad total del Continente. Él tenía la visión muy concreta, pero también demasiado específica, del Caribe. Venezuela le proporcionó la dimensión continental, sobre todo porque, como él mismo lo decía, nuestro país es un país-compendio, con su privilegiada situación geográfica que lo hace ser, al mismo tiempo, **caribeño, andino y amazónico**. Y en el cual se puede pasar en pocas horas, de los gélidos glaciares de la sierra nevada de los Andes, a las vastas y ardorosas llanuras donde la mirada no alcanza el horizonte, o a las intrincadas selvas del Orinoco.

Aquella "**visión de América**" — así tituló Carpentier, significativamente, su serie de reportajes sobre la selva guayanesa, brillante prelude de su novela *Los pasos perdidos* — venía a completar su vastísima cultura. Pero hay también un elemento fundamental — que muchas veces, por cierto, ha sido juzgado de manera equivocada o pérfida —, coadyuvante de que haya sido Carpentier el iniciador de ese nuevo enfoque literario de nuestra realidad continental. Nos referimos a la base, y aun al trasfondo espiritual europeo de su formación. En este caso, y sin que ello implique concesión a **determinismos** de ningún tipo, ni sumisión colonista de ningún género, como con mala intención se ha sugerido, **europeo** significa **universal**. Esa base europea de su formación intelectual, y ese trasfondo europeo de su espíritu, son lo que permite a Carpentier comprender la exacta dimensión de América, porque al integrarse con su raigambre vivencial americana, lo sitúan equidistante de los prejuicios de un nacionalismo que a duras penas disimula su resentimiento y su tendencia a la autoconmiseración, por un lado, y por el otro de la arrogancia de las culturas eurocentristas. De modo que lo que para ciertos críticos de evidente miopía resulta negativo, o por lo menos riesgoso, en Carpentier, como es su presunto "**afrancesamiento**" — más bien debiera decirse su "**universalismo**" —, en realidad es una de sus grandes virtudes, y además un valioso recurso, en cuanto le permite entender a nuestra América en su verdadera esencia universal.

III

El carácter renovador de la narrativa carpenteriana fue percibido desde el primer momento, aunque no debidamente asimilado. Y fue tal la profundidad de esa renovación, que al principio resultó desconcertante. El propio Carpentier, en uno de sus escritos ensayísticos, ha señalado cómo toda innovación profunda en el arte de narrar provoca siempre en los lectores una reacción de ese tipo, que no pocas veces se traduce en

rechazo: *Todas las grandes novelas de nuestra época — dice — comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela.*⁵

Nos consta que así ocurrió con las de Carpentier. No sólo simples o palurdos lectores, aun escritores importantes de nuestro país fueron ciegos y sordos ante el mensaje carpenteriano, y algunos de ellos hasta hacían chistes, no siempre inteligentes ni de buen gusto, o ejercitaban la maledicencia cuando se publicaban sus novelas. Podemos dar testimonio de ello. Tuvimos la inestimable suerte de haber intuído desde muy temprano la importancia de esa narrativa. En 1953, cuando se publicó en el diario *El Nacional*, de Caracas, nuestro primer trabajo crítico sobre Carpentier, u artículo sobre *El reino de este mundo*, recibimos un comentario, casi en tono recriminatorio, de parte de un gran amigo nuestro, José Fabbiani Ruiz, quien era ya para ese entonces un escritor de valía, novelista y cuentista, además de crítico muy famoso en nuestro país, por lo exigente y no pocas veces ácido de sus comentarios, para quien "aquellos" (las obras de Alejo, son sus propias palabras) **no era novela ni era nada**, y concluyó con un tono premonitorio que a la larga resultó bien frustrado: *Tú verás que dentro de poco tiempo nadie habla de esos libros...* También Guillermo Meneses, uno de nuestros más importantes narradores, renovador de nuestra narrativa, quien era muy amigo de Carpentier, y su compañero de trabajo en la empresa publicitaria donde ambos laboraban, se burlaba de las novelas de Alejo, y cuando se refería a algo pasado y desagradable, solía decir: *Eso es más fastidioso que una novela de Alejo Carpentier*. Como dato curioso vale la pena registrar que fue más bien entre lectores comunes y corrientes que Carpentier logró mayor aceptación inicial para sus libros. De suerte que ya desde *El reino de este mundo* se vendieron bastante bien. Y sus escritos periodísticos, sobre todo su columna diaria de *El Nacional*, "Letra y solfa", gozaron siempre de un alto nivel de simpatía entre los lectores.

IV

Como iniciador o punto de partida de la **nueva narrativa latinoamericana**, en el sentido de ser a un tiempo el que anuncia tal movimiento, el que fija los lineamientos ideológicos del mismo, y uno de sus más brillantes exponentes, Carpentier ha tenido una posición de verdad privilegiada. Su obra, por sí sola, bastaría para dar la medida de ese privilegio. Sin embargo, justo es decir también que su influencia ha sido determinante en el desarrollo de ese movimiento, y en la formación y posterior evolución individual de muchos de sus más connotados representantes. Estamos conscientes de lo elusivo y peligroso que es el vocablo **influencia**, que acabamos de emplear. Siempre hemos sido, por

ello, en extremo cautelosos en su uso. En esta oportunidad lo proponemos en el sentido más preciso que sea posible darle.

Hablamos de **Influencia**, en primer lugar dentro de un ámbito estilístico, y en segundo desde un punto de vista más bien conceptual. El primero es el menos importante, y quizás pueda verse como la convergencia de estilos en un punto común, que sería el Barroco americano.

El hecho de que Carpentier haya sido el teórico más persistente y más enfático en señalar el Barroco como *el legítimo estilo del novelista americano actual*,⁶ ha determinado el hecho, fácilmente verificable, de que su prédica haya contribuido mucho a crear en numerosos escritores latinoamericanos de las nuevas generaciones, conciencia acerca de su propia inmersión dentro de ese estilo barroco, que en muchos casos se produce de manera inconsciente o inadvertida. Y aún más, ha permitido entender que el Barroco, en nuestro caso, no es sólo una cuestión de estilo, sino incluso un problema de orden ideológico.

He aquí lo que queremos decir cuando hablamos de **Influencia carpenteriana** sobre los nuevos narradores en lo tocante al estilo. No se trata, pues, de la imitación, consciente o no, de sus valores específicos, ni del desarrollo de los mismos en nuevas vertientes estéticas, al modo de las **variaciones musicales**. Aunque de hecho ambos fenómenos han ocurrido. Nada de ello es detestable, si tal tipo de **Influencia** lleva en su seno una fuerza impulsora hacia el hallazgo de formas propias y personales de expresión.

Más importante es aún el tipo de **Influencia** que se manifiesta en el orden conceptual. En este caso la **Influencia** puede ser en una primera fase más o menos consciente, pero con el paso del tiempo se va haciendo cada vez menos perceptible para quien la recibe, hasta que puede llegar a ser del todo inconsciente. No pocos de los más jóvenes narradores latinoamericanos son, desde este punto de vista, deudores de Carpentier aun sin saberlo. La clave de este otro tipo de **Influencia carpenteriana** está en aquella **nueva visión de América**, en aquel novedoso enfoque estético de la realidad continental que él trae en sus narraciones, y sobre todo que él teoriza y conceptualiza ya en escritos suyos muy remotos en el tiempo, que después reitera y amplía, como aquel artículo de 1931 con que abrimos estas reflexiones. Es posible que muchos jóvenes narradores de hoy no hayan leído tales textos, y hasta que no conozcan las novelas y cuentos de Carpentier, hipótesis esta última menos probable, pero de todos modos factible. Ello no modificaría nuestro criterio, pues en la medida en que tales narradores estuviesen inmersos dentro de esa **nueva visión** y ese **nuevo enfoque estético** de nuestra realidad continental, aun cuando no conocieran, o no reconocieran, su raíz carpenteriana, ellos serían tributarios de la **Influencia** del gran escritor cubano.

Con lo dicho no pretendemos establecer otra cosa, sino la trascendencia de la obra de Carpentier, su importancia histórica. Esa trascendencia es lo que explica un fenómeno que una vez nos señalaba, con admiración, ese hombre excepcional, por mil razones, que es Arnaldo Orfila. Nos referimos al hecho de que Carpentier es, entre los escritores latinoamericanos muertos en los últimos años, el que mayor interés despierta entre las nuevas generaciones de lectores, y sobre todo entre los jóvenes estudiosos de nuestras letras en diversas partes del mundo. La obra carpenteriana es, en efecto, en la actualidad, y en grado creciente, materia de investigación y estudio por especialistas muy diversos y en universidades y otras instituciones cubanas, españolas, venezolanas, mexicanas, estadounidenses, francesas, belgas, alemanas (RDA y RFA), checoslovacas, búlgaras, italianas, soviéticas y de muchos otros países más. Prueba incontestable de esa trascendencia que hemos señalado.

V

No hay duda, pues, por todo lo dicho, de que Carpentier demuestra, con sus novelas y cuentos al par que con sus ensayos teóricos sobre la novela, y con su doble condición de precursor y teorizador, por una parte, y por la otra de oficiante del mal llamado **boom**, que sí se puede repicar y andar en la procesión...

NOTAS

1 Alejo Carpentier: "América ante la joven literatura europea", *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores; 1981, 55-56.

2 Alejo Carpentier: *Ibidem* 56-57.

3 *Ibidem* 57.

4 Alejo Carpentier: "La hora difícil." En: "Letra y solfa," *Síntesis Dosmil*. Caracas: 1975, 29-30.

5 Alejo Carpentier: "Problemática de la actual novela latinoamericana. En: *Tientos y diferencias*. Montevideo: ARCA 16-17.

6 Alejo Carpentier: *Ibid.*, 41.

LAS MENADES DE LAVIN CERDA

Giuseppe Amara
Universidad Autónoma de México

1. Las locas de Nietzsche

Federico Nietzsche, ya completamente loco, y recluso en una celda del manicomio de Jena, ve desfilar junto a él, de noche, a una multitud de mujeres locas. Hay que tener en cuenta que la condición de la locura implicaba, para Nietzsche, la libertad y la irresponsable ligereza de la inconciencia: la soltura y la gaya profanación de lo dionisiaco. Las mujeres que ve desfilar Nietzsche no son simples habitantes del manicomio. Al contrario, son quienes se han liberado del fardo candente de la existencia, son quienes se atreven a romper las leyes que constriñen la vida terrestre en aras de una vida de ultratumba. Son las que se atreven — a riesgo de quedarse en un manicomio —, a luchar contra la cárcel en que las esclaviza la existencia humana.

En la novela de Hernán Lavín Cerda *Aquellas máscaras de gesto permanente*, y bajo la apariencia de un caos digno de manicomio, también desfilan las locas que durante una noche soberbiamente iluminada, vio Federico Nietzsche en la celda luminosa de su imaginación. Las locas de Lavín Cerda, sabias y en proceso de autoconocer su sabiduría y de

liberarse, están sin embargo atrapadas en un laberinto. De Jorge Luis Borges a Octavio Paz, o a Gabriel García Márquez, con sus diferentes claves, nos hemos dado cuenta de una misma verdad: todos estamos atrapados en un laberinto y, quizá con la sola excepción de Borges, no queremos creer que en nuestro extravío hasta el Minotauro nos ha perdido de vista.

¿Cuál es la sabiduría de las locas de Hernán Lavín Cerda? A semejanza de las Ménades de Dionisio, estas mujeres lavinianas saben que están en un laberinto, y sólo quieren salir de allí; quieren ser locas de verdad porque quieren ser libres. Para los demás, lo que no sabemos o nos cuesta creer, es que estamos encerrados y extraviados en el laberinto; no podremos ser libres porque no creemos que haya que vencer cárcel alguna, o damos por descontado que nuestra cárcel no es un laberinto, que es una cárcel cualquiera, insulsa, muy aburrida y carece del encanto del laberinto. Es preferible no salir de su burocracia, del orden protector, de los límites, porque en todo intento de liberación oscilamos peligrosamente hacia los linderos encendidos de la locura, y preferimos la muerte en vida o la inercia carcelaria al peligrosísimo pasmo de la locura. ¿Pero es que a esto nos hemos reducido — a la cárcel o la libertad loca, y al precio del miedo, la angustia, el extravío?

Esto es lo que se preguntan, de mil modos locos, las Ménades de Lavín Cerda, dentro del laberinto donde están decididas a todo, menos dejarse seducir por el rollo, por el discurso bien hecho, el ensayo terso, pulcro, transparente, moralizador, claro, esclarecedor e hiperlógico. Entonces, estas Ménades entablan una batalla singularmente verborreica; combaten con palabras de una jocosidad poética que oscila entre un texto post-poundiano y un texto post-joyceano, con llamadas fellinescas que se conjuran a través de magos y payasos, y algo de la nostalgia del superhombre latinoamericano, el Don Juan de Castareda.

Es de verse esta batalla intralaberíntica entre la verborrea de las Ménades y las insinuaciones, intromisiones, determinaciones, acusaciones, violaciones con que irrumpe y se ejerce el rollo político, el rollo policíaco, los rollos de las religiones cada vez más anegadas en el Mar Muerto; el rollo burocrático, el rollo de los presos de primera clase, el rollo lascivo del Minotauro que ha renunciado a los cuernos por los genitales y, aunque de ningún modo en último término, el rollo de los militares. Esta batalla de la verborrea de las Ménades contra los rollos es, como dije, de verse, porque los palabreríos, las palabras de los ríos lavinianos que se abren a los cuatro vientos, impulsadas y dispersas por las Ménades, crean chispazos de luz multicolor, imágenes incandescentes de un caleidoscopio que multiplica el embrujo, pero también las dificultades del laberinto. Y por estas visiones alucinantes de las Ménades, son atraídos los Minotauros que esconden sus genitálicas intenciones tras los lienzos enrollados de siempre.

¿A qué cosa no están dispuestas a ceder las Ménades? A todo estarían dispuestas, quizá hasta ser violadas pero no a permitir algo fundamental, ante lo cual la muerte se les hace poco para oponerla como trinchera, como pequeño abismo para que no se cumpla lo que ellas más temen; y es, para decirlo de inmediato, que no se las trate de engañar con un rollo, con un supuesto argumento, con artilugios literarios y admoniciones legales. Que no se las trate de envolver con un argumento y no se las convierta en protagonistas; ellas tienen una personalidad disociada, sí, indefinida, plurivalente, y al fin ceñida bajo la cárcel ambulante de la personalidad. Ellas no aceptan convertirse en protagonistas para estar sujetas a una trama, a un destino, a una red de preocupaciones, deberes, ilusiones, ambiciones, logros. Por algo son Ménades, por algo son las hijas de la locura sagrada de Dionisio. Alguna quiere ser adivina o profeta: ingiere hongos alucinógenos y no deja de invocar a Apolo para que vaticine un futuro a una locura que, por definición, está ya libremente ajena a la ilusión carcelaria del tiempo. Pero, en el laberinto laviniano, las apolíneas proféticas son la minoría. La mayor parte está perfectamente aleccionada para resistirse al rollo, a las reducciones de la telenovela, a la vida ridícula de los burgueses que con sus frenéticas exasperaciones, concluyen que la vida no tiene sentido. No lo tiene, arguyen los filósofos teologistas, porque nada puede explicarse sin la complementación divino-demoníaca. No tiene sentido, dicen las Ménades del laberinto, porque no lo tuvo nunca; por eso elegimos la libertad de toda sujeción al rollo de cualquier clase, aunque a esta libertad (libertad a no sujetarse a las apariencias de una sociedad en descomposición mal ocultada) se le pretenda llamar locura, y se la persiga, maldiga y castigue por una razón suprema: la locura de las Ménades es contagiosa y son cada vez más numerosos los burgueses que, en un arrebató, sueñan con que el ascensor sea capaz de cobrar energía y romper el techo del edificio para inaugurar el vuelo ácido de la libertad.

En la novela de Lavín Cerda podemos observar que, de siglo a milenio, de mares a océanos, las Ménades, invariablemente, no se sujetan a ningún intento de hilar sus verborreas ni en el escenario felliniano que las espía para cazarlas, ni a ninguna lógica telenovelesca que las vuelva patéticas y ridículas heroínas dignas de representar la catástrofe de nuestra vida burguesa.

Estas Ménades son amantes de una locura nueva y danzan al filo del abismo infralaberntico con tal de no caer en la locura cotidiana de la trama predicha, en la cual, lacanianamente, terminan por ser habladas. Son conscientes de que una trama ajena dibuja sus vidas y las maneja como títeres en la tediosa y desesperante vida urbana.

Por esto, las Ménades han optado por una verborrea prelógica, rica en ciencias ocultas del Reino Animal y en una delirante sucesión de significantes que, pese a tramarse en complejos rizomas, no logran dar

significación alguna porque en el momento en que una Ménade logra ser comprendida, es como si cayera capturada por la trampa asfixiante de la significación prejuiciosa. Y los puntos nodales del rollo son las significaciones de las cuales ya no es posible escapar. Una vez atrapadas en la presunta significación del rollo, las Ménades pierden el aire y son estranguladas por las falsas ligas del discurso. Para vivir o, mejor, para sobrevivir, las Ménades deben adentrarse por el laberinto de las más caóticas incoherencias. Se las tildará de locas, de insignificantes, de soberbias, de pedantes que expulsan gases sin siquiera hedor, que ofrecen inútilmente un aroma hechizo con sus palabrerías; se las tildará aun de adictas a las malas artes, pero eso sí, no habrán caído en las redes del rollo del plan global, del rollo del globo total, del rollo que las volvería de antemano existencias inesenciales, insaciables, papeles de teatro previsible y prescindible, asfixiadas gesticulantes tras el telón, parodias de falsa muerte; y entonces sí que se volverían locas, pero no locas lúdicas y dionisiacas, sino locas por desesperación.

2. *Nostalgia por las Ménades*

Una de las tantas Ménades, la Turbulenta, *se abrió el corpiño en un gesto inefable: desde el fondo extrajo un fósforo de cabeza púrpura y empezó a frotarlo contra la suela de su zapato, hasta que se levantó una llamarada blanca cuando la vela quedó encendida* (94).

Pero ¿qué ocurre? Ellas intentan saber, antes de abrirlo, qué se oculta en el cofre del laberinto interminable. Atrás mío, dice la Piruja,

el hijo mayor de Platea lee su epibaterio después de haber viajado por todo el planeta, y se escuchan cantos de batalla y el temblor de los carros blindados que huyen sin rumbo sobre las piedras cubiertas de sangre. Velozmente me vuelvo vieja en el rincón y lloro de vergüenza porque todos me insultan sin piedad, llamándome diosa de las malas artes, reina de la sabiduría que corrompe, celestina de dientes largos y lomo abultado, ave zancuda, zurrón, corza como el bismuto o la magnesita (90).

El cofre se abre con la sola luz de las velas. Las Ménades hurgan en su interior en busca del mapa y sus manos se impregnan de sangre: el mapa está hecho de arena engañosa porque se transforma según lo quiera el viento, y sobre su tersa y cálida superficie hay huellas de sangre; son los efímeros signos con que los buitres escriben nuestra historia humana, la historia verdadera, aquella que recogen por boca de los moribundos, de los agónicos, de los ensangrentados con su último derramamiento. Las Ménades quieren leer en el mapa del cofre *qué es la Historia de la Humanidad*, para

seguir, ya no al pie de la letra sino al pie de la sangre — como acertadamente lo señala Lavín Cerda — el rumbo de la historia que, aun sin las colosales y divinizantes pretensiones de Hegel, podemos todavía esperar. Ellas se tambalean en la orilla de las arenas ensangrentadas por los buitres. A riesgo de morir ahogadas, desangradas, si es que no prostituídas y vendidas como carne para promiscuos y para oral-mordentes, emprenden la navegación por el laberinto anterior, el babilónico o el prehispánico, y por el laberinto glacial, pretendiendo encontrar una salida que no sea aquella inexorable de volver a dar la enésima vuelta al mundo. Se encuentran con más cadáveres y con valerosos capitanes en busca de salidas: el comandante Humberto Nobile, quien retorna momentáneamente de su aciaga muerte entre los témpanos de eternidad congelada, para trabarse en una compleja discusión con el psiquiatra que inauguró la Escuela Charlatanesca Contemporánea, el Dr. Charcot, en la que se tratan principios complejos como aquél de la indeterminación de Heisenberg, aquél de que las raíces infinitesimales de lo existente cósmico carecen de carga, peso, forma, energía, ritmo; son émulos de la nada en la espera de una fuerza divina, como decía Max Planck, para que mediante el sopro se organicen, se activen y cobren el milagro de la vida.

Charlan Nobile y Charcot sobre el principio de la ley del caos, como fundamento de lo organizado rigurosamente. Charlan sobre el nacimiento de nuevas galaxias. Dudan por un momento del Big Bang, piensan en las multidimensiones, los sobrecoge el silencio cósmico, el terror de que jamás sabremos nada; somos conciencias atrapadas por animales de presa, y constatamos que los animales de mayor inteligencia son carnívoros, y que tal vez el silencio cósmico se deba a que los habitantes de planetas vivientes seamos en verdad una suerte de parásitos desde el principio, enfermos de nostalgia por volver al sol, al que procuraremos volver mediante chispas atómicas que acaben con toda vida orgánica para, de este modo, alcanzar la identidad libertaria y solar.

Qué curioso derrotero el del mapa oculto en el cofre del laberinto. Ensayas tantas guerras por generaciones y civilizaciones y otros eones, ensangrientas tantas arenas para vencer sobre el buitre y convertirnos en polvo de luz, en chispa de sol, aunque sólo dure el tiempo efímero de la desintegración nuclear del mundo.

Las Ménades, compasivas por nuestro destino de parásitos prosolares, se asoman por el tragaluz del laberinto y oyen, tratan de oír el silencio que se extiende desde antes hasta después de la conflagración. Se escucha la hemorragia que se desboca de los ríos y palabreríos del mundo. En estas páginas deslumbrantes de Hernán Lavín Cerda, se oye el rebullir informe de vísceras que claman en su desorden sin esperanza. El naufragio del diluvio que no se detiene nunca, la simple, iterativa manía que sólo con ojos de

incendio corre y ve astillarse el mundo en llamas y chispas de una poesía fatalmente danzarina, arbitraria y descomedida como el azar.

Pero ésta es una de las historias del mapa, sólo una de las mil y una historias. Hay también otras historias porque el mapa del cofre, en verdad, es una especie de "Aleph" de Jorge Luis Borges — sin que por ello pueda ser visto como una influencia. Hay otras configuraciones igualmente imantadas de sol, idénticos espejismos engañosamente diversos. La historia termina cada vez que se vuelve insoportable: por desintegración atómica o por la náusea que la refleja en imágenes que son simulacros de escándalos: *Como sucede con la verdad que todavía nos persigue: una espiral babélica, todo se nos escapa, una pantomima interminable* (260).

Sí, dirán, admitamos que sea más detestable vivir esclavizados bajo la "coherencia" burguesa, pero ¿qué será de las Ménades del laberinto, si ellas parecen estar a su vez condenadas a la insignificancia, al loco desvarío que rechaza a toda costa cualquier coherencia, pagando el alto precio de hablar a tontas y a locas, y hacer creer que ya se dan a entender, que ya enfilan hacia la geometría de algún rollo, y al fin revelan, castradoramente, que en sus cacúmenes no hay nada más que convulsiones, rechazo a toda lógica, lascivia del caos, lujuria oceánica? Ante esta pregunta que reclama el orden de los diez mandamientos, no hay que perder de vista que las Ménades tampoco están dispuestas a perderse en el palabrerío infinitesimal. Ellas buscan una salida del laberinto. Y esa búsqueda es tanto más heroica en cuanto, por mil partes, se defienden con su anticoherencia de las seducciones del rollo burgués que las tienta con flores y besos y luego les echa encima la malla de la esclavitud; de algún modo, ellas están encarceladas y buscan, precisamente, la libertad por el desahogo eventual y efímero de lo antiverborreico, de la antipalabra, de la detención de todo pensamiento, que es el orgasmo.

La Ménades no se contentan con pálidos y exangües rosarios de orgasmos. Están decididas a hacer saltar el origen mismo, aquél que desde antes de nacer, las esclaviza al pensamiento burgués donde casi todo se vuelve estructuralmente rígido. Por eso las Ménades despliegan la incoherencia caleidoscópica de la verborrea insensata, variopinta, y propagándose a lo infinito microcósmico.

Más importante que saber qué hacen las Ménades dentro de su laberinto, resultará apreciar su sempiterna y omnipresente lucha contra el rollo epidémico de Occidente, mientras van en busca del cofre. El cofre del laberinto promete guardar el mapa de la liberación. Orientadas por dicho mapa, abrirán las alas que traen desde siempre enredadas en sus pechos, y emprenderán el vuelo de la libertad paralaberíntica. Estas mujeres optan por la locura dionisiaca no sin antes demostrar que podrían, si lo quisieran, vivir perfectamente sujetas a las reglas disciplinarias de la moral burguesa; sabrían del modo más adecuado recitar el rollo prepolítico, usar

las encubridoras defensas antiparanoides, cultivar inspirados adulterios que promuevan la paz y la dicha familiar; sabrían hasta ganarse la vida tratando de no prostituirse. Y por ello es loable y se garantiza toda eficacia profesional en ser auténticas expertas en locura dionisiaca, ya que saben navegar en ambas aguas, las carcelarias y las vesánicas: son anfibias. Por tanto, no se engañan. Y Hernán Lavín Cerda, quien también podría jugar a ser el novelista pre-bifurcado de Borges, el rollero protelevisionario, les ofrece el cofre en cuyo interior se anida la libertad para que las Ménades conozcan esa libertad que desde siempre han sentido, temblorosas, en sus pechos alados.

Con luz de vela improvisada, en una bellísima y veloz frase que da cuenta de las capacidades artísticas del autor, escuchamos que las Ménades se preguntan quién tiene fuego en el interior del laberinto. No hay escapatoria posible del lado de la Historia y, sin darse cuenta, se percatan que no sólo no pueden escapar hacia el mapa de arena que contiene la historia de los buitres, sino que la historia, con sus garras, se entromete y persigue a las Ménades hasta las últimas raíces del túnel. Les ocurre como a nosotros que, también sin darnos cuenta, creemos transitar con soltura, donaire y gestos a la moda; sin embargo, hace tiempo que nos encontramos sin saberlo en las engañosas fauces del laberinto. Ellas, las Ménades, se creían protegidas, paradójicamente, por estar en un laberinto sin escape, porque muchas veces un lugar del que no se puede escapar, también es inencontrable; ellas están protegidas, gracias a su escondite, del asedio de los otros. Y en cambio descubren que el laberinto fulgura como una luz encerrada dentro de un gran diamante; esa luz es inalcanzable porque está recluida en el corazón del diamante, pero tampoco puede escapar de allí.

A pesar de todo, la historia es capaz de penetrar en el túnel, como ha sido capaz de desenterrar de las entrañas de la tierra a los diamantes más valiosos. No hay escape. Sólo algunas Ménades advierten que, en lugar de poder huir por el mapa de arena de la Historia, son las garras sangrientas de la Historia las que se meten por los tragaluces del túnel, atrapando a cada mujer laberíntica en el exacto tiempo de su desintegración preestablecida. Entonces, ante los perseguidores históricos que se cuelan simulando haberse perdido por pura casualidad, de frente, de lado y de soslayo, ante esos perseguidores que se presentan con signos políticos opuestos durante cada período de la Historia, esos maestros del miedo que penetran hasta en nuestros sueños — si se toma en cuenta que en el 70% de los soñantes de este mundo hay un *perseguidor* que los acosa —, las Ménades se defienden desde el laberinto de sus propios cerebros. Ellas duermen y sueñan mientras nadie, por fuera, creería que ellas, por dentro, en el ilimitado laberinto del cerebro, están siendo perseguidas, y que el gran león alado está presto a domarlas y convertirlas, a su vez, en sus perseguidores dentro de su propio cerebro.

3. *El entendimiento como simulación*

Las Ménades, entonces, perseguidas en dos frentes — en el laberinto de la Historia y en el laberinto de sus propias mentes —, deciden hablar en clave; por eso no las entendemos. Ellas pretenden dar a entender que entienden que las entendemos, pero ellas y nosotros sabemos que no entendemos nada y, sin embargo, para mantener las reglas y no olvidarnos de la persecución, hacemos o simulamos que nos entendemos. O de pronto puede suceder todo lo contrario, que hablamos perfectamente como cualquier aspirante a burgués de al ciudad; entonces lo entendemos todo pero, igualmente, no sabemos ni entendemos nada, porque lo único que sabemos es que todo es en falso, todo es tolerado en el torrente de la palabrería falsa, excepto, claro, los cheques sin fondo. Estos sí se castigan.

Y en ese descuido de claves y frases urbanizadas, hay, claro está, ciertas treguas. Si el escape por el lado de la Historia es imposible, y los perseguidores se renuevan con la fatal periodicidad de las flores carnívoras, hay que buscar momentos de escape psíquico en la cárcel laberíntica donde sólo se vive para esperar la muerte. ¿Cuáles son las treguas o los respiros de las Ménades de Lavín Cerda?

Ellas mismas se dan claves de humor, vértigos irónicos, torbellinos mágicos que se aciclonan según las revoluciones propias con que se exhalan carcajadas; y es que en el laberinto se oyen, quién lo diría, risas genuinas, sofocaciones de carcajadas, aunque lo que más se oye es nuestra risa que retumba en ecos por las vísceras del laberinto. También hablan, se mueven y danzan las coribantes libres en el laberinto desventrado a carcajadas. El fragor de las risas quita los polvos de las Ménades del laberinto y agrieta su terrible horizonte, con lo que produce un ulular de risa loca que nos hace reaccionar ante la crueldad de la Historia, ya que por los neurofisiólogos sabemos que la risa es propia del ser humano. Aún más precisa que las huellas genéticas, la risa, en su convulso reflejo espectrográfico, muestra oscilaciones en blanco y negro que se parecen sospechosamente al llanto, a la agonía de las víctimas de tiburones y alacranes, y al temblor aéreo de las olas cuando se estrellan contra las rocas que tienen el mismo porcentaje de sílicio en su estructura, que el porcentaje de carbono en nuestros cuerpos humanos.

El neorrealismo fantástico del libro de Hernán Lavín Cerda está abocado a propiciar la celebración de la risa como convulsión sui generis y absolutamente personal, que puede hacer que el laberinto interior, holograma de nuestra mente, comience a liberarse como si de pronto un diamante nuclear se animara y, por sus temblores, diera lugar a liberarse y

desprenderse de su corazón: ese diamante mayor en el que estuvo engastado desde los comienzos de las eras geológicas y prelógicas.

En otras palabras, si la Historia humana, según la fuente de Borges, es un laberinto perdido dentro de un laberinto, ¿qué otro recurso nos queda sino la risa abierta y rutilante, que nos haga latir al compás del naufragio de los horizontes?

Mientras en su locura espiral nuestro laberinto se abisma en el laberinto para siempre desconocido del Universo, a través de la risa podemos hacer que el laberinto en que estamos encerrados como si fuéramos un Jonás que ya no se hunde en el vientre de la ballena que, a su vez, se abisma en el vientre del océano para huir de Dios y de su loca historia, se convierta por último en un navío que a tumbos y oscilaciones de risa emprenda su navegación por el mar aéreo de la liberad.

He aquí un ejemplo de la invitación a celebrar la risa del texto:

— Basta mirarte a los ojos — dijo Dolores —: hay cosas que ni Minerva sabe y yo las adivino, como por ejemplo la bondad de la risa. Es preciso reírse de uno mismo: he ahí la verdad. Hoy nadie cultiva aquella pasión por lo verdadero. Tal vez haya todavía un porvenir para la risa. La luz vendrá cuando la máxima: la especie es todo, el individuo no es nada, haya penetrado en la humanidad y todos tengan libre acceso a la suprema liberación, a la suprema irresponsabilidad. Tal vez la risa se confunda con la sabiduría: será el instante de la gaya ciencia. Mientras tanto las cosas son muy distintas y, aún, la comedia de la existencia es irreal. Vivimos trágicamente. La nuestra es la edad de la moral y de las religiones.

Mientras el tiempo marcado por la muerte transcurre, otro entretenimiento de la novela, de esta gufa para perderse, felices, en el laberinto que ha perdido irremediablemente sus entradas y salidas, es el psicoanálisis espontáneo. Con tanta difusión académica, hemos aprendido a practicar el psicoanálisis como sabemos preparar y también comer spaguetti. Y las Ménades han aprendido a referirse mediante significantes que, inevitablemente, aluden siempre al otro. Como lo ha reconocido Jacques Lacan, un signifiante solo, aislado, en sí mismo, por no significar nada, corresponde a una exacta exhalación de la nada misma. Es decir, que si nos quedáramos en el puro signifiante, podríamos oír cómo la nada pasa y pretende hablar a través de nosotros sin decir nada. Cada signifiante, preso en el laberinto de la nada, necesita imperiosamente de otro significado para poder significar algo, aunque ese algo sea falso o engañoso y complique astutamente la trama del laberinto. Así se van formando las sucesivas cadenas de significantes, como las de los psicoanálisis dirigidos profesionalmente durante unos doce o quince años para descubrir por último el laberinto interior y el mental, que comienza entonces a querer liberarse

del laberinto exterior mediante una clave post-psicoanalítica, como lo sería una clave geométrica de Escher.

Y entonces, en risa o en serio, veremos cómo las Ménades lavinianas, aquellas Ménades que Nietzsche dejó abandonadas en el laberinto por razones de fuerza mayor, se autopsicoanalizan, es decir hablan para oírse y de tanto escuchar lo que dicen, de tanto oír a los trenes de significantes que las atraviesan desde el laberinto inconsciente, comienzan a comprender cómo las trama, designa y adestina el teatro del laberinto exhibicionista. Queda expuesta a la opinión de los lectores si el psicoanálisis silvestre y dionisíaco de las Ménades lavinianas puede competir o no con el psicoanálisis profesional de orientación post-lacaniana. Entre las direcciones, transgresiones, desviaciones en contra de las grietas infranqueables de nuestro roto laberinto, está el arte, sobre todo la magia irónica, deslumbradora de Federico Fellini, a quien Lavín Cerda doma y hace caracolear en las lujuriantes salas del laberinto encendido para que se nos enrosque en una especie de caleidoscopio que gira hacia el infinito, centrado por un nautilo microscópico.

Más allá del arte hay un corazón palpitante que puede hacernos ver, donde no lo hay, el camino que lleva a la libertad del laberinto; y es el camino del mejor hombre de Latinoamérica, el gran Don Juan, el indio yaqui, que aparece en las obras de Carlos Castaneda, y ese otro don nada secundario que ofrece el libro. Puede seguirse, en fascinante clave policíaca, un método para reconocer cuál camino late con el corazón previsto por Don Juan.

Por último, pero en primer lugar, se intenta la salida del laberinto en base a estremecimientos de amor. Es cuando el mismo Lavín Cerda, fascinado por las Ménades, se sumerge en su laberinto, disfrazado de minotauro y procede. Oigámoslo:

El me quería como un cimborrio de mármol lamido por mil lenguas, me quiere ática de muslos, fragante a leche de cierva y con caderas de doncella, frutal al tacto, finísima, como un ave encinta, aunque virgen en el trato del amor nuevo, el de la cruz inexpugnable (157).

Nota: Todas las citas corresponden a la 1ª Edición, recientemente aparecida en México (Leega, 1989).

RELECTURA DE *LA BRECHA*, DE MERCEDES VALDIVIESO

Marcelo Coddou
Drew University

Releer una obra como *La brecha*, publicada hace ya un cuarto de siglo, requiere de una actitud crítica que tome muy en cuenta el tiempo transcurrido entre el instante de su elaboración y publicación y el momento presente.¹ Postularlo no significa sostener *a priori* su posible inadecuación a los requerimientos que hoy en día se hacen a obras de su tipo: quiere decir, sencillamente, que, al situársela en el instante de su producción es cuando se pueden apreciar de manera apropiada sus logros y, quizás, insuficiencias. Juzgar *La brecha* en 1988 requiere de otros modos de lectura: precisamente los que se han venido estableciendo desde su aparición. Sobre todo si esa nueva lectura se efectúa considerando el corte significativo que la novela misma vino a representar en el decurso en que inscribe su presencia.

Efectivamente: ahora, iniciado ya el estudio sistemático de la evolución experimentada por la novela femenina en Hispanoamérica,² es posible volver a algunas de sus producciones mayores y constatar lo que cada una de ellas ha significado como aporte renovador en el proceso de conformación que, como cuerpo orgánico, ésta ofrece dentro del muy

complejo cuadro de la novela hispanoamericana contemporánea considerado en su conjunto.

Para situar adecuadamente *La brecha* en esta historia ha de procederse en muchos frentes, imposibles de ser agotados en un solo artículo. El primero, la revisión de la recepción crítica en su momento de aparición, para así constatar lo que la novela pudo significar a una sensibilidad establecida, a una tradición que, como todas, buscaba más su continuidad que cualquier ruptura. El segundo, comparar el texto con otros análogos y en plena vigencia cuando él aparece: así se visualizan sus distancias y proximidades frente al discurso narrativo dominante, posibilitándose la apreciación de sus singularidades. El tercero, intentar un análisis de la estructura unitaria interna del texto. Paso, este último, que debiera permitir una lectura intertextual con la producción narrativa que le es posterior, subrayando de tal modo lo que de anticipatorio pudiera haber en ella de modalidades que se establecerían como características propias del actual discurso narrativo femenino en Hispanoamérica—ese papel de *pionero* que Margot Glanz le establece en el prólogo a la edición conmemorativa de sus 25 años.³

Adelantaremos aquí tan sólo algunas ideas generales sobre cada aspecto, a modo de sugerencias para estudios futuros. Nuestro propósito es reivindicar para la novela de Mercedes Valdivieso el sitio que efectivamente le corresponde en la historia del corpus literario femenino, su lugar de innovadora, cuando ya ha cumplido lo que otro prologuista suyo, Fernando Alegría, le auguraba al editarse por vez primera: que alcanzaría *resonancia amplia y duradera*.⁴

La sorpresa mayor en el instante de su aparición la provocó el carácter decididamente rupturista que, a nivel de lo que se aceptaba como verosímil dentro de la narrativa femenina, mostraba la trama de *La brecha*. En literatura, sabemos, el criterio de verosimilitud es siempre convencional: *no proviene de una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad)* —ha dicho Todorov—, *sino entre el discurso y lo que sus lectores creen verdadero*. Vale decir, entre el discurso y la *opinión común*, configurada ésta en el lector desde una aceptación irrestringida de la palabra del narrador. Y en *La brecha* se va más allá de tal verosimilitud por consenso: se exige una lectura como la que se cumple ante un *diario* o un *libro de memorias*. El suyo se semeja, entonces, a un discurso de la realidad. Quiere superar las "limitaciones" del carácter "ficticio" que tiene toda novela —Todorov diría *impugna las reglas del género*—, para proponerse como documento íntimo de la narradora-protagonista. Es en este sentido que *La brecha* juega a la verosimilitud; su propuesta se aproxima a la que Oscar Tacca ve como propia de toda novela de transcriptor: *juguemos a que esto (que leemos) no es juego (sino "documento")*.⁵ Lo que la protagonista innombrada y la autora nos proponen,

entonces, no es la "realidad" sino, en términos de Barthes, un *efecto de realidad*. Pero tan decisivo en la obra que permite la adopción total de lo dicho por Julia Kristeva con respecto a lo verosímil, cuando postula: *sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real*.⁶

Cuando la novela se publica por vez primera, en 1961, ese *discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real* tenía, en la narrativa femenina, constituyentes muy claros y que parecían inviolables. Inadmisible por completo, tomemos por caso, que se estimaran operantes dos rasgos que son los que mejor singularizan al personaje y su destino: la fortaleza para enfrentarse a las limitaciones coercitivas de su medio y la capacidad para salir airoso de tal intento. Fue esto lo que llevó a la crítica, según ha observado Lucía Guerra, a desestimar la novela impugnándole una supuesta "morbosidad".⁷ Frente a las expectativas vigentes disonaban muy fuertes: (1) las determinaciones de la protagonista de abandonar el mundo recluso de sus limitaciones para establecerse como sujeto pensante y actuante, premunida de una identidad propia, la que le daba la libertad alcanzada y (2) las realizaciones mismas de la autora, irreverente frente a lo canónico en extremos tan transgresivos como los de su personaje.

Para entender este fenómeno a cabalidad, vale la pena esquematizar algunos de los logros de la semiótica contemporánea, en especial los que han permitido ver que todo lector posee sistemas de relaciones de conceptos, consolidados por la autoridad de su lengua natural y de su estructura semántica.⁸ Estos sistemas son la expresión más acabada de los modelos de mundo y constituyen el fondo contra el cual entra en conflicto el texto artístico. El conjunto de los modelos se expresa en oposiciones semánticas, derivadas y facultativas. Los textos percibidos como más fuertes — caso de nuestra novela — son aquéllos que infringen esas oposiciones. Así, en *La brecha* es posible distinguir, a lo menos, dos sistemas modelizadores a los que se opone y transgrede, uno delimitadamente literario — el canon establecido para una literatura definida por la tradición como "femenina", cuyas normas subvierte —, y otro no-literario — el de las normas aceptables como conducta para la mujer. Este último, a su vez, puede verse desde una doble perspectiva: la de la mujer-personaje (la entidad ficticia sobre la que el texto enuncia una imagen que se distancia de la generalmente aceptada como la única válida) y la de la mujer-escritora (la entidad extratextual que produce el objeto estético operando según principios que también son un rechazo de los que se consideraban apropiados para ella como sujeto productor literario).

Sí revisamos los diversos tópicos que se reiteran a lo largo de la novela — la sexualidad femenina, la maternidad, la religión, la educación, el matrimonio —, veríamos que en su tratamiento se dan significados transgresivos con respecto a los sistemas modelizados y que Mercedes

Valdivieso confronta en y desde su discurso narrativo, opuesto y contradictorio a aquél cuya validez parecía legitimar las formas vigentes. Michel Foucault postula la hipótesis de que

en toda sociedad la producción del discurso es justamente controlada, seleccionada, organizada y distribuida mediante un cierto número de procedimientos que tienen la función de conjurar los poderes y los peligros, de adueñarse del acontecimiento aleatorio, de esquivar su pesada y temible materialidad.⁹

La brecha burla algunos de los procedimientos de control del tradicional discurso literario de la mujer, cuyo sujeto enunciator había aparecido siempre, en el caso de la narrativa chilena, sometido a fuertes restricciones. Entre los procedimientos de control se daba el de la prohibición o interdicto sobre lo que una mujer podía escribir y es en este sentido que veo la novela de Mercedes Valdivieso cumpliendo un rol significativo en la lucha por la reivindicación de sus derechos emprendida por el movimiento feminista en su conjunto. Si pensamos en lo que nos propusiera Angel Rama quizás se vea más claro lo que, en este sentido, postulo sobre *La brecha*:

la cultura latinoamericana — dijo el crítico uruguayo — ha sido desde sus orígenes rigurosamente masculina y aunque no ha de ser la literatura la que habrá de cambiarla sino la activa participación femenina en los mecanismos de producción y mando, no deja de corresponderle una tarea ingente en la adaptación ideológica al cambio entablado para convertirla en una cultura íntegramente humana.¹⁰

En lo estrictamente literario Mercedes Valdivieso no estaba, sin embargo, completamente sola, aunque sí fuera una adelantada: el 68, siete años después de *La brecha*, aparecerá *Contracanto* de Delia Domínguez, el libro que, a juicio de Eliana Ortega, constituye un momento de cambio para la poesía femenina en Chile, al emplear un *lenguaje que provoca y desmitifica no sólo a la imagen de la mujer sino que a todo un mundo*¹¹. Y no desconsideremos lo que Emile Benveniste ha vuelto a recordar: *que es en y por el lenguaje como el ser humano se constituye como sujeto; porque sólo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de "ego"*. Idea ésta que nos lleva nuevamente a citar a Foucault cuando postula: *el discurso no es simplemente lo que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino (aquello) mediante lo cual se lucha, el poder del que se trata de adueñarse*.¹²

La conciencia femenina que en *La brecha* habla del matrimonio, el sexo, la maternidad, rompe con los cercos léxicos que rodeaban al discurso

narrativo de la mujer al tratar tales temas. La ruptura se dio, según decíamos, a doble nivel: por un lado, con el sistema modelizador narrativo, sus normas léxico—semánticas y, por otro, con el sistema modelizador del comportamiento de la mujer en sociedad. Por eso situar la novela de Mercedes Valdivieso consiste no tan sólo en puntualizar el lugar que le corresponde en el desarrollo de la narrativa femenina en Chile, sino también el rol que — buscado o no —, cumpliera dentro de los movimientos de liberación de la mujer que, a su vez, son parte intrínseca, aunque con sus rasgos autonómicos, de un proceso general de liberación dentro de las sociedades de clase.¹³ Mercedes Valdivieso en *La brecha* comienza por cuestionar los fundamentos del logos dominante, planteándose y discutiendo — tanto en la dirección que asume la trama del relato como en el nivel propositivo de las reflexiones de la narradora-protagonista —, la validez de los discursos establecidos y la lógica del mundo de estructura patriarcal. Pero no se queda allí. Los antecedentes con que contaba, proporcionados por la novela de vanguardia — entre otros Marfa Luisa Bombal, Norah Lange, Teresa de la Parra, todas ellas iniciadas en la literatura en las décadas de los veinte y treinta —, si bien le ofrecían lo que Francine Masiello ha denominado *un paradigma de resistencia feminista*,¹⁴ no le eran suficientes para sus propósitos innovadores. Lo que, en efecto, dominaba en la escritura femenina cuando se publica *La brecha* eran una serie de carencias y silencios, los esquematizados por Sara Seichovich así:

no hay — en tal escritura — tratamiento de la naturaleza, no hay creación de grandes mitos, no se nombra ni se construye, apenas empiezan las denuncias políticas. Lo social aparece como telón de fondo de una visión individual e intimista.¹⁵

Uno de los aspectos más importantes de *La brecha* radica, precisamente, en que esa mostración de la sociedad comienza a hacerse más crítica. Es cierto que no constituye núcleo narrativo — lo será en Isabel Allende, dos décadas más tarde —, pero se vislumbra con algún desarrollo, consideraciones sobre lo decisivo de su presencia. No estoy sosteniendo que en la novela de Mercedes Valdivieso se vincule la marginalidad de la mujer a coyunturas históricas precisas, a procesos claves de cambio económico y socio-político de la vida de la nación, ni a tensiones de éstas que determinan toda una existencia social. Lo que veo en *La brecha* es, más bien, un texto que supo situarse entre los dos extremos que parecen invitar a la literatura femenina: uno por parte de Virginia Woolf y seguidoras, esa literatura apasionada e intuitiva, fundamentada sobre sensaciones y sentimientos; otra, la requerida por Simone de Beauvoir y quienes comparten sus convicciones, la de hacer una literatura basada en el conocimiento histórico y social.

Asiste plena razón a Rosario Ferré cuando enfatiza que a la literatura femenina tradicional no la obseden temas como la política, la ciencia o la aventura, pero no por incapacidad constitutiva de la mujer, sino porque a esos mundos ella ha tenido en el pasado un acceso muy limitado, experiencia que — reconoce la escritora puertorriqueña — puede cambiar y, de hecho, está cambiando.¹⁶ Es en este proceso de mayor apertura gradual a dimensiones que trascienden la esfera de lo íntimo en que debe situarse la novela de Mercedes Valdivieso. Su paralelo y desarrollo lo encontramos, dentro de la literatura chilena, en la poesía femenina del presente, cuyo discurso, según ha observado la citada Eliana Ortega,

da paso a una palabra libre y osada, que deja de lado el silencio y el disfraz; de un mundo cerrado y tímido, va a uno abierto y explícito; de un mundo interno va a uno externo. El doble espacio antes tan separado (hogar vs. sociedad) ya no está polarizado. Ahora la mujer se define como parte de ambos mundos, como ser individual (su intimidad) pero también como ser social.¹⁷

Lo que Eliana Ortega ha estudiado dentro de los límites restrictos de la intratextualidad, podría observarse poniendo en conexión las elecciones temáticas y discursivas de la literatura con vigencias históricas más amplias y englobantes. Del integracionismo al rupturismo — modalidades recogidas por las movilizaciones efectuadas por las mujeres en el marco de la existencia social —,¹⁸ constituye también la trayectoria de la llamada "literatura femenina" de las últimas décadas. En sus formas más recientes — y de ellas *La brecha* debe ser reconocida como antecedente insoslayable — tal literatura se convierte en una expresión más de los postulados de quiebre del sistema social vigente, del cual se tiene conciencia que constituye el determinante de la opresión, subordinación y explotación sufridas por la mujer. Como insinuábamos, su consecuencia es la postulación rupturista con la imagen de lo femenino que la sociedad había definido. Una de sus proyecciones más significativas vendría a darse en el desborde de los límites aparentemente intraspasables entre la esfera pública y la esfera privada, entre el mundo de la cotidianidad habitual y el de la acción en marcos más amplios. Constituye éste un *leit motiv* de los movimientos feministas, cuyo proyecto último es, precisamente, desarticular las conexiones de separación entre ámbitos tan nítidamente diferenciados, politizando así lo privado y humanizando lo público. *La brecha* constituye muestra de un imaginario que plantea tal opción. Su personaje reflexiona, al promediar el relato: *los días de retiro terminaban; tenía que salir al mundo, como en los cuentos, a ganarme el pan* (81). La frase es emblemática de la actitud dominante y conforma el centro medular del mundo propuesto. La heroína ha decidido abandonar el recinto privado y

entrar al debate por la subsistencia, premunida tan sólo de las fuerzas que le proporcionan sus propias determinaciones. Por eso al lector no le extraña que en su primera navidad a solas, la protagonista pida — *Tráeme, Viejito Pascuero, pan y libertad*. Conciencia clara de que la segunda no es posible sin el primero. Pero es la búsqueda de la libertad la que moviliza decididamente al personaje. De allí que la frase final de la novela sea *porque es allá afuera donde está la libertad*. Al crítico que prologó la primera edición de la novela y, curiosamente, también a quien prologa la última, fue la frase de inicio la que más llamó su atención. Yo creo mayormente decisiva ésta de término: indica no sólo un saber del encierro y de los límites sino, por sobre todo, del espacio al que es posible aspirar. La novela toda ha sido precisamente eso: un desplazarse entre la sumisión que el mundo propone — casa materna, colegio, el propio hogar — y la voluntad de abrir tales espacios. La protagonista de *La brecha* viene así a adelantarse a ese reducido pero importante núcleo de personajes femeninos que en la literatura hispanoamericana contemporánea tienen como denominador común no dejarse dominar por la sociedad patriarcal aunque sean víctimas de una sociedad clasista.¹⁹

Si en María Luisa Bombal la rebeldía de los personajes se cumplía sustancialmente por medio de la imaginación,²⁰ y en otras autoras la subversión constituye *un acto sublimatorio al nivel de la escritura*,²¹ en Mercedes Valdivieso su protagonista crece y se desarrolla a lo largo de los años que dura la peripecia del relato, permitiéndonos comprender no sólo las razones de su rebeldía, sino también el creciente fortalecimiento que, en su clarificación, va ella misma alcanzando. El personaje rompe con los estereotipos, esos que Octavio Paz, pensando en las mexicanas pero en fórmula que acepta universalización, designa como *abnegada madre, novia que espera, ídolo hermético, ser estático*²² Ya no es hetaira jungiana o la *puella aeterna*, de rebelión pasiva. O por lo menos no es sólo a ese nivel que afirma sus desconformidades, sino que se plantea y cumple un programa de enfrentamientos sistemáticos, bien concebidos, no obstante dudas e indecisiones.

Recogiendo la trama de muchos textos narrativos de escritoras hispanoamericanas, Sara Sefchovich compendia:

cuando las niñas crecen el camino se comprime y sólo queda una ilusión: conocer al hombre. Y la paradoja las espera: cuando realmente aman, cometen una transgresión. Conseguir al hombre es la consigna, pero para el hogar y no para la pasión. Debe cuidarse la virginidad hasta el matrimonio, perderla sólo para engendrar y después entregarse a la fidelidad.²³

Sí, es verdad que en la mayor parte de los relatos de las escritoras hispanoamericanas las protagonistas que no cumplen con las regulaciones de

la sociedad patriarcal sucumben o se inhiben. Así en varios de los cuentos de la mexicana Elena Garro, por ejemplo aquel en que el personaje Severina paga con su vida la osadía de enamorarse de quien no corresponde.²⁴ O la Tenasia de la también mexicana Ema Dolujanoff, que muere por culpa del amor.²⁵ O en esa excepcional narradora argentina de lo fantástico que es Elvira Orphée²⁶ que muestra a quien lleva al demonio dentro por haberse atrevido a vivir con intensidad su pasión y su fantasía. Ateniéndose al caso de nueve novelas chilenas publicadas entre 1935 y 1947, Lucía Guerra concluía algo no muy distinto:

la trayectoria de las heroínas (...) podría definirse como una aventura interior cuya meta constituiría el logro de una vivencia amorosa completa y trascendental. Sin embargo el amor real o imaginado será siempre tronchado por el destino o la convención social (...) La aventura interior culmina en el fracaso aunque, de manera positiva, promueve el conocimiento de la inadecuación entre el ser femenino y la sociedad.²⁷

Allí está — reitero y concluyo — la singularidad notable de *La brecha*, pues si los escritos "femeninos" no suelen cuestionar seriamente los mitos sobre la mujer creados por la ideología de sello masculino — lo han demostrado, entre otros, los estudios de Patricia Meyer Spacks²⁸ — y, cuanto más, en casos extremos, al asumir las novelas los estereotipos tradicionales las autoras dejan escapar *corrientes subterráneas* de inconformidad o de cuestionamiento, en la obra de Mercedes Valdivieso se ponen en entredicho los fundamentos mismos del logos dominante. Y si con ello parecería crear — y no estemos muy seguros de que así sea — un personaje no para todos convincente, hay que afirmarse en lo que escribía Annie Leclerc en su *Parole de femme: La mujer que quiere tener un discurso propio no puede eludir esta extraordinaria urgencia: inventar a la mujer*.²⁹

NOTAS

1 Su primera edición es de Zig—Zag, 1961. La sexta, por la que citamos, fue publicada por Latin American Review Press, de Pittsburgh, Pennsylvania, en 1986.

2 Entre otros libros, algunos de los cuales citamos más adelante en este artículo, deben ser tenidos en cuenta: Gabriela Mora y K. Van Hooft, Edts., *Theory and*

Practice of Feminist Literary Criticism (Michigan: Bilingual Review Press, 1981) y Juan Alcira Arancibia, Ed., *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, Siglo XX* (Costa Rica: EDUCA, 1985).

3 Prólogo de Margot Glanz a la 6a. ed., p. 12.

4 Prólogo de Fernando Alegría a la 1a. ed., también recogido en la 6a.

5 Cf. Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1979), 117.

6 Cfr. Julia Kristeva, "La productivité du texte", *Communications*, II(1968), 61.

7 Véase el importante ensayo de Lucía Guerra, "Feminismo y subversión en *La brecha* de Mercedes Valdivieso", *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, XXI(verano 1982), 5-9.

8 Vid Yuri Lotman, "Elementos y niveles de la paradigmática del texto artístico", en *Estructuras del texto artístico* (Madrid: Edcs. Itsmo, 1978), 128-248.

9 Michel Foucault, *El orden del discurso* (Torino: Einaudi, 1972), 9.

10 Cfr. Angel Rama, "Los contestatarios del poder", prólogo a su *Novísimos narradores en marcha. 1964-1980* (México: Marcha Edts, 1981), p. 31.

11 Vid. Eliana Ortega, "Tradición y ruptura en la poesía femenina chilena", *Discurso Literario*, 4, 2(1987), 569-581.

12 Op. cit. p. 10.

13 Existe amplia bibliografía sobre el pensamiento feminista y sus postulados de autonomía con respecto a los programas de los partidos políticos. Para Chile, véanse los trabajos de Adriana Muñoz, *Fuerza feminista y democracia. Utopía a realizar* (Santiago: Edcs. Documentas, 1987), Natacha Molina, *Lo femenino y lo democrático en el Chile de hoy* (Santiago: Edcs. Documentas, 1986) y Olga Poblete, "Militarismo femenino en Chile", *Araucaria*, 24(1983), 160-167.

14 Vid. Francine Masiello, "Texto, ley, transgresión. Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 132-133(julio—diciembre 1985), 807-822.

15 Vid. Sara Seifovich, *Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas Siglo XX*, (México: Folios Edcs. 1983), p. 48.

16 Cfr. Rosario Ferré, "La cocina de la escritura", en *La sartén por el mango*, Ed. de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Eds. (Puerto Rico: Edcs. Huracán, 1984), p. 48.

17 Art. cit., pp. 574-575.

18 Deben consultarse los trabajos señalados en la nota 13 y, sobre todo, los ensayos pioneros de Julieta Kirkwood, entre otros, "Ser política en Chile: las feministas y los partidos" (Santiago: FLAOSO, Dct. de trabajo núm. 143, 1982).

19 Vid. el ensayo de Monique Lemaitre, "Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina", *Revista Iberoamericana*, 132-133(julio—diciembre 1985), 751-775.

20 Sobre María Luisa Bombal existen importantes libros recientes, como los de Lucía Guerra-Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina* (Madrid: Ed. Playor, 1980); Marjorie Agosin, *Los desterrados del paraíso: protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal* (New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983); y Agata Gligo, *María Luisa* (Santiago: Ed. Andrés Bello, 1985).

21 Vid. Adriana Valdés, "La novelistas chilenas. Breve visión histórica y reseña crítica", *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 3(1968), 13-130 y de Lucia Guerra, "Pasividad, ensoñación y existencia enajenada. Hacia una definición de la novela femenina chilena", *Atenea*, 438(1978), 145-164.

22 En *El laberinto de la soledad*.

23 Op. cit., p. 46.

24 Vid. "El anillo", *La semana de colores* (México: Universidad Veracruzana, 1964).

25 "La cuesta de las ballenas", en Aurora Ocampo, *Cuentistas mexicanos del siglo XX* (México: UNAM, 1976).

26 "Su demonio privado", en *Su demonio preferido* (Buenos Aires: EMECE, 1973).

27 Cfr. Lucia Guerra, "Reflexiones sobre la novela femenina", *Hispanamérica*, 28(1981), 29-39.

28 Cfr. *The Female Imagination* (New York: Knopf, 1975).

29 *Parole de femme* (Paris: Ed. Grasset, 1974).

THE GENESIS OF AUGUSTO ROA BASTOS' *YO EL SUPREMO*

Helene Weldt
Columbia University

Many critics have discussed the important role that the study of the genesis of a literary work plays in its interpretation. In *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Jean Bellemin-Noel points out that the analysis of the genesis of a work entails a careful comparison of its "pre-texts" (rough drafts, fragments of a work published prior to the work itself, etc.) with the work printed in its "final form," in order to observe its process of elaboration.¹ Raymonde Debray-Genette indicates that this task should discover systematic variations from pre-text to text (the general laws that govern omissions, additions, alterations, etc.), and not simply describe individual variations, although at times these may be of great interest. The analysis of the significance of patterns of variations may help to confirm or disprove the interpretations found in the existing body of critical studies on a literary work.²

Nicasio Perera San Martín is the first to point out the value of a genetic study of Augusto Roa Bastos' *Yo el Supremo*, in "La escritura del poder y el poder de la escritura."³ Perera San Martín discusses the existence of a fragment of *Yo el Supremo* published in *Marcha*⁴ in 1973 under the title "Mi

reino el terror," and examines some of the differences between this fragment and the novel. There exists another pre-text of *Yo el Supremo*, the fragment "Ay del solo," which appeared in the magazine *Hispanamérica* in 1972.⁵ (The first edition of Roa Bastos' novel was published in 1974.)⁶ Thus, these fragments provide us with an opportunity to observe the laws of creation involved in the writing of *Yo el Supremo*.

To facilitate the analysis of the incorporation of these fragments into the novel, I have divided each into various segments (paired with the passages in *Yo el Supremo* to which they correspond), numbered consecutively.

"Ay del solo" has eighteen paragraphs, only some of which form the nucleus of corresponding sections of *Yo el Supremo*. I have assigned unit numbers⁷ only to those paragraphs that constitute significant portions (as opposed to isolated phrases) of the novel.⁸ "Ay del solo" consists of six basic parts, listed below:

Unit one (the reprise of the episode of El Supremo's fall from his horse during a storm): A phrase found in the last line of paragraph one (...*supe que había nacido viejo y que yo no podía morir más sino únicamente desvivir hasta el último suspiro*) and paragraphs two and three form the nucleus of pages 422-23 of the novel (ending with the blank space on page 423).

Unit two (the fall of the blind birds during the storm): Paragraphs four, five and six are incorporated into the novel on pages 423-24 (the section beginning under the blank space on page 423).

Unit three (El Supremo's complaints about military men): Paragraph fourteen is used in *Yo el Supremo* in the final paragraphs of pages 43 and 169.

Unit four (El Supremo's discussion of *oppressors and the oppressed*⁹ in Paraguay): Paragraph fifteen is incorporated on pages 44 (the entire page), 47 (third paragraph), and in the first sentence after the heading *cuaderno privado* on page 326.

Unit five (the "voice" of El Supremo's conscience or the "unknown handwriting"): Paragraphs sixteen and seventeen (ending with the sentence *El gallo más pintado de toda la leyenda humana*) form the basis of pages 106 (final paragraph), 111 (the two complete paragraphs that appear here), and 439-40 (beginning under the blank space on page 439 and ending with the sentence *Estos perros del cosmos no enferman de hidrofobia*).¹⁰

Unit six (the novel's conclusion or "final voice"):¹¹ The rest of paragraph seventeen (beginning with *No quieres asistir al desastre de tu patria*) and paragraph eighteen are incorporated into *Yo el Supremo* on pages 453-56 (the section beginning under the blank space on page 453).

The second fragment, "Mi reino el terror," consists of four paragraphs, which I have divided into the following three units:

Unit seven (the Robertson brothers give El Supremo an English lesson): The first paragraph is incorporated into the novel on pages 139-40.

Unit eight (pirates rob John Robertson's ship): The second and third paragraphs, plus the beginning of the fourth paragraph (ending with the lines *Very fine that, alabaron mi acento, despanzurrándose de risa*) are used on pages 141 (first paragraph), 152 (the line *Entre el humo aromático y los destellos se entrevelan azuladas las calaveras de los hermanos Robertson.*), 326 (the first paragraph after the heading "cuaderno privado," except the first sentence) and 336-37 (through the second paragraph on page 337).

Unit nine (Héroe and Sultán react to the story *Candide*): The rest of the fourth paragraph (beginning with *Héroe y Sultán, amodorrados...*) forms the nucleus of pages 152-53 of *Yo el Supremo* (ending with the footnote on page 153). This part of the pre-text is used almost verbatim in the novel.

The above description provides a summary of the general correspondences between the pre-texts and passages from *Yo el Supremo*. This study will now focus on an analysis of patterns of variations based on an examination of the nine units defined above, considered as a whole. Variations (additions, omissions, changes from pre-text to text) may be divided into eight categories, each of which I discuss in detail below.

1. The hot / cold motif

A comparison of *Yo el Supremo* and its pre-texts reveals the systematic addition of a paradoxical hot / cold motif. In three instances, Roa Bastos adds this motif in the novel to phrases that appear in the pre-texts. Unit one, as noted before, is the episode in which El Supremo describes his fall from a horse during a storm. In the pre-text, the storm's raindrops are simply described as *Gotas de plomo derretido* (72).

However, in the novel they become *Gotas de plomo derretido ardiendo a la vez que helado* (422, my emphasis, = instance one) and *Goterones de fuego y escarcha* (422, = instance two). Similarly, in unit two, El Supremo's original claim in the pre-text, *aguanté los tiros* (72) becomes *aguanté los tiros de plomo derretido y helado* (423, = instance three). Once again, *derretido*, ("melted," which is already present in the pre-text) implies heat, while *helado* (added in the novel) means "frozen."

The repetition of the hot / cold motif throughout *Yo el Supremo* suggests that it may have some symbolic value.¹² Its addition to the two episodes mentioned above implies a possible association between this oxymoron and El Supremo's dual character because the dictator splits into and "I" ("Yo") and a "He" ("El"), primarily as a result of the fall he suffers in these segments. The binary opposition hot / cold thus suggests a parallel with Yo / El, usually interpreted as a division between the dictator's private and public selves.¹³ It may also possibly allude to El Supremo's positive and negative character traits developed throughout the novel. The association is undoubtedly highly indeterminate, and it is by no means clear which term of the hot / cold pair corresponds to which term of the Yo / El division or any other set of binary characteristics.

Another possible interpretation of the addition of the hot / cold motif is that it converts units one and two into a prefigurement of El Supremo's death. The segment on El Supremo's demise is characterized by heat from the fire that the dictator has set in his room and the coldness of the mud and water the guards use to put the flames out:

Gotas de plomo derretido, ardiendo y a la vez helado... Las trombas de cieno se disparan en todas direcciones. Empapan, *queman*, agujerean, manchan, *huelan*... Lo convierten en un albañal desbordado donde flotan *témpanos* viscosos, islotes de *llamas* (449-450, my emphases).

The novelist thus broadens symbolic associations through the addition of this element.

2. Wordplay

Yo el Supremo tends to add wordplay to the fragments that were published before it, with a few notable exceptions. Wordplay (conceptual and phonetic; neologisms, derivations, alliterations, hyphenated expressions with multiple meanings, etc.) characterizes *Yo el Supremo*'s novelistic discourse, especially the dictator's speech; it is used to develop many of the work's themes. In the instances cited below, wordplay serves

to portray El Supremo as a clever, sarcastic man, interested in writing and the intricacies of words.

Unit three (El Supremo complains about military men) includes many examples of added wordplay, of which the following are the most illustrative. Roa Bastos changes the pre-text's *Cabromachíos encorsetados en brillantes uniformes* (74) to *Cabromachíos **escarapelados**, enconrsetados en brillantes uniformes* (169, my emphasis) in the novel. The author invents the word *escarapelados*, which is a derivation of *escarapela* ("rosette, cockade").

Another addition in unit three, *El procurador Marco de Balde—Vino* (169), is a play on words based on the name of a historical personage, Dr. Baldovinos.¹⁴ Roa changes the surname by substituting an "e" for the original "o," adding a hyphen, capitalizing the "v," omitting the final "s," and placing the word "de" before it. *Marco de Balde—Vino* ("Marco came in vain") is thus a joke or insult indicating that Baldovino's efforts to help Buenos Aires annex Paraguay proved fruitless.

A good example of how the novelist plays with the multiple meanings of a single word is the incorporation of the sentence *El resto de la milcada, aparentemente **flel**, tampoco estaba en el flel de la balanza* (169, my emphases). Roa Bastos also adds numerous alliterations in unit three, including the phrases ***Bando de los contrabandos*** (43, my emphases) and ***Pese a los genes de la gens testarudos tarados engendran...*** (43, my emphases).

Unit four (the exploitation of the masses) also involves the addition of significant wordplay. The following example is an alliteration similar to those included in unit three and cited above. Roa adds to El Supremo's discussion of the masses oppressed before his dictatorship: *De un lado la holganza califaria del mayorazgo godo-criollo. Del otro, el **esclavo** colgado del **clavo*** (44, my emphases).

In the same unit, Roa Bastos changes the original pre-text version from *liberé la tierra arrancando los mojonos clavados en todas partes por los kalogathoi criollos. ...Liberé a éstos [the slaves] arrancándoles del alma los mojonos de su atávica sumisión* (74) to *El mojón de la Dictadura Perpetua libertó la tierra arrancándoles del alma los mojonos de su inmemorial sumisión* (47). Although both versions employ the word *mojón* in two senses, the second one makes the wordplay more effective by condensing it into one sentence and employing *mojón* with a more abstract meaning. In the pre-text, *mojón* is used first as a physical landmark and then to refer to the exploitation of the masses as "excrement." While the novel repeats this second sense of *mojón* (in its second reference), it changes the first meaning of the word to a decisive occurrence, or milestone, in the phrase *El mojón de la Dictadura Perpetua*. This alteration emphasizes the great

changes El Supremo's government effects with respect to the treatment of the common man.

Some other important alterations are found in units seven and eight. In unit seven, the pre-text version reads: *se bebieron [the Robertson brothers] durante cinco años mi fermentada cerveza. No iba a destapar una damajuana cada semana en homenaje a estos green-go-homes rapaces y desleales* (3, my emphasis). In the novel, these underscored words are changed to effect the following wordplay: *se bebieron [the Robertson brothers] durante cinco años mi fermentada cerveza. No iba a destapar una damajuana cada semana en homenaje a estos fementidos green-go-home* (140, my emphases). The change from *rapaces y desleales* to *fementidos* ("treacherous, false") leads to another novelistic alliteration. Similarly, in unit eight, Roa inserts *piratearon al pirata descendiente de piratas* (336, my emphases) and thus once again emphasizes the repetition of the same sound.

There are a few notable exceptions to this rule about the addition of wordplay. In three instances Roa Bastos omits the original wordplay found in the pre-texts. In unit one (the fall from the horse) the fragment "Ay del solo" includes the hyphenated *agua-acero* (72), while *aguacero* (422) appears in the corresponding passage from *Yo el Supremo*. Thus Roa Bastos eliminates the double sense (rainshower / steel-like raindrops) that the original hyphen and extra "a" produce. Similarly, in unit five (the "voice" of El Supremo's conscience) the novelist fails to incorporate in the novel the following wordplay from the pre-text: *Lo propio, lo hecho, lo dado, es lo que queda. El que da queda sin que dar* (75). Finally, in unit eight (pirates attack John Robertson's ship) Roa replaces the wordplay *green-go* with *gringo* (336). The reason for these changes and omissions in the novel is not readily apparent. However, compared with the number of additions, they do not jeopardize the general conclusion that *Yo el Supremo* (in comparison with its pre-texts) tends to increase the use of wordplay.

3. El Supremo's division into "I" and "He"

A few scattered changes appear to underscore the dictator's division into an "I" and a "He". In unit one (the fall from the horse) the pre-text reads: *A horcadas, la capa revolando al viento, erguido como siempre, Yo El Supremo alejándome de espaldas...* (72). In contrast, the novel reads: *A horcadas, la capa revolando al viento, erguido como siempre, EL, alejándome de espaldas...* (422). Roa Bastos eliminates "Yo" and "Supremo" because these omissions (especially the first) help to more effectively emphasize the split between the speaking / writing "Yo" (the dictator's private self whose identity is manifested by the word

"alejándome") and "El", the dictator's public identity. Note that this "Yo" and "El" are still united in the sentence from the pre-text.

In unit four ("the oppressors and the oppressed"), Roa also makes changes to maintain this distinction between "Yo" as private self and "El" as public figure. In the pre-text *El Supremo* states: *Aquí el único esclavo sigo siendo yo. El Poder Supremo me ha puesto al servicio de lo que domina* (74, my emphases). This comment suggests an identification between the "Yo", or private individual and the public figure who sacrifices his own good for that of the masses. Roa Bastos eliminates this possible association in the novel: *Aquí el único esclavo sigue siendo el Supremo Dictador puesto al servicio de lo que domina* (44, my emphases). The use of only the third person ("el Supremo Dictador") in this second version confirms the identification of the dictator's public role with the "El" portion of his split personality.

4. Intertextuality

The next group of changes may be characterized as those which enhance the intertextual "dialogue" between *Yo el Supremo* and other works. Roa Bastos has added allusions and citations from other texts to a number of the passages that appear in the pre-texts, and these additions develop many of the novel's themes, including the necessary lack of originality of writers (who inevitably find themselves repeating the words and ideas of previous authors). Moreover, these additions support the theory that knowledge of intertextual sources can enhance the comprehension of Roa Bastos' novel.

Unit four opens up an important intertextual "dialogue" with Rousseau's *The Social Contract*. As we have already noted, the nucleus of this novelistic segment appears in paragraph fifteen of the pre-text "Ay del solo." Although the pre-text already contains the seed of Rousseau's thought in the sentence *La naturaleza no da esclavos; el hombre corruptor de la naturaleza es quien los produce*,¹⁵ (74), it does not incorporate extensive quotations from *The Social Contract* as does *Yo el Supremo* in its corresponding section (page 44). Note that the underscored words in the following passage are taken from Rousseau's work:

¿Pretendían aún los dones-amos que la chusma hambrienta además de servirlos los amara? La gente-muchedumbre; en otras palabras, la chusma laborativa-procreativa producía los bienes, padecía todos los males. Los ricos disfrutaban de todos los bienes. *Dos estados en apariencia inseparables. Igualmente funestos al bien común: Del uno salen los causantes de la tiranía; del otro, los tiranos.* ¿Cómo establecer la igualdad entre ricos y pordioseros? No se fatigue usted con estas *quimeras* me decía el porteño

Pedro Alcántara de Somellera en vísperas de la Revolución. Voto, sueño piadoso, que no puede realizarse en la práctica. Vea usted don Pedro, *precisamente porque la fuerza de las cosas tiende sin cesar a destruir la igualdad, la fuerza de la Revolución debe siempre tender a mantenerla: que ninguno sea lo bastante rico para comprar a otro, y ninguno lo bastante pobre para verse obligado a venderse*. Ah ah, exclamó el porteño, ¿usted quiere distribuir las riquezas de unos pocos emparejando a todos en la pobreza? No, don Pedro, yo quiero reunir los extremos. Lo que usted quiere es suprimir la existencia de clases, señor José. *La igualdad no se da sin la libertad* don Pedro Alcántara. Esos son *los dos extremos que debemos reunir* (44, my emphases).

Compare the words emphasized above with the underscored portions of the following passages from Rousseau's *The Social Contract*:

Do you want coherence in the state? Then bring *the two extremes* as close together as possible; have neither very rich men nor beggars, for these *two estates*, naturally *inseparable*, are *equally fatal to the common good*; from *the one class comes friends of tyranny, from the other, tyrants*. (96, my emphases).

Such equality, we shall be told, is a *chimera* of theory... (97, my emphasis).

Precisely because the force of circumstance tends always to destroy equality, the force of legislation ought always tend to preserve it. (97, my emphases).

...were wealth is concerned, *that no citizen shall be rich enough to buy another and none so poor as to be forced to sell himself*. (96, my emphases).

...freedom and equality: freedom because any individual dependence means that much strength withdrawn from the body of the state, and *equality because freedom cannot survive without it*. (96, my emphasis).¹⁶

Roa Bastos has slightly altered a few of the quotations he borrows from Rousseau. The most significant of these alterations is the change from *the force of legislation ought always tend to preserve it [equality]* to *la fuerza de la Revolución debe tender siempre a mantenerla*. This change gives a more radical sense to Rousseau's original words and theory, and illustrates how Roa Bastos appropriates other texts to serve his own purposes and develop the novel's basic themes (e. g., El Supremo as the chief proponent of revolution for equality in Paraguay).

Unit five (the unknown handwriting or "voice" of El Supremo's conscience) also involves an alteration that introduces an intertextual source. In the pre-text, the "voice" of El Supremo's conscience tells him

has visto y seguirás viendo a un tiempo... la tierra en que estás acostado ensayando tu yacer antepóstumo (75, my emphasis). In the novel, this "voice" says: *Has visto y seguirás viendo a un tiempo... la tierra en que estás ensayando tu yacer último-último primero* (439-40, my emphasis). This change is an allusion to the Guaraní mythic figure known as "el Padre Ultimo-Ultimo-Primero," or "Padre Ñamandu." The Guaraní founding father also appears in other sections of the novel, for example, when El Supremo quotes from the Guaraní poem "Fundamento del lenguaje humano" (348-49).¹⁷ The use of the words "último-último primero" to describe El Supremo underscores the parallel between the dictator and a mythic, superhuman being or deity, which is developed in many parts of *Yo el Supremo*.

Unit six (the novel's conclusion or "final" voice) also involves intertextuality. The pre-text reads: *La Revolución no devora a sus hijos, únicamente a sus bastardos* (75). The novel adds the underscored words to this sentence: *No, pequeña momia: la verdadera Revolución no devora a sus hijos, únicamente a sus bastardos* (453-54, my emphases). The reference to the dictator as a mummy establishes an intertextual connection between El Supremo and Ramón del Valle-Inclán's *Tirano Banderas*. Valle-Inclán frequently describes the dictator Santos Bandera as a "momia taciturna," "la momia del Tirano," "La momia indiana," etc.¹⁸

Some other intertextual allusions that Roa adds in the novel are less precise. For example, in unit five ("the unknown handwriting") the pre-text poses the question *¿Y cuál es la cuenta de tus años, contraoidor de tu propio silencio?* (75, my emphasis). In the novel, "tus años" is changed to "tu Debe y Haber" (439). The balance sheet motif, which is developed throughout the novel, may be attributed to various possible sources. It appears in Guillermo Cabanellas's *El dictador del Paraguay Dr. Francia*,¹⁹ Raymond Roussel's *Locus Solus*,²⁰ and even in Rousseau's *Social Contract*.²¹ These sources are all extensively used throughout *Yo el Supremo*, so it is difficult to determine the precise influence for this change.

A Biblical intertextual reference, the Deluge, is simultaneously added to one part of *Yo el Supremo* (unit two) and omitted from another (unit eight). The episode about the blind birds (unit two), as it appears in the pre-text, contains no reference to this Biblical event, however, in the novel, Roa Bastos links these birds blinded in the storm to this disaster: *Las golondrinas se traían su verano desde el norte. El Diluvio les salió al paso. Les cortó el negocio* (423-24). In contrast, the novel does not repeat the following comment made by one of the Robertson brothers in unit eight's pre-text: *Après nous, le Deluge, Sire* (3). This statement is a parody of words that some historical sources attribute to Dr. Francia (the historical dictator upon whom the character El Supremo is based): *Después de mí vendrá el que pueda*,²² and which Roa elsewhere includes in the pre-text

(unit six) but omits from the novel. In any case, the Deluge is associated with Paraguay's crises and El Supremo's decline. In many other segments of the novel, and its counterpart, "The Ark of Paraguay," frequently appears as a symbol of the country's salvation.²³

Contrary to the general rule, there is one instance in which Roa Bastos eliminates the intertextual reference. In unit two (the blind birds) the pre-text refers to the birds as "gorriones" (72, "sparrows"), while the novel speaks of "golondrinas" (423-24, "swallows"). The pre-text thus evokes an intertextual connection with *Hamlet: there's a special providence in the fall of a sparrow*.²⁴ The use of sparrows instead of swallows emphasizes the prophetic value of the episode about the falling birds, whose other elements (references to the Chaco, bullets, etc.), both in the pre-text and the novel, also suggest its role of foreshadowing a future Paraguayan disaster, the Chaco War. One result of the Chaco conflict, mass emigration from Paraguay,²⁵ suggests why Roa Bastos substitutes "swallows" for "sparrows". This replacement broadens the range of future events to which this episode alludes because, as Teresa Méndez-Faith points out, "peones--golondrinas" is the nickname given to Paraguayans who emigrate to Argentina and Brazil to find work harvesting cotton.²⁶ Thus the use of "golondrinas" in the novel undoubtedly evokes a second future problem for Paraguay, that of mass emigration.

5. A positive Image of Paraguayans

Two omissions share the common effect of producing a more positive image of Paraguayans. Unit one's pre-text includes these words, eliminated in the novel: *...en este país que ha olvidado la limosna y el sentido de la limosna* (72). The inclusion of this idea would have contradicted the portrayal of the Paraguayans as a charitable and generous people in other episodes of *Yo el Supremo*, such as the segment on Modesto Servín (362) and the footnote about the townspeople's retrieval of the compiler's tape recorder from the river (34).

In unit four, El Supremo originally speaks of the Paraguayans' *atávica sumisión*, which implies that their subservient character is hereditary, and thus carries a negative racial connotation. In the novel, the dictator speaks of the people's *inmemorial sumisión*, removing the initial racial implication and replacing it with a temporal emphasis.

This last change is in accordance with another segment of *Yo el Supremo* in which the dictator suggests that the Paraguayans' submissive gesture of keeping their heads bent is due to a hidden bone in the neck, an anatomical characteristic peculiar to the race (pp. 133-34). The Swiss doctor Rengger disproves any such congenital explanation, and El Supremo's

subsequent commentary implies the possibility that the Paraguayans bend their heads under the weight of the dictator's authoritarian rule:

Le he pedido que en las autopsias buscara usted en la región de la nuca algún hueso oculto en su anatomía. Quiero saber por qué mis compatriotas no pueden levantar la cabeza. ¿Qué hay de eso? No hay ningún hueso, me dice usted. Debe haber entonces algo peor; algún peso que les voltea la cabeza sobre el pecho. (132-133).

6. El Supremo's defense of the rights of Paraguayans

Despite certain negative aspects of El Supremo's dictatorship (notably the above-mentioned subservience it fosters), a number of changes reflect the desire to more favorably portray the dictator's government, especially with respect to the rights of the masses. Unit three (El supremo's complaints about military men) reveals several important alterations in this vein. The statement [*The army members*] *buscaban a cada instante hacer temblar al Gobierno para obtener con amenazas no el bien del pueblo sino las pretensiones de sus privilegios* (74, my emphasis) becomes *buscaron a cada instante hacer temblar al Gobierno para obtener con amenazas no el bien del país sino las pretensiones de su arbitrio* (169, my emphasis). The change from "pueblo" to "país" amplifies the group of people whose benefit is at stake, since "pueblo" connotes the poor masses and "país" includes all Paraguayans. This suggests that El Supremo's opposition to the military is an attempt to help everyone, not just a single class, although the common people are the group El Supremo generally tends to favor.

Moreover, the change from "privilegios" to "arbitrio" is probably designed to eliminate the impression that military men legally enjoyed special status, and to emphasize instead that they arbitrarily tried to have their will done, without any legal foundation. Such privileges would inevitably cast a negative light on El Supremo, because although these abuses existed prior to his dictatorship, they occurred during the government of Paraguay's first independent Junta, of which Francia / El Supremo was an important member.

Unit four includes the addition of many sentences on the theme of the exploitation of the masses before El supremo's dictatorship, of which the following is a typical example: *Para estos mancebos de la tierra, para estos fierbrases del garrote, la chusma no era sino un apero de labranza más* (44) [note that the phrase "Mancebos de la tierra y del garrote" appears in unit three's pre-text]. Such additions help develop the dictator's criticism and reform of popular oppression.

Unit five (the "voice" of El Supremo's conscience) eliminates the pre-text's *Más te hubiera valido morir a tiempo, mejor aún no haber nacido* (75) in the novel, because this sentence suggests that El Supremo was worthless, and the novel generally strives to portray both his positive and negative sides, and especially his achievement of establishing the independence of the Paraguayan nation.

Unit six's pre-text (the "final" voice) reads: *Te pasearás entre las hileras de hamacas que cuelgan unas encima de otras, ya sin jerarquía visible, podridas por veinte años de oscuridad y sudor* (75, my emphasis), while the novel changes this to *pasearás entre las hileras de hamacas que cuelgan unas encima de otras, podridas por veinte años de oscuridad, sufrimiento y sudor* (455). The novel omits the mention of a "visible hierarchy" when referring to the prison hammocks because this phrase implies that the dictator enforced a societal caste system that he is consistently portrayed as having tried to eliminate in *Yo el Supremo*. We have already had the opportunity to observe El Supremo's support of social and economic equality in this study, especially in the discussion of Roa Bastos' use of Rousseau's *The Social Contract* (see pp. 12-15). Thus, the new version omits the allusion to the hierarchy and instead develops the theme of the suffering of the prisoners, who were largely conspirators against the dictator's government.

7. The development of dialogue

The fragments "Ay del solo" and "Mi reino el terror" already incorporate the dialogue between El Supremo and his conscience, as well as the dictator's dialogue with other characters, such as the Robertson brothers. The development of these two pre-texts in the novel tends to further amplify dialogue on various levels. For example, the novel converts unit four's pre-text, El Supremo's monologue on the exploitation of the masses, into a dialogue in which both Pedro Alcántara de Somellera (as we have already seen on pages 13-14) and the dictator's secretary, Patiño, speak. When El Supremo dictates the word "kaloikagato!" to Patiño, the latter states: *Si tuviera Vucencia la bondad de repetirme el término que se me ha escapado* (44).

Similarly, in unit three, when the dictator asks *Has oído tú algo de Atenas, de Solón?*, Patiño replies *Lo que Vucencia ha dicho de ellos, nomás* (43). This question and answer do not appear in the pre-text. The dialogue with Patiño, which is totally absent from "Ay del solo" and "Mi reino el terror," is a fundamental aspect of *Yo el Supremo's* structure.

In unit seven's pre-text (the Robertson brothers give El Supremo an English lesson), El Supremo narrates the actions of the dogs Héroe and

Sultán. In the novel, Roa Bastos changes some of El Supremo's discourse into a direct conversation between the two dogs. For example, the original Sultán salió a recibirlos. Los hizo pasar al estudio (3) becomes *Sultán sale a recibirlos. Pasen al estudio, señores... ¿Se ha bañado por casualidad? Oh, sí, en agua de rosas, señor Sultán!* (139, my emphasis).

Finally, in unit eight, the original pre-text is fragmented and interrupted by the incorporation of footnotes in the novel. The two footnotes interjected on pages 336 and 337 of *Yo el Supremo* (both by the compiler) respectively confirm and contradict El Supremo's statements in this segment of the text. The novel thus introduces a footnote / text dialogue that is not found in the original pre-texts.

8. Temporal alterations

The last category is temporal alterations in the narration. These changes do not appear to obey any general rule. In units five and six (the "voice" of El Supremo's conscience and the novel's conclusion) Roa Bastos has taken some of the pre-text's present (and present perfect) tense verbs (e. g., "trabajo,") ("consigo," "has vacilado") and transposed them into the past tense ("trabajaba," "conseguí," "vacilaste"), while in unit seven (El Supremo's English lesson) he does just the opposite, systematically converting the original preterit into the present. This second set of alterations has the effect of vivifying the Robertsons' visit to the dictator. Perera San Martín has suggested a study of these verbal transpositions in terms of Harald Wenrich's theory in *Le temps*.²⁷ In any case, *Yo el Supremo* generally oscillates between the dictator's use of verbs in the present and past tenses, primarily because the novel contains his narration from the dual perspective of both life and death. Thus any alteration of verb tenses in the pre-texts may relate to *Yo el Supremo*'s peculiar narrative situation.

The eight categories listed above include almost all of *Yo el Supremo*'s fundamental themes and aspects. They highlight the novel's symbolic, paradoxical nature (category one), its baroque style produced by wordplay (category two), El Supremo's split personality (category three), the role of intertextuality (category four), Roa Bastos' preoccupation with projecting a positive image of Paraguayans and certain aspects of El Supremo's government (categories five and six), the novel's use of dialogue (category seven), and its constant play with time (category eight). One can derive these basic aspects of *Yo el Supremos* from an analysis independent of its pre-texts. However, the comparison with "Ay del solo" and "Mi reino el terror" both confirms the significance of these elements and enhances their comprehension by tracing their process of elaboration. Because the

two fragments are brief, variations are limited (especially in certain categories, e. g., three and five) and cannot provide us with as accurate an idea of the novelist's path and consistent patterns of alterations as would a comparison between *Yo el Supremo* and more extensive rough drafts. Nonetheless, even this limited examination of the novel in terms of its pre-texts casts light on Roa Bastos' concerns and intentions in his construction of *Yo el Supremo*.

NOTAS

1 Jean Bellemin-Noel, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz* (Paris: Librairie terminology when i refer to fragments of *Yo el Supremo* published prior to the novel as "pre-texts".

2 Raymonde Debray-Genette, "Généétique et poétique: Esquisse de méthode," *Littérature* 28 (1977): 19-39.

3 Nicasio Perera San Martín, "La escritura del poder y el poder de la escritura," *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos* (Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'université de Poitiers, 1976) 128, 137-41.

4 Augusto Roa Bastos, "Mi reino el terror," *Marcha*, viernes, 15 de junio de 1973, p. 3. All quotations from "Mi reino el terror" will appear with the corresponding page numbers indicated in parenthesis after each citation.

5 Augusto Roa Bastos, "Ay del solo," *Hispamérica* 2 (1972): 71-76. All quotations from "Ay del solo" will appear with the corresponding page numbers indicated in parentheses after each citation.

6 Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 9th ed. (México: Siglo XXI editores, 1979) is the edition used in this study (it is identical to the 1974 edition). All quotations from *Yo el Supremo* will appear with the corresponding page numbers indicated in parentheses after each citation.

7 in this study, i use the word "unit" to encompass both the paragraphs from the pre-text and the passages from *Yo el Supremo* to which they correspond.

8 Note that scattered words and sentences from paragraphs one and seven through thirteen of "Ay del solo" are used in the same or modified form in *Yo el Supremo*. For example, the citation from Pascal in paragraph one appears with some changes on page 445; paragraph seven's *Entendedme bien, pobres conciudadanos*, appears on page 400, while its words *Me habéis leído mal* become *me han leído mal* on page 439; in paragraph nine, the words *...puse sobre la mesa de la asamblea inaugural mis dos pistolas. He aquí mis argumentos: Uno contra Fernando VII. El otro contra Buenos Aires*, appear with slight alterations on page 105; the mention of the

fortalezas desde el Salto hasta el Olimpo (paragraph eleven) is repeated on page 48; the reference to Pascal in paragraph twelve appears with some changes on page 223 and the idea of a federation of Latin American states (also in paragraph twelve) resurfaces in the novel on page 225. These paragraphs from "Ay del solo", however, do not constitute major sections of *Yo el Supremo*, as do the units defined in this study, and I have thus omitted them from my discussion. Also note that I do not discuss every variation from pre-text to text, but only those that illustrate a pattern of variations.

9 "Oppressors and the oppressed" is the division that Gladys Vila Barnés suggests for an analysis of Roa Bastos' fiction in her study *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos* (Madrid: Editorial Orígenes, 1984) 28.

10 The selection of this sentence as the section's conclusion is somewhat arbitrary because the "voice" of El Supremo's conscience continues to speak intermittently for several pages. I chose this sentence because it marks the end of this section's discussion of chance, and the corresponding paragraph from "Ay del solo" is mainly concerned with the same topic.

11 Peter Turton, "Yo el Supremo: Una verdadera revolución novelesca," *Texto Crítico* 12 (1979): 23 uses this expression to refer to the speaker on the last few pages of the novel before the appendix (pp. 453-56).

12 Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, trans. Claudine Lemoine-Márgara Russotto (Caracas: Monte Avila Editores, C. A., 1981) 30-31, discusses the role of repetition in symbolic construction.

13 Sharon Keefe Ugalde, "Binarisms in *Yo el Supremo*," *Hispanic Journal* 2.1 (Fall 1980): 69-77, discusses the use of binary oppositions (including Yo / El and hot / cold) in *Yo el Supremo*.

14 Enrique Wisner, *El Dictador del Paraguay Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia* (Concordia, 1923) 114.

15 This sentence, also repeated in the novel (p. 47) is similar to Rousseau's *Man was born free, and he is everywhere in chains*. Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract*, trans. Maurice Cranston (Middlesex: Penguin Books Ltd., 1968) 49. It may be a citation from another of Rousseau's works or the writings of one of the other Encyclopedists.

16 Rousseau, *The Social Contract*, 96-97. Note that I have not followed the order of these paragraphs in Rousseau's text but rearranged them to facilitate their comparison with *Yo el Supremo*.

17 See *Las culturas condenadas*, 2nd ed., ed. Augusto Roa Bastos (México: Siglo XXI Ed., 1980), especially pp. 259-60.

18 Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas: Novela de tierra caliente*, 5th ed. (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1984) 41, 58, 60.

19 Guillermo Cabanellas, *El dictador del Paraguay Dr. Francia* (Buenos Aires: Editorial Claridad, S. A., 1946) 328. Cabanellas states: *En el debe y haber cuyo saldo es la obra de todo gobernante hay que consignar los resultados definitivos como un balance que exige la justicia*.

20 Raymond Roussel, *Locus Solus*, trans. Rupert Copeland Cunningham (London: John Calder, 1983) 130. The novel reads: *Gérard would see his credit consisting of the number of days accomplished grow at the same time as his debit, the total number of days yet to do, diminished*.

21 Rousseau, *The Social Contract*, 65. Rousseau writes: *Suppose we draw up a balance sheet so that the losses and gains may be readily compared.*

22 Justo Pastor Benítez, *La vida solitaria del Dr. José Gaspar de Francia, Dictador del Paraguay* (Buenos Aires: Librería y editorial "El Ateneo," 1937) 270.

23 For example, see pages 219, 355, and 383 of *Yo el Supremo* for references to the Deluge and the "Ark of Paraguay."

24 William Shakespeare, *Hamlet* (New York: Washington Square Press, 1959), Act V, scene ii, 140.

25 Luis María Ferrer Agüero, "El universo narrativo de Augusto Roa Bastos," diss., Universidad Complutense, 1981, 86.

26 Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio* (New Jersey: Slusa, 1985) 29-30. Note that I have omitted one important intertextual addition in this section (the interjection of the line beginning with *Erré por los lugares más desiertos...* in unit one). These words constitute an intertextual allusion to Pascal's *Pensées* whose significance I discuss in detail in my dissertation, "Augusto Roa Bastos' *Yo el Supremo* from a Dialogic Perspective," Columbia University, 1987, 356-62 (in which I also develop many of the points mentioned in this analysis). An examination of the relationship with Pascal in the present study would lead us far afield of the primary discussion of the genesis of the text. For the most complete list of passages from *Yo el Supremo* and the sections of Pascal's *Pensées* to which they correspond, see Turton, "*Yo el Supremo*: Una verdadera revolución novelesca."

27 Perera San Martín, "La escritura del poder y el poder de la escritura," 138 (footnote).

ESE NEGRO FANTASMAL DE PALES MATOS

Alba Lía Barrlos
Caracas

A fuerza de repetirse, ciertas opiniones adquieren rango de oficialidad, más aún si son avaladas por renombrados críticos. Imposible desconocerlas. Su popularidad se interpone entre el texto y nosotros. Se convierten en una suerte de invitación forzada a seguir un camino que de antemano niega otros acercamientos que no transiten por esa vereda real. Sin embargo, toda oficialidad o verdad de apariencia incontestable tiene la virtud de volverse sospechosa, y despertar el deseo de llevar el caso a tribunales para someterlo a nuevas indagaciones. Tal sucede con el juicio repetido que ve en Palés Matos (1898-1959) un reivindicador de la raza negra en América, así como Guillén y otros grandes exponentes de la negritud. En su notable ensayo "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" José Luis González dice que la poesía de su coterráneo significa *un descubrimiento señero y definitivo: la afroantillanidad raigal de nuestra identidad de pueblo*.¹ Para Margot Arce de Vázquez, prologuista de *Poesía Completa*, (edición de la Biblioteca Ayacucho). Palés Matos *[f]ue de los primeros en nuestro hemisferio en reconocer la dignidad personal del negro, su identidad como hombre y creador de cultura*.² Por su parte, Miguel Enguídanos, quien con tanto acierto sitúa la negrería de Palés en el terreno de lo fantasmal: *(La negrería de Palés es tan soñada, tan fantasmal, está tan más allá de las*

*órbitas del tiempo, como el "tenebroso imperio de la noche" o "la ciudad de las grandes torres negras"*³), cae, no obstante, en la tentación del camino real cuando más adelante afirma: *Palés ha descubierto como pocos la personalidad del negro*.⁴ Lo mismo sucede con el marxista G. Pierre Charles, quien después de reconocer que el poeta *habla de un negro idealizado, descontextualizado, y de un Africa exótica*, dice que *reivindica el orgullo del negro de ser negro y que llega al grito de protesta contra la realidad social*.⁵

El mismo Palés contribuyó a esa identificación que tan mecánicamente se establece entre su poesía y lo negro, y a que su *Tun Tun de Pasa y Grifería* (1925-1937), se convirtiera, sin razón, en lo más representativo de su obra, cuando en verdad ocupa, proporcionalmente, una parte menor en el conjunto. Contribuyó con entrevistas y artículos polémicos sobre la afroantillanidad, que causaron una pequeña tormenta, de permanencia en el recuerdo, en la vida cultural puertorriqueña. En esa época dice cosas tan contundentes como: *Me refiero al negro. Una poesía antillana que excluya ese poderoso elemento me parece casi imposible*.⁶

Sin embargo, todo este súbito afroantillanismo contrasta con el resto de su poesía anterior y posterior, cuyos rasgos distintivos son *intimismo, ensoñación* — al estilo de Poe —, *tonos delicados y cadencia suave*. Nace la poesía palesiana marcada por el Modernismo (*Azaleas*, 1915). Lujo y cincel. Y desde entonces ese "spleen" será siempre su tono fundamental, excepto en sus experimentos diepalistas y afroantillanos. Poesía del yo en recóndita contemplación, paisaje exótico o "exotizado", atmósfera voluptuosa de semitransparencias, modernismo, en fin...

Mostremos ejemplos de esa ensoñación melancólica que recorre sus versos en *Azaleas*. Leamos las primeras líneas:

Este silencio lleno de morfina ("Media noche")

El champagne de la tarde sedativa ("El beso")

Bajo las nubes plúmbicas y letíferas ("Día nublado")

El río es una melancolía estirada y sofocante ("El río")

Una vehemencia adormecida en los pliegues de la calma ("Pre-amor")

Detengámonos también un poco en algunos cultismos y exotismos propios del gusto modernista:

Oh Amada espumígena, tu semblante arcangélico ("Página íntima")

bajo la pedrería de la noche estrellada borracho en el zafiro de un
desmayo amoroso ("Fantasía")

Sin faltar el gran símbolo de la perfección esteticista:

entonces gimió el *cisne* de mi ansia ("El beso")

Es poesía "blanca" de hombre blanco. No hay aquí ninguna búsqueda de una expresión antillana, y menos aún de la identidad afrocaribeña. Sin embargo, el entorno natal no está totalmente excluido. Guyama, patria chica de Palés, es citada varias veces, y el paisaje isleño, aun cuando sumamente estilizado para servir más a la causa de un estilo que a la de una realidad, aparece en algunos poemas de *Azaleas*, como en todos sus libros posteriores.

Bajo estos palios tropicales y junto a ti sueño cosas orientales
("Dans la nuit")

Sobre la espiga florida de la caña de azúcar:

Como si una nube se hubiese dormido
sobre la esmeralda del cañaveral,
con un gris sedoso, medio desteñido
la guajana flecha la vista espectral. ("La guajana")

Y de la ceiba:

Ella entraña el recuerdo recóndito y fragante
de una princesa india de pupila moruna
que sumergió en el río su cuerpo palpitante
bajo la anemia crónica de la pálida luna ("La ceiba")

O hay:

dulcedumbre de palmera que sal traga ("Boguemos")

O:

el gallo del bohío su sonoro
clarinete resuena en el batey ("Medio día")

Pero no es la presencia, sino el cómo de esa presencia lo que nos interesa destacar: el paisaje en Palés, más que objeto de una búsqueda es un medio para la expresión de intimidades y construcción de atmósferas. Y no es un cuestionamiento de esta estética *per se* lo que pretendemos sugerir con nuestra insistencia, sino un cuestionamiento de la crítica que se ha empeñado en fabricar un poeta a la medida de sus valores socioculturales, descuidando las verdaderas inquietudes del creador, presentes en los rasgos fundamentales de la totalidad de su obra.

Así, pues, desde este primer libro resulta patente su visión extranjera — exotista — de lo americano. Muy modernista — y de ascendencia romántica — por lo demás: los indios de Darío son tan exóticos como las princesas orientales. Es una suerte de extrañamiento que aleja lo cercano, haciéndolo ajeno e insólito. No se trata, como en la teoría del "Extrañamiento" de Sklovsky, de redescubrir lo propio con nuevos ojos. Aquí lo vernáculo adquiere una singular ciudadanía en algún paraíso imaginario, dejando muy atrás el origen terrenal de su inspiración. Esto es especialmente claro en el poema "Boguemos", donde una atmósfera — siguiendo la unidad de efecto de Poe — impregna con su significación todos los elementos del paisaje marino, en el cual sería difícil, a pesar de esa *dulcedumbre de palmera que sal traga*, reconocer nuestro Caribe.

La búsqueda de nuevos estilos (*diepalismo*, *afroantillanismo* al estilo de Guillén) marca cierto período de la obra palesiana, pero esas incursiones no alteran el cauce fundamental que experimenta su propia evolución interna. Y este cauce lo abre *Azaleas*, cuyos rasgos hemos estudiado vinculados al Modernismo y a Poe. Poética de la ensoñación, como sugiere Enguldanos, y de la construcción de mundos fantasmales para la expresión de íntimos sentires. Después de *Azaleas* otro elemento completará su perfil: la ironía.

Al paso del tiempo su estilo se afianza y depura su expresión. Es un proceso que va llevándose a cabo en *Programa silvestre* (1915-1916) y *Palacio en sombras* (1918-1919), hasta culminar en *Canciones de la vida media* (1920-1929) y *Ultimos poemas* (1954-1957).

Al final de *Programa Silvestre* aparecen sus primeros ensayos de poesía jíbara; "Niña Paquita" y "Esta infancia" son ejemplos de esa vertiente de menor importancia en la poesía del autor. Este género costumbrista, que persigue "lo típico" a través de la transcripción o remedo fonético del habla popular, con frecuencia cayó en un folklorismo hartó superficial:

Je, Je, esa trigueña ñamá niña Paquita
selviría pa un tema en mi cuatro templo,
y pa echaile más a toas mis gallinas,
y en la noche de reyes bailal sel sei chorreao. ("Niña Paquita")

Es en *Palacio de sombras* donde aparece el tema del negro en la poesía de Palés. En el poema inicial hallamos muy de paso una referencia que tiene para nosotros un valor indicia sobre el tratamiento ideológico del tema: *Los negros milenarios con su torva vendimia de tormentas* (El palacio en sombras). Y esta ideología se despliega en "Esta noche he pasado" (texto que con ciertos cambios de estilo aparecerá más tarde en prosa con el título "Pueblo de negros"). Se despliega sin remilgos con estilo severo y directo, muy en contraste, por cierto, con su tónica fundamental. ¿Sería por eso que decidió trabajarlo después en prosa? El caso es que este poema pudiera formar parte de una antología de la literatura anti-negrista. Pocas veces hemos leído algo más abiertamente despreciativo, sin tapujos ni eufemismos, contra el negro. Es un tono hiriente — lejos la vaporosa delicadeza modernista —, que se solaza en expresiones como *caserío inmundo, ásperos tufo de lodos y amoníacos*. El tópico de la agresividad potencial del negro se resuelve en:

¡No! La pompa jocunda de estas tribus ha muerto.
 Les queda una remota tristeza cuadrumana,
 una pasión ardiente por los bravos alcoholes,
 el odio milenario del blanco, y la insaciable
 lujuria de las toscas urgencias primitivas

Visión degradada de la raza, que en la última estrofa se remacha con *esta raza ya hundida para siempre*.

Reunidos en este texto están los estereotipos dominantes sobre el negro, expuestos de la forma más directa y acentuada; así, sin discreciones estratégicas o sensibles, irrumpe la actitud peyorativa de la clase superior. Estereotipos que han echado fuertes raíces en nuestra cultura dominada por la raza blanca, y que, según los estudios de Moreno Friginals, nacen de la violencia carcelaria de la plantación colonial. Prejuicios ocultos inclusive en el trasfondo de mucha literatura afecta al negro, en la cual se disfrazan la actitud denigrante y las hirientes expresiones: "lujuria" se convierte en "exuberancia", "fuerza sexual" y "telúrica": la brujería adquiere un encanto folklórico y la hostilidad hacia al blanco queda reducida a un aire melancólico que "dignifica" (blanquea) la negritud. De un lado tenemos la cara feroz, del otro el sello de un "buen salvaje", ambos lados de la misma moneda. A este último lado pertenece el libro afroantillano de Palés (*Tun tun de pasa y grifería*). Su primera muestra ya aparece, sin embargo, en "Danzarina africana" de *Otros Poemas* (1917-1918), que recoge el estereotipo de sensualidad primitiva de la mujer negra:

Oh negra densa y bárbara: Tu seno
 esconde el salomónico veneno.

Y desata terribles espirales,

cuando alrededor del macho resistente
te revuelves, porosa y absorbente,
como la arena de tus arenales.

Con *Canciones de la vida media* (1925), decíamos antes, llega la poesía de Palés a su madurez. El estilo se depura y adensa. En el primer poema expone su búsqueda:

Ahora vamos de nuevo a cantar, alma mía:
a cantar sin palabras.
Desnúdate de imágenes y poda extensamente
tus viñas de hojarasca.

Paralelamente Palés realiza su fugaz experimento vanguardista, llamado "diepalismo", en el cual cultivó el ritmo percusivo y la onomatopeya, rasgos que un poco más tarde integrará a la poesía llamada afroantillana. Acorde con el espíritu más extremo de la vanguardia europea, el *diepalismo* se rebela contra el significado convencional de la palabra y ensaya un puro *arte de los sonidos*. Veamos una estrofa de "Orquestación diepálica":

Guau! Guau! Au-au, au-au, au-au... huuuummm...
La noche. La luna. El campo... huuuummm...
Zi, zi, zi-zi, zi-zi, co-quí, co-quí, co-co-quí...
Hierve la abstrusa zoología en la sombra.
Silencio! Huuuuuuummmmm

Las últimas líneas con su explicación rompen el efecto de una pura atmósfera de sonidos. No era fácil desprenderse de toda una tradición del significado conceptual de la palabra, el mejor camino era buscar una integración con la sugerencia del ritmo. Y eso ocurre en su famoso *Tun tun de pasa y grifería* (léase Tun tun de negro y mulato). Pasa entonces Palés a un primer plano de la escena puertorriqueña como denodado defensor del elemento africano en la expresión caribeña.

Este paso es sin duda coherente con una necesidad de incursionar en nuevos estilos, pero está muy lejos de ser lo más representativo de la obra palesiana. Es una etapa alejada, como el "diploma", de su vena fundamental. La identificación de Palés y la poesía negroide se debe más bien a la extrema difusión que alcanza este libro, tanto por las polémicas encendidas que suscitó el tema⁷ en torno a la naturaleza de una poesía caribeña, como

por el creciente interés que la vanguardia europea mostraba entonces por el arte africano.

Es la época del Jazz y Scott Fitzgerald, de Picasso descubriendo la plástica africana, de la poesía-spiritual de Vachel Lindsay. También del primitivismo del aduanero Rousseau y de Gauguin, y del surrealismo poniendo de relieve lo instintivo, la irracionalidad. Las condiciones estaban dadas. No sólo había una realidad afroamericana esperando su turno en el arte, sino también un fuerte movimiento cultural hacia el arte negro y primitivo.

Además, y esto queremos subrayarlo, existía de siglos atrás una tradición ideológica y estilística sobre lo negro en nuestra lengua española con la cual entronca el *Tun tun* de Palés.

No es, pues, el producto de una persistente vocación por este tema, o por la causa de una raza oprimida que quiere de una nueva imagen que le permita encontrarse a sí misma. Es más bien el producto de una serie de circunstancias coyunturales que despertaron en Palés el interés, fundamentalmente poético, hacia los estereotipos creados por nuestra cultura blanca. La verdadera identificación de Palés es — como hemos insistido — con esa línea subjetiva y exquisita que transita desde el Modernismo más lujoso, por las perturbaciones al estilo de Poe, hasta el lirismo hondo y ascético de *Canciones de la vida media* y *Ultimos poemas*. Por otra parte, no está demás recordar en este punto aquella valoración tan negativa de "Esta noche he pasado", que antes comentamos. Así como debemos tomar en cuenta la concepción del negro en su novela inconclusa *Litoral: Reseña de una vida inútil* publicada en fecha posterior (1949) a sus poemas del *Tun tun*. En el capítulo "Baquiné", dedicado al tema negro, tenemos de nuevo, como en "Danzarina Africana", esa visión de estereotipos descontextualizados que esconden, detrás de una superficie atractiva, una concepción devaluada de la raza. En "Baquiné" el recurso fundamental es el extrañamiento: *mirar desde afuera*, con ojos sorprendidos, una ceremonia religiosa negra. La mirada recorre sólo la superficie, el rito se convierte en una curiosidad mágica: *Esta noche iremos a un baquiné. Suena a magia. ¿verdad? Y lo es.*⁸ *Orbe fascinante de fantasía y encantamiento.*⁹ Y ni siquiera ante la presencia de la muerte se abandona la sensualidad; al contrario, se exagera: *De vez en cuando, una pareja enardecida por las reiteradas libaciones, abandona furtivamente la habitación y desaparece en el cañaveral.*¹⁰ Negro y sexo desmedido parecen inseparables para esa mirada ya tradicional de Europa sobre el negro, "lo otro".

Sin embargo, esta visión externa rescata un sugerente léxico afroantillano, tanto en el *Tun tun* como en "Baquiné". Hay que reconocer que esta utilización de los nombres y del ritmo afroantillano, además de ser apreciable recurso estético, da fuerza de inmediatez a la presencia de lo

negro en el poema. Crean al menos la ilusión de que se está hablando, no *sobre* el negro, sino *desde* el negro. Decimos la ilusión, porque creemos que en Palés Matos es ante todo un recurso estético que hábilmente juega con la presencia que confieren léxico y ritmo.

Si nos guiamos por estos datos, entrevistas y artículos de esa época donde denodadamente asume la defensa del negro ("Hacia una poesía antillana", 1932), sería muy sencillo concluir, como lo han hecho los autores que al comienzo señalábamos, que en la poesía de Palés Matos hay un "descubrimiento" del negro. Pero, en verdad, insistimos, la obra de Palés no supera ni los estereotipos de la ideología burguesa, ni la visión externa y mitificadora (búsqueda de los ancestros africanos). Pesa en ella la tradición hispánica, su aprendizaje sonoro en el *diepalismo* y la vanguardia europea y norteamericana, exaltadora de la irracionalidad y del primitivismo.

Detengámonos un poco en la tradición hispánica. Los estereotipos sobre el negro tienen unos cuantos siglos en nuestra literatura. Ya en los clásicos de los siglos XVI y XVII aparece esa figurilla del negro, superficial y bufonesca, que habla en ritmo cortado e infantil. Los ejemplos: de Góngora, "Zalambú" y "Morenica del Congo": "Boda de negros", de Quevedo y "El capellán de la virgen", de Lope de Vega. Se fija desde entonces un "tipo" ingenuo, primitivo, *sín drama*, más bien gracioso. Según Lemuel Johnson, algo así como una gárgola: *decorativo y ligeramente obsceno*.¹¹

Onomatopeyas, aliteraciones, jitanjáforas, ritmo percusivo, como rasgos estilísticos de esta poesía negroide (Palés, Guillén, Ballagas) ya se anuncian en la poesía clásica. Escuchemos a Sor Juana Inés de la Cruz en 1671:

Acá tamo tolo
Zambio, lela, lela
que también sabemo
cantaye las leyna
lela, lela.

Esta tradición hispánica adquiere otro cariz en el Romanticismo. "El buen salvaje" provocó toda una mitificación de lo primitivo, de la irracionalidad y del instinto. Y dentro de estas categorías cayeron tanto indios como negros. Después el Costumbrismo retoma y explota con hilaridad la faceta bufonesca, ya abocetada por los clásicos. En síntesis, los estereotipos de nuestra tradición se sitúan en dos extremos: reducción bufonesca y mitificación idealizada. En el fondo se parecen. Ambos rehúyen la historia, el drama. También excluyen la interioridad, es una visión externa, turística. Tienen, en suma, un efecto tranquilizador de la conciencia respecto al negro.

En *Tun tun* predomina la corriente mitificadora que, incluso, adquiere ciertas sonoridades épicas en "Mulata Antilla". Mitos tan archiconocidos como el de la musicalidad rítmica del negro: *es la raza negra que ondulando va / en el ritmo gordo de Marayindá*: el ser bochinchero, *bochinche de ñañinguería* y mágico:

Es el numen fabuloso
cuyo poder no tiene término.
A su redor traza Nigricia
danzantes círculos guerreros.
Mongos, botucos y alimamis
ante El se doblan en silencio,
y hasta el ju-jú de la cavernas
en tenebrosas magias diestro
tiembla de miedo ante sus untos
cuando su voz truena en el trueno. ("Bombo")

Ingenuamente agresivo:

Asia juega su nirvana
América baila el jazz
Europa juega y teoriza
Africa gruñe: ñam-ñam ("Ñam—ñam")

De una sexualidad animal:

Bajo el cocal, junto al oleaje,
dientes feroces de lascivia
cuerpos de fango y de melaza
senos colgantes, vaho de axilas,
y ojos de brillos tenebrosos
que gongo profundo encandila ("Candombe")

El mito del negro incluye la pereza — "lasitud", como prefiere el eufemismo —, lo cual es una ironía si pensamos en los trabajos sobrehumanos de esta raza para construir emporios económicos en los países europeos colonialistas. Pero para el blanco — Palés era blanco — nunca es suficiente lo que produce un negro. La economía de la plantación enseñó el principio capitalista de la máxima eficiencia. En el sentir del negro, sin embargo, nos advierte Moreno Friginals, La "pereza" es rebeldía, boicot a la empresa blanca. Palés sigue la tradición europocentrista.

Pereza y laxitud. Los aguazales
cuajan un vaho amoniacal y denso ("Pueblo negro")

Alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,
pululado de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos ("Pueblo negro")

Dejar de lado la sensualidad explosiva de negras y mulatas hubiera sido un pecado de lesa mito. Así, mientras la mujer blanca es *como una nieve prematura / cálida en el jardín adormecida*,¹² y *Delgada y fina, te ilumina una / claridad melancólica de luna*,¹³ la negra produce esta imagen tan distinta:

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
y la molienda culmina en danza ("Majestad negra")

O esta otra:

la negra de las zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo. ("Pueblo negro")

Y así como la blanca se asemeja más a una flor, la negra es fruta y tierra. Se vuelve de ese modo al antiguo mito de Ceres y a una simbología harto utilizada por la poesía telúrica.

Eres ahora, mulata,
todo el mar y la tierra de mis islas.
Sinfonía frutal cuyas escalas
rompen furiosamente en tu cantiga ("Mulata antilla")

Junto al predominio de la concepción mitificadora también se insinúa la bufonesca, sobre la cual hablamos antes en relación con la tradición española. En la presentación de esa negrería con frecuencia se deja sentir un algo gracioso condimentado con un toque grotesco. Para ese efecto no sólo ayudan las metáforas hiperbólicas, elecciones lexicales, y la misma simplicidad de esos mitos tan recurridos sobre el negro; también contribuye la estructura rítmica del poema. En efecto, el ritmo percusivo se confunde

a veces con el sonido de esa poesía que asociamos a lo infantil o burlesco. Así, en el conjunto, se percibe esa pequeña mofa que hay a veces en la mirada del superior hacia el inferior, quien por la distancia social se convierte en el extraño, el curioso, el cómico, el folklórico. En este sentido no sería difícil realizar en la obra de Palés un análisis contrastivo de la forma nostálgica, nebulosa, ennoblecida en suma, con que trata sus temas intimistas (intimididades de blanco, por supuesto) y esa terrenalidad *sin drama* que conforma ese "gracioso" mundo del negro.

Pero veamos algunos ejemplos donde se detecta con claridad esta sutil mezcla de gracia y grotesco (el "gargolismo" de Lemuel Johnson):

Ñam-ñam. Los fetiches abren
sus bocas negras - ñam-ñam
En las pupilas del brujo
un solo fulgor - ñam-ñam.
La sangre del sacrificio
embriaga el tótem - ñam-ñam
y Nigrícia es toda dientes
en la tiniebla: ñam-ñam. ("Ñam-ñam")

O esos tonos de buena estirpe lorquiana:

Todo es atizo de fogatas
bruja cazuela tropical. ("Numen")

La antillitas menores,
titís inocentes, bailan
sobre el ovillo de un viento
que el ancho golfo huracana. ("Canción festiva para ser llorada")

Así, pues, en Palés se resumen los estereotipos míticos y burlescos de la tradición eurocentrista, más concretamente de la tradición española. Palés no escribe sobre un negro *real histórico*, sino sobre una *imagen tipificada* por la literatura, que bien puede llamarse, siguiendo a Enguídanos, *fantasmal*. "Pueblo negro" es elocuente en este sentido:

es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros

Y aun más la presentación del tema que hace en el poema inicial: "Preludio en boricua":

Algo entrevisto o presentido,
poco realmente vivido
y mucho de embuste y de cuento.

Podría también hablarse de exotismo, de mirada europea. Tal como dice Rosalba Campra, el exotismo es *producto de la condición colonial*.¹⁴ Recordemos a F. Fanon.

Será otra la poesía negra, la de N. Guillén y J. Roumain por ejemplo, la que asumirá su propia mirada y hablará *desde* su condición histórica y social. Voz interior que implícitamente denunciará el folklorismo, el "tipicismo", y reclamará para sí la conciencia rebelde frente a la violencia histórica.

Pero no podríamos terminar este trabajo sin considerar el único contexto social señalado en el *Tun tun*: La dominación yanqui. Varias alusiones regadas a lo largo del libro recogen ese sentir independentista del intelectual puertorriqueño. De la dominación yanqui, francesa e inglesa:

Putá, ron, negro. Delicia
de las tres grandes potencias
en la Antilla ("Intermedios del hombre blanco. Placeres")

Pero su verdadera protesta, desde el comienzo del libro, es contra Norteamérica, cuando dice de los turistas:

(Mañana serán accionistas
de cualquier ingenio cañero
y cargarán con el dinero...) ("Preludio boricua")

El rechazo a Norteamérica contrasta con la calurosa aceptación que le merece todo lo hispánico. Habla con orgullo de ese componente racial del puertorriqueño, e idealiza, como muchos intelectuales de esa isla, la "edad de oro" de la colonización española. De esa tendencia de burgueses e intelectuales nos habla, con lujo de fundamentación, José Luis González: *la idealización — vale decir la tergiversación — del pasado histórico ha sido uno de los rasgos propios de esa ideología*.¹⁵ También el ataque indiscriminado a los Estados Unidos, que acabó con el esplendor de sus antepasados terratenientes. Al respecto vale la pena la cita textual:

La llamada "norteamericanización" cultural de Puerto Rico ha tenido dos aspectos dialécticamente vinculados entre sí. Por un lado, ha obedecido *desde afuera* a una política imperialista (...), pero por otro lado ha respondido *desde*

adentro a la lucha de las masas puertorriqueñas contra la hegemonía de la clase propietaria.¹⁶

Y más adelante precisa González aún más:

El telurismo característico de la literatura producida por la élite puertorriqueña en el S. XX no responde (...) a una desinteresada y lírica sensibilidad conmovida por las bellezas de nuestro paisaje tropical, sino a una añoranza muy concreta y muy histórica de la tierra perdida, y no de la tierra entendida como símbolo ni como metáfora, sino como medio de producción material cuya propiedad pasó a manos extrañas.¹⁷

Dentro de esta complejidad histórica es que situamos la protesta contra el yanqui de Palés. Sería ingenuo pensar que esta denuncia del imperialismo yanqui en el *Tun tun* está enmarcada en una ideología que reconoce al hombre caribeño como un ser explotado históricamente. Palés no reconoce el drama del pasado, ni se conduele de la esclavitud en tiempos de los españoles. Al contrario, allí ve idilio, opuesto al presente amenazado por la cultura norteamericana.

Y en la terraza del hotel sin nombre
algún aislado capacet blanco
alelado de islas
bajo el puño de hierro de los rones ("Intermedios del hombre blanco")

Y termina el libro con:

Mientras bailes, no hay quien pueda
cambiarte el alma o la sal
Ni Agapitos por aquí¹⁸
Ni místeres por allá ("Plena de menelao")

En esta última estrofa destaca con claridad el contraste que identifica el pensar de Palés en sus poemas antillanos: oposición entre un mundo negro mitificado ("fantasmal") y la dominación nortea. Quedan excluidos el negro real y el proceso histórico de rapiña y explotación del Caribe insular.

NOTAS

- 1 José Luis González, *El país de cuatro pisos*. Río Piedras; Puerto Rico: Ed. Huracán, 1982, 88.
- 2 Margot Arce de Vázquez, "Evolución y unidad en la obra poética de Luis Palés Matos", en Luis Palés Matos, *Poesía Completa*. Caracas: Ayacucho, XIII.
- 3 Miguel Enguídanos, *La Poesía de Palés Matos*. Barcelona: Ed. Universidad de Puerto Rico, 1975, 32.
- 4 Enguídanos, *Ob. Cit.*, 80.
- 5 Gérard Pierre-Charles, *El pensamiento sociopolítico moderno del Caribe*. México: F. C. E., 1985, 115.
- 6 "Hablando con Don Luis Palés Matos" (entrevista de Angela Negrón Muñoz), en Palés Matos, *Ob. Cit.*, 216.
- 7 Ver por ejemplo "Hacia una poesía antillana". Palés Matos, *Ob. Cit.* 218.
- 8 Palés Matos, "Litoral. Reseña de una vida inútil." *Ob. Cit.*, 275.
- 9 *Id.*, 276.
- 10 *Id.*, 281.
- 11 Winter, Sylvia. "The eye of the other" en Costa, Mirian et al. *Blacks In Hispanic Literature*. Washington: Kenikat Press, 1977.
- 12 Palés Matos, *Ob Cit.* 62.
- 13 *Id.*, 64.
- 14 Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Ed. S.XXI, 1987, 21.
- 15 González, *Ob. Cit.*, 17.
- 16 *Id.*, 34.
- 17 *Id.*, 35.
- 18 *Se refiere a un bar de la montaña llamado Agapito's Bar. Agapito se ve como el símbolo de los puertorriqueños americanizados.*, en Palés Matos. *Ob. Cit.*, 183.

CITAS Y COMENTARIOS DE JUAN GELMAN O LA (RE) CREACION AMOROSA DE LA PATRIA EN EL EXILIO

María Rosa Ollivera-Williams
University of Notre Dame

Con la publicación de *Gotán* (Buenos Aires, 1963), el cuarto libro de poemas del argentino Juan Gelman (1930), la crítica reconoce en su autor a uno de los grandes poetas latinoamericanos. Basándose específicamente en *Gotán*, el crítico y poeta uruguayo Hugo Achugar ubicaba la poesía de Gelman en una tradición nueva que apostaba a *una lírica de lo cotidiano, de lo claro, de lo sentimental, de lo irónico, de lo histórico y, sobre todo de lo social* (96). Se trata de una "poesía conversacional,"¹ en la que "los dolores ajenos," "las lágrimas," "las promesas" de los Otros, obligan al poeta a escribir. Esta postura se aleja tanto de la tradición de la poesía moderna, a la que Hugo Friedrich califica de "oscura," "no mimética" y "antisentimental," como de la tendencia whitmaniana, la que encuentra en el Neruda de *Canto General* y *Odas elementales*, a su mejor exponente. Si bien Neruda cuenta / canta una historia colectiva, la voz del otro siempre aparece en su obra filtrada por la voz del poeta² y ésta última — algo que

indica también Achugar — a menudo enraizada en poéticas del Siglo de Oro español (98).

La poética de Gelman, así como la de otros poetas que comenzaron a publicar en los cincuenta, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Mario Benedetti, para dar algunos nombres, responde a una mentalidad "postmodernista," con el sentido que dicho término posee en inglés. Charles Russel dice:

The postmodern individual, the writer, and the text now experience and articulate themselves self-consciously from *within* the social context from which, nevertheless, they may still feel alienated and of which they may still be critical. But postmodern literature recognizes that all perception, cognition, action, articulation are shaped, if not determined, by social domain (246).

La realidad exterior, la historia, las voces de los otros están siempre presentes en el proceso de creación, aunque no sea ésta una poesía demagógica y explícita. Se busca la autonomía del poema como producto literario, pero esa autonomía no depende exclusivamente del valor fundacional de la palabra. Así Achugar dice: *el dolor ajeno funda la palabra que funda un mundo* (99). Si bien pareciera que el Gelman de *Gotán* se inserta en una tradición que se divorcia de las dos tendencias de la poesía moderna, la que según Friedrich encuentra sus orígenes en Rimbaud-Mallarmé, y la que parte de la poesía whitmaniana, en los poemarios que siguen a *Gotán*, y en especial en su obra de exilio, se puede apreciar que la nueva modalidad surge no de un divorcio, sino de una combinación de las tendencias que la precedieron.

La persona poética de Gelman busca el tono coloquial, la claridad que hace verosímil al verso: *Nunca fui dueño de mis cenizas, mis versos / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte* (Gelman: 1984, 78). Pero estas características no invalidan el que Gelman encuentre en el pasado latinoamericano, en el Vallejo de *Trilce*, así como también en el de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, las ricas posibilidades del lenguaje en su intento de atrapar una realidad inasible. Gelman trabaja el lenguaje tanto como los vanguardistas, pero a diferencia de ellos sustituye la dificultad del juego lingüístico-metafórico por la búsqueda de belleza en lo cotidiano y lo vulgar. Diríamos que la poesía de Gelman no rechaza la tradición, sino que la capta, la rehace y la amplía con la incorporación de manifestaciones populares, tales como el tango. Gelman humaniza la historia literaria, pero sin perder de vista su atributo específico, su literariedad.

En 1982, con la publicación de su segundo poemario de exilio, *Citas y comentarios*, la unión de la tradición literaria y el tango, de lo literario y lo

cotidiano, de lo histórico y lo sentimental, queda solidamente establecida. A diferencia de *Gotán*, en el poemario de 1982 la ironía y el humor no descanonizan la tradición. Una vez efectuada la desmitificación del arte y del poeta (*Gotán*), Gelman coloca en el mismo nivel a la cultura popular, al tango, y a la poesía de los místicos españoles. En el poema "comentario XVIII (gardel y lepera)" la soledad de la persona poética que ha tenido que abandonar la patria es (re)creada de acuerdo al modelo sentimental de los tangos que tematizan la pérdida de la amada:

sucede que / de día / de noche / soy
el castigado por tu ausencia / vos linda como un sol /
y tenés piecitos como dulce esperanza
que andan por mi saliva como

tus ojos / soñándome / olvidándome /
sangrándome de adiós / ... (29).

Pero este tono sentimental del tango no difiere del de aquellos poemas gelmanianos que, siguiendo la tradición de los místicos, expresan el deseo de la persona poética de unirse con / de volver a la patria:

... / lo difícil
es entender las lágrimas que hago
lejos de vos / tus padeceres / tu hermosura /

tu apretada bondad / señora
que vuela o vuelve como sombra sobre mi corazón /
o como sol sobre mis penas
para que duerman en la noche. ("comentario VII (santa teresa)" 78)

o en "cita I (santa teresa)":

porque sin vos / ¿qué soy sino desastres? / ¿adónde
voy a parar desviado de vos? / misericordia
mía / bien mío / sol que soleás
en medio del amor (98).

El exilio de Gelman lo lleva a crear para y por la patria. Gelman vivió su destierro amarrado a un "allá", al espacio y al tiempo que perdió. Esta, que suele ser la experiencia común del exiliado en la fase inicial de su extrañamiento, en Gelman se transformó en una condición permanente. Así, aun cuando no desdeñe las aperturas culturales que el exilio presenta — y de ahí que no se deba entender su apego a la patria como un factor paralizante

—, en el poeta argentino no se observa el proceso de escisión psicológica indicado por Ainsa: el exiliado sin dejar de ser "el mismo" se convierte en "otro", al nacer adulto en un nuevo espacio (85). Es precisamente su vinculación con la patria lejana, su unión espiritual con ella, lo que le permite a Gelman sobrellevar el exilio y probar su existencia:

o me trabajo para hacerte
como trabajo tuyo que
me hace de vos / o trabajás
tallándome / labrandomé /

haciéndote de vos / país
de luz donde trabaja mi
vida como vivir en vos
ya distraída de sí misma (44)

El enriquecimiento de otras culturas ya experimentado en su estadía en Cuba y poetizado en "Habana Revisited", con la alegría de haber encontrado que el pueblo es "interminable", "dulce", "Íntimo", no tiene lugar en su obra de exilio. Conviene mencionar que aun en la poesía que re-crea la alegría de su enriquecimiento cultural, al saberse parte de un gran pueblo que trasciende las fronteras geográficas, se siente el dolor del poeta ante la imposibilidad física de estar en dos lugares diferentes al mismo tiempo y la imposibilidad histórica de que los pueblos latinoamericanos se desarrollen sincrónicamente.³

Para Gelman el castigo que es la separación de la patria (*tomaron a un hombre y dijeron / lo echen de vos pero no muera / alzarón / el corazón / de este hombre tirándolo / contra el mundo o dolor*, 31), no tiene las características del honroso sacrificio que hace del poeta / víctima un héroe: *ni le usaron un hueso para tocar la flauta / y / la única música que dio / fue su tristeza crepitando*. Sin embargo, toda la tristeza y el dolor del castigo se encauzaron para reconstruir la patria en el exilio. En *Citas y comentarios* el proceso místico-poético de (re)creación de la patria no busca reivindicar el pasado, ni siquiera el pasado inmediato, como lo hiciera en *Sí dulcemente* (1980), ni tampoco evadirse hacia un futuro utópico, aun cuando mencione un futuro de paz (*¿qué es esta paz sin venganza / o memorial de cielo por venir...*, 14), sino restaurar lo que se le niega: el presente en / con la patria. Los sesenta y cinco poemas de la sección "Comentarios" y los cuarenta y cinco de la sección "Citas" desarrollan en forma intensa y hermosa el antiguo tema de *la posesión por la pérdida*.

La amada es el país lejano y, así como los místicos recurrieron a los tropos amorosos para referirse a una experiencia metafísica, Gelman

descubre en los místicos el vehículo poético para unirse con la ausente. A la vez, por medio de esta unión amorosa encuentra su ser, el-ser-para-la-patria-en-el-exilio. El país que (re)crea y por cuya creación existe pasa a ocupar la posición de Dios. San Juan de la Cruz, en "Canción I: Cántico espiritual" habla de la unión del alma y Dios en estos términos:

Cuando tú me mirabas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían;
y por eso me adamabas,]
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

.....
ya bien puedes mirarme,
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejase (135).

Gelman toma estas dos estrofas de la lira de San Juan y las desarrolla a lo largo de seis cuartetos en su "comentario XXIV". Por medio de la técnica de la repetición, con su capacidad mágico-ritual, logra captar la unión de la persona poética con la patria:

de esta dicha / sabor de vos / quisiera
vernós en vos / y vos seas de modo
que lleguemos a ser en tu hermosura
afueradentro / o sea que seamos

igual de hermosos / y mirandonós
tu hermosura sea vos en tu hermosura /
y sólo pueda verse en tu hermosura
a tu hermosura convirtiendomé / (36)

La repetición del verbo "ver", con los pronombres reflexivos de la primera persona del plural ("vernós") y de la tercera del singular ("verse"), así como de las diferentes formas gramaticales de una palabra (*o deseo deseado que desea*), y especialmente la repetición del futuro y del presente del subjuntivo que culmina en el presente del indicativo (*serás de vos yo en tu hermosura / y sea / y vos en tu hermosura / ... / porque / es tu hermosura mi hermosura...*, 37), aprehende el proceso que va desde el deseo a su obtención. El poema finaliza cuando la persona poética se convierte en patria, o para ser más exactos, finaliza con el advenimiento de un nuevo ser más fuerte y rico que el que era, porque a pesar de la derrota del exilio,⁴ contiene a la patria y es contenido por ella:

hermosura de vos / yo en vos / yo vos, (37).

Como hemos dicho ya, una de las características fundamentales de la poética de Gelman es la claridad, lo que le permite a Achugar calificarla de "populista", de acuerdo con el sentido que Ernesto Laclau le da a éste término (97). Es una poesía del y para el individuo común y corriente. En *Citas y comentarios* la claridad se logra por medio de un lenguaje cotidiano rioplatense, que sabe equilibrar las metáforas de San Juan y Santa Teresa con las del tango. Pero, ¿difiere esta claridad de la de los poemas místicos de San Juan, por ejemplo? A mí me parece que no. La experiencia única del español, el éxtasis ante la unión divina, se materializa poéticamente en un lenguaje de lo cotidiano: el esposo y la esposa, la "bodega interior" del amado, "la blanca palomica", la delicia del "mosto de granadas", la "llama de amor viva", el tartamudeo que intenta reproducir una experiencia inefable (*un no sé qué que quedan balbuciendo*, 132).

El exilio de Gelman no fue una experiencia única. Su exilio, como el de tantos otros conosureños que tuvieron que salir de su patria en los setenta, fue un exilio colectivo. Sin embargo, la intensidad con la que trabajó fuera de las fronteras nacionales por conservar su identidad al servicio del pueblo argentino hacen de su exilio una vivencia única. Líricamente esta excepcionalidad se logra, sin apartarse de la poesía de los místicos ni de su poética de lo cotidiano y de lo claro, con una intensificación de la técnica del paralelismo. Debemos recordar al respecto lo dicho por Gerard Manley Hopkins:

The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelism of Hebrew poetry and the antiphons of Church music to the intricacy of Greek or Italian or English verse.⁵

Si estamos de acuerdo en que la esencia de todo artificio poético consiste en los recurrentes retornos, no nos parecerá extraño que la poesía de Gelman, y específicamente su poesía de exilio, insista en las estructuras paralelas. Es precisamente en el exhaustivo tratamiento de las construcciones paralelas, con el uso de la barra diagonal (/) que sirve para igualar términos aparentemente antitéticos: *o corazón / o muro / lecho [florido]* (39), tanto como para intensificar sensaciones: *[llama] con que me herís / llagás / volás* (38), o *llagándome para salud / o para dicha* / (41), así como también con el empleo de la conjunción "o" en función de igualar dos términos: *... / oleajes íntimos / o movimientos como mundos / girando a vos* / (43), y el abundante empleo de la partícula conjuntiva "como": *como*

los pobres que no hacen / ruido al amar / nacer / morir / como si el alma la tuvieran / en dos zapatitos de raso (41), que *Citas y comentarios* supera la poesía de los místicos españoles en la intensidad del deseo de unirse con la amada / la patria. Si bien el paralelismo gramatical, ya sea en la forma de versos paralelos o términos paralelos (es decir aquellas palabras o frases que se vinculan entre sí dentro de versos correspondientes), pertenece al canon de numerosos patrones folklóricos (Jakobson: 1987, 149), en la poesía de Gelman, y a pesar de su "apuesta populista", no se relaciona con la poesía oral. Por otra parte, y teniendo en cuenta la distancia que separa a Vicente Aleixandre de Gelman, las estructuras paralelas del argentino se asemejan a las del español.⁶ Todo lo cual refuerza mi convicción de que la poesía de Gelman no se divorcia de las dos grandes tendencias del siglo XX, sino que las combina, contribuyendo a crear la poesía que mejor representa a la literatura actual de nuestro continente.

El paralelismo de *Citas y comentarios* (cabe indicar que todos los poemas de este libro están escritos en estrofas de cuatro versos, continuando así los paralelos de versos y términos en la estrofa) sirve para materializar el trabajoso proceso que lleva a la persona poética a identificarse / unirse con la patria. A diferencia de los místicos, la persona poética de estos textos no es un elegido. Si bien recupera el presente de su patria por una vía espiritual, su viaje no es onírico sino ascético. Los cuarenta y cinco poemas de la sección "citas" están dedicados a Santa Teresa, la asceta. Más importante que los momentos de trascendencia que le facilita San Juan es el proceso de amor humano que le hace comprender a la persona poética los dolores de la patria:

¿tanto dolor que no se entiende es como
tanto amor sin entender? / ¿o sin término? /
¿cifras que sólo están en vos / dolor /
amor? / ¿por qué tiemblo de estas preguntas /

.....

como ajeno a mi propio padecer? (133)

Nuevamente se podría relacionar a Gelman con Aleixandre y esta vez no sólo en el plano de la construcción sintáctica. Así como Santa Teresa busca la fusión con Dios y Gelman en el exilio la unión con su patria, Aleixandre procura fundirse en el cosmos, al que su poesía concibe como un conjunto orquestal de fuerzas en colisión. Los tres autores se quedan en las vías purgativa e iluminativa y desde ellas entrevén la meta (la vía unitiva con Dios, la patria, el cosmos, respectivamente) como un horizonte al que aspiran y que apasionadamente se afanan por alcanzar.

Una de las características esenciales que separa a las dos grandes tendencias de la poesía del siglo XX es el tratamiento del yo del poeta. Friedrich notaba que en la poesía moderna europea el yo del poeta se "deshumaniza" transformándose en un "otro" o en una "neutralidad suprapersonal". En la tradición whitmaniana-nerudiana, por el contrario, el poeta escribe su biografía y la inscribe en la naturaleza americana. El poeta se convierte en un profeta que asume la voz de todo un país. En la poesía de Gelman, y en especial en *Gotán*, la persona poética es múltiple. Son los "otros, los hombre comunes, los que le *sacaban palabras como sangre* ("Gotán," *Cólera buey*, 131). Pero estos "otros" en ningún momento implican una "deshumanización" del yo del poeta, quien, sin ser un visionario, está contenido en esas voces múltiples.

¿Qué ocurre en *Citas y comentarios*? Con la excepción del primer poema del libro, la persona poética no es múltiple ni se despersonaliza, lo que es entendible ya que se trata de una poesía amorosa. El primer poema parecería implicar que la situación de la persona poética es parte de una experiencia colectiva:

querido amor que partís como un pájaro
acostado sobre los horizontes
¿estará bien *darnos todos* al todo / sin
ser parte de nada / ni siquiera del vuelo que

te lleva? / piensan hermanas y hermanos
que rodeando se puede llegar / o
partiendo y quedándose a la vez se llega
a la unidad buscada como manjar celeste? (11)

Sin embargo, el proceso de "partir y quedarse", que lleva a "la unidad" con la patria, es a lo largo de todo el poemario el esfuerzo individual de la persona poética (*mil vidas das para que una solita / vida viva de vos / se reconozca / como pasión de vos* /, 127). El exilio que apartó al poeta Gelman de la patria alejó a la persona poética de las voces que antes le impulsaban a escribir / hablar. Al (re)crear por medio del amor la patria, la persona poética intenta reunirse con los otros, con la colectividad que es la patria. Así en "cita XXII (santa teresa)" dice:

descontentada alma de todo lo
que no es vos / alas le diste / no sabe
ya andar pasito a paso / vuela / quiere
volar /
.....
¿o alas le diste por las criaturas

de la dolor del mundo? /

.....

¿cómo desvolará lo que voló? /

¿o sus pedazos andan por el vuelo

de los hermanos puros / hermanitos

que arden caminando por amor? (111)

Citas y comentarios contribuye con valiosos aportes e innovaciones a la tradición literaria ecléctica en la que se inscribe y por medio de una poética amorosa reconstruye el presente de la patria. Patria y no país, o sea la relación afectiva que une a la persona poética con un determinado espacio geográfico y humano. Esto explica que no se haga referencia a la situación política del país y que sea el amor el vehículo más apropiado para recuperarla.

NOTAS

1 Ver nota 12 en "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada", de Hugo Achugar. *Hispanamérica*, XIV, 41 (1985), 100.

2 La única excepción en el *Canto General* la constituye la sección VIII, titulada "La tierra se llama Juan".

3 En "Habana-Bajres" dice: *Por andar dividido en dos me ocurre / una lucha, una guerra extraordinario, / ... / voy por la calle intervenido, absorto / lleno de tiros, ayes cicatrices, / mis pedazos flamean encendidos, / se odian mis mitades con fervor, / no habrán de hallar la paz sino en su polvo / de manifestación ya por la sombra Gotán.* 113)

4 En "comentario XXII (san juan de la cruz)" se refiere al dolor de estar fuera de la patria como: *furia de ser fuera de vos / como animal sucio de noche* (38).

5 "Poetic Diction", en *Journals and Papers*, ed. Humphry House & Graham Storey (London, 1959), 84. Citado por Roman Jakobson en "Gramatical Parallelism and Its Russian Facet", en *Language and Literature*. ed. Jrystyna Pomorska & Stephen Rudy. Massachussetts & London: Harvard University Press, 1987, 145, de donde este pasaje fue tomado.

6 Convendría hacer un estudio comparativo, por ejemplo, de las distintas clases de la conjunción identificativa "o" (la "o" imaginativa, sinécdoquica, adjetivante, la "o" nexa entre adjetivos y verbos) en la poesía de Gelman y

Aleixandre. Para el caso de Aleixandre ver, de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1956.

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Hispanérica*. XIV, 41 (1985), 95-102.
- Ainsa, Fernando. *D'ici et la-bas. Jeux de distance*. Dijou: Ed. de l'Aleï, 1987.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1956.
- De la Cruz, San Juan. "Canción I: Cántico espitual". en *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. ed. Elias L. Rivers. New York: Charles Scribner's Sons, 1966.
- Friedrich, Hugo. *The Structure of Modern Poetry*. Trad. Joachim Neurogroschel. Evanston: Northwestern University Press, 1974.
- Gelman, Juan. *Velorio del solo* (1961) en *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- _____. *Gotán* (1963) en *Obra poética*.
- _____. *Cólera buey* en *Obra poética*.
- _____. *Si dulcemente*. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.
- _____. *Citas y comentarios*. Madrid: Visor, 1982.
- Hopkins, Gerard Manley. "Poetic Diction", *Journals and Papers*, ed, Humphry House and Graham Storey. London, 1959.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Massachussetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Laclau, Ernesto. *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. México: Siglo XXI, 2da. ed., 1980.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. (1950) 7ma. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1978.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets & Revolutionaries*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.

CAUCE DE COMUNION: *CARECE DE CAUSA* DE JOSE KOZER

Jorge Rodríguez Padrón

Quien haya seguido puntualmente la evolución de la escritura de José Kozér (La Habana, 1940), habrá protagonizado — sin duda — idéntica experiencia a la nuestra, y comprobará ahora que los caminos seguidos en su indagación poética son diversos y — en apariencia — divergentes; que, con pasmosa celeridad, el escritor nos conduce — entre guiños y zigzagueos, unas veces casi inapreciables, otras más violentos y radicales — por sendas de lectura que se multiplican o ramifican de forma siempre sorprendente, puesto que se aventuran por los complejos caminos de la revelación. Y todo con la misma extremada rapidez con que se produce la cadencia sincopada de un relámpago en las inciertas y quebradas noches de tormenta. Variedad, pluralidad, suplantación que nunca sabemos, a ciencia cierta, si nos acerca o nos aparta del verdadero camino. ¿Pero es que existe un único camino para llegar al fondo de la verdad que persigue una escritura poética obsesiva y exigente como es la de José Kozér?

Así, aquella experiencia que decía nos lleva también hasta otro descubrimiento. Por mucho que pueda parecernos la de Kozér una escritura plural y digresiva, por mucho que el poeta nos obligue a saltar de un

itinerario a otro, si leemos con atención (y ya se verá, más adelante, a qué atención me refiero), nos daremos cuenta de que ese carácter obsesivo que acabo de señalar no existe por puro capricho, no por abandono o enajenación del escritor, sino porque el tejido que sus entregas sucesivas han ido construyendo, por mucho que cruce y anude sus hilos, persigue un solo objetivo, complejo y escurridizo sin embargo, tal vez porque el poeta reconoce que sólo puede alcanzarlo si nada contra la corriente, si le *busca las vueltas*; porque sabe — como el maestro Alfonso Reyes — que *toda precisión es peligrosa en esta materia, cuyo método debiera ser siempre: "¿Ya lo viste seco? ¡Míralo mojado!"*. Objetivo difícil, como decía, puesto que la poesía de José Kozér persigue, con la abundancia y la desmesura, con un conocimiento minucioso (levísimamente aéreo y densamente terrenal) de la palabra el riguroso ascetismo (absoluta y religiosa desnudez sacrificial) del conocimiento poético. Dos polos que han generado, desde sus primeras y ya lejanas entregas, un universo literario de rara plenitud. Rara por lo escasa en la poesía actual de nuestra lengua; y también por su resistencia a confinarse dentro de sus propias limitaciones: por mucho que esta poesía se origine, y retorne recurrentemente, a un principio elemental (familia, tierra, existencia cotidiana), esa peculiar circularidad no resulta algo cerrado, sino que se manifiesta como merodeo intencionado, mezcla de temor reverencial y desconfiada perplejidad. Así se libra de caer dentro del cerco anulador que esa temática, con tan sospechosa amabilidad, dibuja y ofrece.

La poesía de José Kozér *carece de causa*: surge como espontánea respuesta y es consustancial a su experiencia personal; resulta ser un oficio, pero al mismo tiempo es un ministerio sacerdotal. El poeta posee un conocimiento único y, además, es dueño de la palabra y del ritual preciso para que ese conocimiento sea revelado. Pero no como un mecanismo de salvación, no como tributo para alcanzar un nirvana inconsciente. Yo diría que todo lo contrario: es una ceremonia que nos revela nuestro perpetuo desasosiego, nuestra trágica nadería. Precisamente el último libro de José Kozér se titula así, *Carece de causa* (Ultimo Reino. Buenos Aires, 1988); y apenas ingresamos en sus páginas tenemos la certeza de sumarnos a aquella ceremonia sacrificial que declamos. ¿Ceremonia incruenta? Eso sólo dependerá de la disposición con que el lector — espectador o víctima — se deje conducir a través de las sucesivas etapas que en el rito se cumplen. Porque debe dejarse llevar. Advierto que no nos hallaremos en ese momento coral en que estallan cánticos de gozo y nos amparamos entre los otros, tras nuestra propia voz que — en alto — sólo *confirma* nuestra presencia. *Carece de causa* nos enfrenta, en soledad, a la faz más oscura y peligrosa de nuestra intimidad: desde la violencia contenida que descarga sobre nosotros el "Dies irae" inicial, avanzamos hasta el reconocimiento contenido en la "Communio", después de atravesar los diversos estados de

entrega ("Offertorium"), de penitencia ("Miserere"), deteniéndonos por un instante en el paréntesis armónico del "Graduale": un respiro de humana confianza para el ánimo tras las profundas y graves meditaciones, antes de sumergirnos en el perplejo interrogante final.

Carece de causa, aparte otros valores que iremos señalando, concentra el hecho poético en su radical esencialidad (no en vano nace tras dos entregas — *La garza sin sombras*¹ y *El carillón de los muertos*² — que abrieron el camino para esa indagación sin retorno): una ceremonia que nos convoca de forma irresistible y que genera la retórica precisa para cumplirse a plenitud: gestos, palabra o silencio iluminan allí nuestra propia imagen, trascendida en otras. Y ello exige que debamos ingresar en ese espacio religioso (la poesía, y en concreto este libro) con una actitud reverencial: sin la humildad del acatamiento, nada podrá dárseos por añadidura; y mucho menos el misterio que esta indagación poética desea alumbrar. Humildad y acatamiento del lector, pero también del poeta, a quien resulta imprescindible, para hallar y para hallarse su propia palabra. Pero no es ésta que indico una actitud de inferioridad. Antes bien, la poesía exige el reconocimiento de esa indigencia nuestra para que pueda ser redimida en el poema. Petición y súplica de un conocimiento indiscernible con el oxidado instrumental de la existencia; sólo posible en el momento en que una palabra libre *toque* lo muerto y lo haga vivir, pero de otra manera. Sólo entonces se hace evidente el reconocimiento y la comunión, puesto que si el ritual debe cumplirlo un individuo (el elegido) sólo se completa cuando revierte en la comunidad, como ofrenda ya purificada.

No es casualidad — tampoco una fácil recurrencia — que muchos de los poemas de *Carece de causa* (como tantos en la obra de José Kozér) repitan el motivo temático de la ofrenda, de la invitación a la mesa puesta, con los manjares al alcance, dispuestos para ser comidos. Escena cotidiana que aquí trasciende su vulgaridad repetitiva, orientada sólo a la consumación y consumisión de satisfacciones inmediatas, para alcanzar la iluminación original que en ella se contiene: una sabiduría nacida de esa *encarnación* de las cosas. Al aceptar las ofrendas, algo distinto brota de aquella conocida sencillez cotidiana, iluminándola como un prodigio:

cómo, de dónde saco las palabras
 el sonido de mota de las palabras
 el filamento (maná) de las palabras
 para decir (ahora) este sastre está
 en el fondo húmedo de la trastienda
 de una calle que podemos llamar
 Villegas (Delancey) calle de
 Gorójojaia (está) en los lepidóteros
 fondos los húmedos fondos de la carne

(animal, sagrado): salta (salta)
hacia mí. (79)

Pero este prodigio no se halla en el objeto mismo, ni en la situación a partir de la cual ha surgido, sino que es un prodigio verbal: la palabra es la que genera el inesperado fogonazo tras el cual surgirá el milagro; pero el milagro de la normalidad, *en la normalidad*. *Para mí — ha declarado José Kozér — lo permanente es lo impermanente, la sucesión cotidiana, la vida que sigue su curso y que se consume, y no la vida unívoca e inequívocamente revolucionaria.*³

Hay una imagen cualquiera de la intrascendente realidad de todos los días; hay, incluso, una atmósfera cotidiana, y un espacio — acotado y preciso — que no cambia. Hay también una mirada, que no es un punto de vista, sino *un punto de ceguera, de no-vida — como ha dicho nuestro escritor — por donde se mete, digamos, la zona blanca del ojo negro, por la cual se pasa al otro lado.*⁴ Esa mirada es la que pone en movimiento a la imaginación; y ésta conjura la palabra precisa que será la que — al fin — ponga en movimiento aquella presunta *normalidad*, y la solivianta hasta el punto de resultar absolutamente inédita. Da lo mismo que el motivo inicial del poema sea una imagen o una visión, un objeto cualquiera o un simple sonido; sin la palabra, sin la riqueza y la desmesura verbal que brota, y derrama su abundancia incontenible a partir de ese momento, el prodigio jamás se lograría. Y aquella mirada resulta tan particular porque, al ser una mirada reverente, la tan deseada revelación le sería propicia. Y alimenta de tal manera a la palabra que ésta encumbra los objetos, la visión misma, hasta situarlos en un espacio-tiempo puramente poético. Ubicados allí, la palabra permite también que, por habitar en tal estado, puedan usarse — dentro de la trama de relaciones que el poema inaugura — con un sentido totalmente nuevo:

Yo conmemoro en mi
mujer la oquedad que me incumbe
(daguerrotipo) de silencios que
ella hace los cuencos la musicalidad
precisa del barro en una olla (hace)
redondo un mineral de azogues (real)
(real) en la cocina: seis vasos una
jarra azul el gallo mudo en su
medianoche, sobre la valla. (101)

Llamaría la atención sobre el verbo de la acción poética ('conmemorar'): la memoria y la celebración juntas elevan, de modo inesperado, la sencillez de la escena a su epifanía poética.

Pero esa conquista — y de ahí su condición misteriosa; ello es, verdadera — no es perdurable: su tiempo resulta de una radicalidad absoluta, y también — por lo mismo — de una inquietante fugacidad. Aquel maravilloso deslumbramiento, aquel impulso verbal encarnado en el poema con evidente entusiasmo, camina de forma inexorable hasta su extinción, en el final del poema. Allí, la palabra se diluye; resulta ser nada lo que fue patente revelación. Desde que el poema se inicia, existe la conciencia implícita (presentida, sería más exacto decir) de que, mientras el texto avanza, la escritura — tan abundante — se consume; se tiene la certeza de que llegará un momento en el cual nos hallaremos (el poeta y el lector) con las manos vacías, poseídos por una desilusión infantil, tras una fastuosa construcción verbal que nos parecía inagotable. Entonces, un lector perezoso (es decir, un mal lector de poesía) se sentirá defraudado, echará mano de ciertos tópicos clasificatorios para eludir el desasosiego íntimo que José Kozer provoca desde cada uno de sus poemas. Y se apresurará a hablar de *barroquismo*, con idéntico disimulado desdén al que usaría frente a la poesía de Lezama Lima, pongo por caso. E incluso subrayaría un parentesco entre ambos poetas, a causa de su común origen caribeño. Y del barroquismo, por qué no pasar al *hermetismo*, como sinónimo de dificultad y oscuridad... Y no deja de ser curioso todo esto, cuando la poesía de José Kozer está más cerca, incluso en el aspecto de la experimentación verbal, de la poesía de César Vallejo, con quien comulga — y de qué manera — en el tratamiento de la normalidad cotidiana, para elevarla — como hemos explicado — hasta la condición de galería interior que conduce al deslumbramiento de la revelación existencial.

He hablado de desasosiego íntimo, he hablado de reconocimiento final de la fugacidad de la revelación alcanzada, he hablado de un entusiasmo verbal extremo... Nada de ello, sin embargo, debe confundirse con el caos o con el desorden, o con el mero capricho estético. No olvidemos que el poeta oficia como sacerdote el ritual de una purificación (personal y colectiva) y, en consecuencia, debe ajustarse al riguroso orden interno de la ceremonia (y poner la palabra al servicio de aquél), siguiendo una disciplina sintáctica muy rigurosa, si bien muy particular: las relaciones entre las palabras, el orden de la frase y la sucesión textual hacen caso omiso de la lógica gramatical, pero se someten al dictado preciso de las relaciones — inesperadas e insólitas — que se generan entre las imágenes, entre las diversas escenas y entre los objetos que el poeta convoca en su visión poética. Y precisamente por avenirse a este nuevo orden resultan (una y otra: palabra y visión) reveladoras. Pero sucede que, además de ese orden interno que aflora en la palabra, la ceremonia exige un orden externo para los movimientos y los gestos del oficiante: orden simbólico, sin duda, que no tiene por qué explicarse, pero que resulta imprescindible y del todo coherente con aquella nueva sintaxis, si se quiere avanzar hasta el instante

de la revelación. En este sentido, son decisivas no sólo las diversas posiciones del sujeto que se acomoda entre los otros (que abre una ventana, dispone una vestimenta o prepara la mesa), sino que al hacerlo así se está inaugurando también el espacio preciso, el lugar sagrado y único para la ceremonia:

Que habrás pasado a traer a mi lugar enmarcado del jardín
la jarra de los líquidos blancos,
bendita de arcillas: me sentaré.
Las gentes del día, se sentaron;
cóncavas: y yo entre ellos hablamos
de quienes fueron de casa en casa
clamando las formas de las ruelas los
tornos la fractura de mieles hoz
hormigas al ladearse los jarros. (109)

¿Y qué revelación se persigue con tanto ahínco, con tan bien dispuesta liturgia? Sin duda, la más vertiginosa de todas, aquélla que ha de enfrentarnos con la existencia (con la vida y la muerte) y con la identidad (con el sentido de nuestra presencia en ese discurrir). Y aclarar tales misterios sólo es posible en la intimidad, en el "horizonte recogido" de que hablara Juan Ramón Jiménez. Porque, como explica con sabia precisión María Zambrano, *el Iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio*.⁵ Lo supieron todo (y por ello alcanzaron la alta cima y la honda sima de la poesía) los místicos. De ahí que no sea el *hermetismo* (así establecido) un lastre para esta poesía. Todo lo contrario: no se trata de un barniz oscurecedor del sentido, ni de algo superficial, sino de un rasgo constitutivo de la poesía de José Kozler, tanto en lo que se refiere a la escritura misma, como al ámbito interior en el que ésta se mueve y al que ésta da salida. La *espesura* a través de la cual discurrimos nos contagia ese entusiasmo que debemos llamar místico, con todas las salvedades que se quiera; nos apasiona con su potente sensualidad hasta que nos entregamos (porque debemos entregarnos, y no resistirnos) al motivo original, sea éste una imagen, un objeto, un sonido o una insólita visión.

Revelar la existencia; la identidad. Hacer del poema el testimonio de un drama escondido en la maraña del tiempo y la memoria exige una purga dolorosa. Porque al hacerlo desde esa radicalidad que ya hemos advertido, el poeta desata una violencia rezagada que se vuelve amenazadora contra él mismo; pero no porque en los perfiles de esa serenidad familiar y cotidiana, habita — de modo normal también — la fuerza desencadenada de golpe por esa memoria y ese tiempo amenazantes:

sirvo de zorra de fronda y yo, arremolinada
de gallináceas en un traspatio de altas
tapias (la zorra, se coló en silencio)
está en sus márgenes (asusta) a las
gallinas (por aquí por aquí) no haya
miedo: pronto, cruzamos. Y al cruzar,
quedamos entre flautas dulces que
merman el tres (merman) la letra de
cualquier canción (uno) la casa (uno)
mi padre mi madre (uno) hojalata la
lluvia en los charcos (reflejos). (132)

Y cuando el escritor acude a la memoria, a su historia personal o familiar, no evoca ciertamente un tiempo pasado, sino una transparencia, una confesión. No es casualidad, por lo tanto, que el "Introitus" de esta ceremonia se reduzca a un solo poema y que en él se establezca, con toda crudeza, esa bipolaridad inquietante entre la imagen del carnicero y la imagen de la res sacrificada (*Y está presente sigue presente el carnicero en la contemplación de la vaca, inacabable*), para inaugurar un espacio, una atmósfera, que lo impregnará todo, que marcará con su estigma de paciencia y muerte la andadura de la existencia que es la andadura descrita por los poemas de este libro y su orden sucesivo (*se inicia el revés de la sombra el apogeo de la brisa entre las amapolas salpica las paredes*, 12). Un revés, una otra cara que confunde la memoria biográfica con el nacimiento poético, para que de ese maridaje estalle la mestiza feracidad de la escritura. Confluencia de orígenes que obliga a desarrollar esa mirada plural a ambos lados de una línea divisoria que lo mismo se elimina para confundir lo real con lo imaginado, lo evocado con lo presente, lo literario con lo coloquial, lo religioso con lo pagano, que permanece y da pleno sentido a esta indagación, esta restitución.

Restitución de los tres temas básicos de la poesía de José Kozér: la familia, el hogar, la muerte. Quizá debiéramos añadir, en esta ocasión, un rasgo más, implícito en los otros, pero que no había aparecido con tanta evidencia en los poemarios anteriores. Hablo de la isla, del territorio geográfico donde ahora arraigan aquellos tres temas fundamentales; donde se asienta su origen. Entiendo que, en *Carece de causa*, hay una vuelta que es también una forma de cerrar perfectamente el círculo sagrado de esa ceremonia a la que venimos aludiendo: las diferentes partes del libro marcan un itinerario inexorable que lleva al autor a desembocar en ese principio hasta ahora oculto — o latente — en su obra. Y no sé si arriesgo demasiado en mis apreciaciones, pero ese orden estricto, litúrgico, al que me refería, pienso que se mantiene y corrobora gracias a esta sucesión que, con el añadido de la pausa reflexiva y personal que contiene el

"Graduale", llega — justamente en la "Communio" — a esta indagación sobre la insularidad, tan significativa para la trayectoria del escritor y tan importante — y oportuna — en el itinerario interno seguido por los poemas del libro.

Carece de causa no se compone sólo de poemas celebratorios de la cotidianidad familiar; tampoco se limitan a ser retratos, más o menos emotivos, de personajes próximos y queridos. Configura una galería de espejos cuya inquietante frontera el poeta se atreve a traspasar en una ansiosa (y hasta desesperada, a veces) búsqueda de pertenencia, de arraigo; y de ahí que planee sobre todas aquellas escenas la sombra de la muerte (hasta — como ya dije — en la evidente consumación y consumisión de la palabra). Las figuras del padre o del abuelo, los rincones de la casa habitados por la mujer, aparecen en una distancia hasta ahora inédita en la poesía de José Koser: se hallan separados del individuo que los mira, en el espacio y en el tiempo; pero al no aplicar una mirada irónica y superior (la derivada de la suficiencia orgullosa que concede la edad joven), sino una inquietante indagación subjetiva, aquel espacio-tiempo distante se confunde y amalgama con el presente inaugurado al verse el yo — también — viviendo, actualizado, en la memoria

Un revuelo de excrementos un zurrear de vihuelas, las palomas: y mi casa, hoy; allá al fondo, aureolada al amanecer por tres mujeres que se desperezan en la cocina, hablan de aromas: me señalan las azadas contra la jamba en la puerta de entrada me señalan el trillo que lleva al mar de la vieja ciudad de los malecones con su pretil sus muros de piedra enferma; y veo desde la mesa a la entrada de la casa, el canasto de los peces (118-119).

Ya he aludido a la filiación vallejana de la poesía de José Koser (y lo he estudiado en otras ocasiones); de nuevo tengo que referirme a ella, por cuanto ese proceso de anulación de la distancia irónica, anulada por una proximidad incluso sensual, que hace mucho más dramática la relación existencial del poeta con su memoria, y más dolorosa la fraternidad descubierta, puesto que lleva en sí la semilla de la vejez y de la muerte, es un procedimiento que en César Vallejo se origina y que ahora — creo — Koser desarrolla y completa de modo muy eficaz.

Porque aquí la memoria es sobre todo espacio; un espacio sagrado que contiene la palabra y que da sentido a la imagen (*ágiles los afluentes de tantas aguas, en su claustro: la memoria, un intervalo; un intervalo los puños en los bolsillos, de pie entre las gentes*, 120); espacio donde la presencia del yo se convierte en un espejear constante, en sucesivos encuentros que son reflejos (*Sólo entonces oigo que se acaba de abrir una ventana reconozco a ciencia cierta la voz que de perfil me llama casi como*

si llamara mi nombre que contiene el nombre vaciado en bronce de unos animales corrientes que han desaparecido, 104) que contienen aquella revelación — efímera — tan ansiada. El poeta ha ido, con la desnudez de la humildad, hasta ese principio que ya había reconocido en etapas anteriores de su obra, pero que no se había atrevido a habitar, nunca se sabrá si por respeto o temor, o sencillamente porque aún no se había cumplido el tiempo para ello. Lo cierto es que ahora se muestra en disposición de ingresar en tan inquietante territorio, donde sabe — además — lo que le aguarda. Y no opone resistencia a que tal encuentro se produzca. Y será esa sabiduría previa lo que da un tono especial a esa epifanía de la palabra, que ya no puede ser ingenuamente gozosa, sino densamente reflexiva. Los poemas de José Kozér, que hasta ahora habían sido el desarrollo de una mirada individual y distante, adquieren — a partir de este libro — un especial sentido solidario: quien mira, quien reflexiona o goza con su mirar, descubre que también forma parte de lo mirado; que es acogido como un oficiante más de la ceremonia que se cumple en aquel nuevo espacio donde el poeta ha querido ingresar, con todas las consecuencias. Sus miradas y sus movimientos, sus acciones y sus gestos se acompañan perfectamente al de aquellas otras figuras entre las cuales se contempla y reconoce, y por medio de las cuales alcanzará la revelación que hasta allí lo ha conducido.

Un sentido coral — en este aspecto sí lo es — que desemboca, como indicaba, en la "Communio", una interesantísima reflexión sobre la insularidad, en sus tres aspectos existenciales básicos: la isla como territorio culturalmente híbrido y plural, como espacio de acogida y fusión de corrientes diversas y superpuestas, donde la acumulación y el desbordamiento (y hasta el sinsentido que tal confluencia genera) no son nada extraños, sino consustanciales a su peculiar identidad. En segundo lugar, la isla como punto focal de una doble tensión, centrípeta y centrífuga al mismo tiempo

la forma de una isla es de configuración tautológica como el que dice aquí nací aquí sobre el lomo de alguna palabra como yagua manjuarí vengo del norte me disperso regreso a morir con o sin norte pues poseo la prerrogativa del aire en ausencia de cualquier tipo de movimiento (143).

que establece en el insular una dinámica conceptual basada en una emotividad radical que es, al mismo tiempo, irónica distancia: fuerzas que se hallan en permanente tensión, dramática o contradictoria. De ahí que el tercer aspecto de la poética de la insularidad sea el de la particular manera de alcanzar la revelación íntima de ese origen y sentido cultural no a través de una evidencia directa de las cosas, sino después de vivir esa confluencia mestiza de orígenes y actitudes. Sólo en lo confuso y en lo oblicuo, en la

doble de sentido y en sus posibles sucesivas sugerencias se ha de encontrar el conocimiento último que toda poesía desea. Conocimiento que, de esa forma, no supone un punto de llegada sino un repetido comienzo. La interrogante final que se abre, tras el recorrido que el poeta cumple en *Carece de causa*, creo que resulta paradigmática de cuanto decimos:

¿Regresas? De algún vuelo nupcial (es la ley) tienes que estar
compuesto o se acaba la semilla:
arriba, un soplo un mugido (no
desistir): desciende. El movimiento
giratorio del gallo pertenece a la
veleta la divergente potestad de
tus manos (a sus cosas). (152)

en tanto que nos restituye al punto central y neurálgico de que ha originado este espacio circular y perfecto donde la trayectoria existencial del poeta adquiere preciso cumplimiento.

En algún momento de esta lectura he hablado del posible *hermetismo* que un lector poco avisado podría señalar como obstáculo para alcanzar el *lado moridor* de este poemario. Y tal vez deba acabar con una advertencia al respecto. Porque estamos acostumbrados — por más que ya hace casi un siglo que se discute este particular — a que el lector siga siendo un sujeto pasivo y receptivo de la literatura, y no participe activo del proceso que en el libro concluye y se consume. Creo que nos hallamos siempre frente a lectores resistentes, que *exigen* ser capaces de *interpretar*, sin asomo de duda, los signos de la escritura; frente a lectores que no se atreven a interrogarse desde el lado de la lectura sino desde la presunta estabilidad de la lógica que rige la existencia meridiana en la que creen estar sólidamente instalados. En la lectura de *Carece de causa* la dificultad estriba, precisamente, en que el lector no tenga esta predisposición, puesto que no se trata de interpretar, sino de *comulgar*. Si, como he explicado, estamos en un lugar sagrado, al lector sólo le cumple entregarse a la palabra y dejarse llevar por ella, por esa particular respiración que el poema posee y que, en lugar de desarrollarlo de forma sucesiva, se quiebra en fragmentos, en giros inesperados; se resiste a la prosodia habitual, para vivir en las pausas y en los silencios de la reflexión o en la manipulación lúdica del texto, con repetidas e intencionadas aliteraciones; escritura que adquiere así un notorio dinamismo, gracias a su tendencia a la disyunción y a la pluralidad simultánea, donde los paréntesis subrayan aquella condición espejeante que decíamos, o abren espacios de perplejidad, o — en muchos casos — nos previenen de un sutil cambio de tono con el que la palabra ha querido ser dicha.

A este ritmo peculiar debe acomodarse el lector: no la linealidad de la escritura, sino un continuo trasiego, un repetido vaivén que nos acerca y nos aleja del objetivo, sustrayéndonos siempre a lo que esperaríamos inicialmente. Ese es el sentido de las quiebras de los enlaces sintácticos (síncopas o anacolutos); una puntuación que se ajusta al ritmo que la propia escritura genera y nunca a la ordenación gramatical establecida por la norma, para reflejar todo ello un dinamismo del pensamiento y de la imaginación, que va siempre más rápido que la propia escritura y que por ello crea esa tensa e intensa bipolaridad que los poemas tratan de explorar.

Tampoco me parece exacto hablar de una escritura artificial o rebuscada. La de José Kozer se apoya siempre en un lenguaje y en un acento coloquiales; hasta se aprovecha — comúnmente — de los giros más usados en la conversación (heredero, también en esto, de Vallejo), que suelen ser los menos *literarios* y los más *antipoéticos*, desde el punto de vista de las preceptivas. Se trata, por tanto, de una escritura cargada de afectividad y, por consiguiente, que se resiste al orden establecido, que lo viola constantemente o lo burla con no disimulada satisfacción. Y desde lo coloquial a lo afectivo, como he dicho, no existe sino un corto trecho que José Kozer cruza una y otra vez, obligándonos a seguirlo en íntima proximidad con él y con las criaturas que pueblan su mundo, al que sólo será posible acceder en el sobresalto producido por ese encuentro y reconocimiento que sólo una palabra como ésta, cargada de ternura y emoción, de dolor y perplejidad — ello es, de sabiduría — puede proporcionarnos.

NOTAS

- 1 Barcelona: Llibres del Mall, 1985.
- 2 Buenos Aires: Último Reino, 1987.
- 3 Floriano Matins. A visceralidade da escritura poética (una entrevista con José Kozer). *Ponta de Lança*. Brasil, abril 1988.
- 4 Loc. cit.
- 5 Vid. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1988. 2ª ed., 13.

**"NO OYES LADRAR LOS PERROS" DE JUAN RULFO:
PEREGRINAJE HACIA EL ORIGEN**

Pedro Lasarte
Boston University

Desde hace años la apreciación crítica de la obra literaria de Juan Rulfo viene vacilando entre dos tipos de lecturas: una que busca rescatar cierta visión histórica de un Méjico rural y campesino; y otra que ha preferido ver en sus textos temas y personajes de un alcance más bien arquetípico y universal.¹ Esta segunda aproximación, a ratos, y sobre todo para *Pedro Páramo*, parece reclamar para su obra una situación privilegiada dentro de la trayectoria de los grandes textos literarios de la tradición de Occidente, entre ellos por ejemplo *La Odisea*, *La Eneida* y la *Divina Comedia*.² Mi propósito en este breve ensayo es el de situarme, en cierto sentido, entre estas dos posiciones, la "mejicana" y la "europea," para ver cómo un interesante — y controvertido — juego intertextual nos permite llevar a cabo una nueva lectura del conocido cuento "No oyes ladrar los perros." Veremos que por medio de cierto "diálogo" cultural esta obra de Rulfo, implícitamente, postula un cuestionamiento crítico en torno al origen o identidad cultural de Méjico. Veremos también que tal mira hacia el pasado mejicano halla un correlativo poético en la composición misma del cuento,

composición cuyo variado y ambivalente referente intertextual tematiza un deseo, frustrado si se quiere, de recuperar una plenitud originaria. Nuestra lectura se acuerda así, por ejemplo, con ciertas palabras de Roland Barthes de que la obra literaria es *a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture*, y que el escritor, por lo tanto *can only imitate a gesture that is always anterior, never original* (146). Veamos.

El cuento hace suya una forma narrativa de resabios míticos y gran antigüedad literaria, la de la travesía o viaje. La figura del *homo viator*, del caminante, que se remonta tanto a la cultura clásica como a su valorización judeo-cristiana, es representada en el cuento por un padre que, de noche y a la luz de una luna llena, lleva sobre sus hombros a su hijo, recientemente herido, en busca del pueblo Tonaya donde quizás pueda hallar ayuda médica. Imposibilitado de ver u oír bajo el peso del hijo, dice:

— Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna parte.

— No se ve nada.

— Ya debemos estar cerca.

— Sí, pero no se oye nada.

— Mira bien.

— No se ve nada.

— Pobre de tí, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante (74).

Esta "sola sombra" en su precaria y penosa travesía recuerda a la conocida figura del peregrino, arquetipo que pasa de la cultura europea antigua a la moderna. En palabras, por ejemplo, de Antonio Vilanova: *Ulises y Eneas son tanto el paradigma ejemplar del varón prudente y sabio o del hombre heroico y piadoso como los héroes de una difícil y trabajosa peregrinación que llevan a término con un espíritu indomable frente a la adversidad de la Fortuna* (432). Y de modo semejante, en los textos bíblicos, los pasos de este peregrino serían *símbolo de la vida humana en el curso fugaz de nuestro camino hacia la muerte* (437). Cabe, sin embargo, notar que la alegorización clásico-cristiana sufre una inversión en el cuento de Rulfo. El anhelo de salvación o arribo a una patria celestial que guiaba los pasos del peregrino cristiano es aquí rescrito, irónicamente, en términos de una posible salvación física — y no moral o espiritual — que podría lograr el hijo con su llegada al pueblo Tonaya:

— Te llevaré... a como de lugar. Allí te encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean (75).

Y más adelante:

— Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted (76).

Cabe recordar que el tópico del peregrinaje también se representaba antiguamente en términos de una pareja de caminantes, la de un ciego que llevaba a cuestas, como gufa, a un cojo, figura que servía para moralizar sobre las virtudes de la caridad y la fraternidad. Esta se encuentra, por ejemplo, en un epigrama declamatorio, probablemente de Phillipus de Thessalonica (en las cercanías del siglo II), que se halla en la *Antología Griega*:

One man was maimed in his legs, while another had lost his eyesight, but each contributed to the other that of which mischance had deprived him. For the blind man, taking the lame man on his shoulders, kept a straight course, by listening to the other's orders. It was a bitter, all-daring necessity which taught them all this, instructing them how, by dividing their imperfections between them, to make a perfect whole (*Greek Anthology* 3:7).

El cuento de Rulfo obviamente asume un "diálogo" cultural o textual con esta figura, pero con varias modificaciones importantes: si en el epigrama lo que resalta es la fraternidad, la comunicación entre los seres humanos, en el cuento el sentido es inverso. La unión de los dos personajes, padre e hijo, que se visualiza muy significativamente como "una sola sombra," lejos de ser una unidad perfecta, ostenta la frustración, la compresión, el sentimiento ambivalente entre los dos personajes. El padre, a pesar de obstinadamente sufrir el viaje en busca de auxilio, le dice a su hijo:

— Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo (76).

Y en otro lugar:

...para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me ha tocado la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le dí!" (76).

Regresando nuevamente al mundo clásico, vemos que estos peregrinos difundidos por la *Antología Griega* se hallan también en un texto de Virgilio. En el Libro II, Eneas acompañado de su padre e hijo huye de la destrucción de Troya para empezar un peregrinaje, providencialmente guiado, hacia la fundación de Roma, ciudad que llegará a ser la sede, el centro, de la cultura occidental cristiana: y — dicho sea de paso — lugar hacia el cual se dirigen un gran número de peregrinos literarios (baste recordar, entre otros, el *Persiles* de Cervantes). Veamos las palabras de Eneas, quien piadoso y conmovido, ofrece llevar a su anciano padre a cuestas:

Daos prisa, padre mío; confuso exclamó;
Sube sobre mis hombros, que tu peso,
Con tal que libre seas, me será grato;
Sea cual fuere la suerte de las cosas,
Una misma salud tendremos ambos
Y unos mismos peligros correremos (90).

La relación textual entre el poema de Virgilio y el cuento muestra otras coincidencias: en los dos la travesía es de noche,³ y en ambos los personajes se encaminan hacia un cerro. En la *Eneida*, *Me dirijo del monte hacia las faldas / A mi padre llevando en mis espaldas* (95), y en Rulfo: *Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca* (75). Cabe notar aquí que el optimismo del primero contrasta con el pesimismo del segundo; y que la travesía de Eneas, como la del peregrino de Rulfo, es peligrosa y difícil, pero su destino o meta se halla asegurada por la protección providencial. Momentos antes de salir de Troya, Anchises, el padre, pide un indicio, un vaticinio del futuro:

¡Omnipotente Jove! Si aplacado
Puede ser por las preces de algún hombre,
Que nos mires piadoso, te rogamus;
Y si nuestra virtud algo merece,
Préstanos tus auxilios de lo alto
Y confirma propicio estas señales.
Apenas había dicho el buen anciano,
Que tronó de improviso a la siniestra,
y cayendo del cielo despeñado
Un astro luminoso, por el aire
Corrió, las negras sombras disipando.
Lo vimos, sí, lo vimos por la cumbre
De la casa pasar, y muy al claro

Escondarse por último en el Ida,
Nuestra senda y destino señalando (89).

Ese astro luminoso que, como a José y María, les anunciaría, teleológicamente, el destino feliz que les espera, tiene un eco en el cuento de Rulfo en esa luna *como una llamada redonda* que constantemente acompaña a la pareja de caminantes (74). En el cuento, sin embargo, lejos de ser, como en Virgilio, un signo positivo e iluminador, la luz aumenta la "ceguera" e incertidumbre de los pasos del caminante:

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente (75).

Pero sigamos: el juego intertextual entre Rulfo y Virgilio conlleva otras dos inversiones muy significativas: en la *Eneida* el hijo carga al padre, pero en el cuento es el padre que carga al hijo; y si en Virgilio ambos huyen de Troya, una Troya en fuego, en Rulfo ambos buscan Tonaya. Tonaya / Troya / Troya / Tonaya. ¿Curiosa coincidencia paronímica? ¿Fortuita? Me aventuro a decir que no. Como veremos más adelante la relación fónica entre significantes permite abrir el posible horizonte de significación del cuento. Cabe recordar que este libre juego del lenguaje, que ni hoy día pasa por un gran apogeo en la crítica literaria, es a la vez un elemento retórico de gran antigüedad en la historia de la escritura.⁴ Pero posterguemos, momentáneamente, la posible interpretación de esta controvertida relación entre los dos textos para situarnos en el período correspondiente a los Siglos de Oro españoles.

En el renacimiento la figura del peregrino halla también una representación en otro género, poco estudiado hoy día, pero de gran alcance y divulgación en la época, sobre todo por su orientación didáctica y moral. Me refiero al emblema y a su creador, el humanista italiano Andrea Alciati (1492-1550). Si observamos las láminas que acompañan nuestro estudio (págs. 107, 109, 111) vemos que estos textos constaban de dos partes principales: un elemento visual, y uno escrito (o la *pictura* y la *inscriptio*). Ambas se combinaban de diversas maneras, pero por lo general se trataba de una figura alegórica, a veces de comprensión difícil y enigmática, que requería una explicación o glosa escrita, casi siempre de naturaleza doctrinaria. Hay que notar que los de las láminas 1 y 2 tratan precisamente ambas figuras del peregrinaje ya mencionadas: uno al ciego que ayuda al cojo, cuyo título dice "Que los hombres sea de favorecer unos a otros", y el otro a Eneas cargando a su padre. Aquí el título es "La piedad de los hijos para con sus padres".⁵ Nuevamente, entonces, el cuento de Rulfo halla un antecedente en la cultura europea, ahora la renacentista, antecedente, sin

embargo, que sufre la misma inversión.⁶ Pero fijémonos ahora en el tercer emblema (lámina 3), que creo nos ayudará a darle mayor sentido a estas inversiones. Hay allí unos perros que le ladran a la luna, y su tema, según el título, es el del "vano acontecimiento". La cifra, o *inscriptio*, nos dice: "La luna el perro de noche mirando / Vese.... / Y como a otro perro está ladrando. / Pero en vano sus voces echa al viento".⁷ Recordemos ahora el título del cuento de Rulfo, que se lee ambivalentemente como una pregunta o como una aserción: "No oyes ladrar los perros". Recordemos también que la travesía de los peregrinos es acompañada de una *luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos* (75). El diálogo con este tercer emblema de Alciato nos entrega entonces una nueva vía de comprensión del cuento. Veamos su final, que corresponde a la llegada a Tonaya. El padre

[d]ejestrabó difícilmente los dedos con que su hijo habla venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

— ¿Y tú no los oías, Ignacio? — dijo —. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza (77).

Estos ladridos — y el deseo de oírlos — que desde el título hasta el final del cuento gufan o impulsan los pasos del caminante, ante la ambigüedad de la suerte final del hijo han sido interpretados de dos maneras contradictorias. Por un lado, como indicio de vida y salvación, y por otro, como presagio o augurio de su muerte.⁸ Ahora, sin embargo, podemos llevar a cabo otra interpretación. Las últimas palabras del padre, que apelan a una "posible esperanza", reinscriben la tradición del caminante dentro de una comprensión existencial de sugerencias aparentemente muy modernas. El arduo peregrinaje cristiano, teleológicamente orientado hacia una meta celestial y trascendente, es ahora visto como un frustrado intento que desemboca en la futilidad, en el absurdo. El viaje a Tonaya, bajo esta lectura, con todos sus recuerdos irónicos de la virtud, la fraternidad y la redención — para recordar el título del emblema — se lee entonces como un "vano acometimiento".

Ahora, si lo que venimos exponiendo es una posible, aunque controvertida, lectura "occidental" del cuento de Rulfo, debemos mostrar, como sugeríamos al principio del ensayo, que hay otra que reclama una comprensión que podríamos llamar "mejicana", ya que recuerda varias creencias y leyendas de una época precortesiana.⁹ El mismo peregrinaje, por ejemplo, tiene un importante lugar en la tradición indígena. Así como el

Lámina 1



relato de Eneas, quien providencialmente guiado busca y funda lo que será para el mundo cristiano el centro de Occidente, las tradiciones mejicanas también relatan en diversos lugares las tribulaciones y los peregrinajes de los antiguos mejicanos en busca de la fundación de Tenochtitlan, centro Azteca sobre el cual se construirá la capital de la Nueva España. Como nos informa Burr Cartwright Brundage, el proceso realiza una suerte predestinada por el augurio divino:

Traditionally the Mexica left Aztlan, their homeland in the northern steppe, along with other Aztec groups in the year 1 Knife (A.D. 1168). Soon after they had started, a crucial command from the god gave them a destiny and enjoined their obedience. The divine voice issued from a tree under which they were camped; it commanded them to split off from the other Aztec groups and take a new name: Mecitín, which in time became Mexitín and then Mexica (135).

El peregrinaje los lleva a Coatepec, luego pasan por Tula hacia las orillas del lago Tezcoco para finalmente, después de un encuentro con los Culhua, huir a ese mismo lago y entonces realizar el mandato providencial. En palabras del mismo Brundage:

Their destiny was fulfilled when various signs were miraculously displayed in the reedbeds of the lake. The Mexica knew that their god had at last unequivocally spoken when he commanded them to found their city of Mexico-Tenochtitlan where an eagle was seen perched on a cactus.

Thus the sacred journey completed. Huitzilopochtly had brought them at last to the appointed place. The novitiate of the Mexica was completed and they could now, from their newly founded capital, look ahead to the acquisition of vast domains (136-37).¹⁰

El paralelo con la historia o leyenda romana es entonces claro.¹¹ Pero ¿qué implica esta sobreposición de tradiciones para nuestra lectura del cuento de Rulfo? Regresemos al binomio paronímico Troy / Tonaya, tal como lo hemos interpretado, para anexar a él un tercer vocablo que nos permitirá dialogar nuevamente con el mundo precortesiano. Así como Tonaya, no sólo por su relación fonética, nos ha recordado a Troya, o a la Nueva Troya, la Roma de Eneas, Tonaya también nos puede remontar a una importante creencia mejicana, la del *lonalli*. Aunque el sentido exacto de este último vocablo ha promovido cierta discusión o debate dentro de la antropología cultural, se pueden rescatar de él varias acepciones ligadas a cierta creencia en la predestinación que informaba la visión de vida del antiguo mejicano. En el momento de su nacimiento el individuo recibía cierto *tonalli*

Lámina 2



o inclinación que predestinaba la suerte de su personalidad y su futuro moral y físico: *Fundamental to his essence was... his tonalli — the day he had been born... Thus every child came into the world with a ready-made destiny which was then culturally interpreted to him* (Brundage 181).¹²

Por otro lado, la antropología contemporánea ha documentado el temor que tenía el mejicano de perder su *tonalli*, esencia cuyo escape del cuerpo por lo general desembocaba en una rápida muerte. Y curiosamente, este *tonalli* podía escaparse por medio de una hemorragia (López Austín 1:214-15); es decir, por alguna herida como la que afecta al moribundo peregrino rulfiano, a quien vemos *allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, reflejando una luz opaca* (75). Por otro lado, en tales casos la muerte habría de llegar antes de la salida del sol porque era precisamente esta deidad la que podía regenerar en el ser el *tonalli* perdido (López Austín 1:211).¹³ El peregrinaje del padre e hijo, al inscribirse dentro de las creencias del antiguo Méjico, y al vislumbrarse el juego fonético entre *tonaya* y *tonalli*, rinde entonces otra búsqueda de "salvación" para el hijo Ignacio, salvación que, es importante subrayar, simultáneamente conlleva un deseo de recuperación de una sustancia original; es decir, un deseo de regresar a su origen, a su *tonalli*.¹⁴

Reflexionemos ahora sobre nuestras dos lecturas, una que asocia a Tonaya con Troya y que mira hacia un pasado occidental europeo, y otra que la asocia con el *tonalli* y mira hacia un pasado indígena mejicano. En ambas se percibe un deseo semejante: el de recuperar un origen, ya sea cultural o individual; y en los dos casos la llegada a Tonaya desemboca en frustración, en insatisfacción — en otras palabras, para recordar el emblema de Alciato, en un "vano acometimiento." ¿Qué implicación tiene entonces esta doble frustración para una nueva lectura del cuento de Rulfo? Pensamos que responde a una importante preocupación crítica del pensamiento hispanoamericano contemporáneo, la de situar a América en relación con un "verdadero" origen, para así llegar a una posible comprensión de su ser.

¿Quiere el texto rulfiano, por ese diálogo con la cultura europea, incorporarse a una tradición occidental? ¿O es el suyo un intento "mejicanista" de denunciar una falsa ancestralidad europea para Méjico — negando (o quizás parodiando tendenciosamente) algunos de sus grandes mitos, sobreponiéndolos con una mitología mejicana? Ambas son posibilidades de lectura, pero posibilidades que a nuestro parecer reducirían la apertura poética que genera toda la creación literaria rulfiana. Lo que preferimos es situar nuestra doble lectura del cuento dentro de la compleja y enigmática encrucijada entre lo europeo y lo precolombino, encrucijada que obstinadamente informa pero a la vez obstruye la autocomprensión del ser americano y su continente. Este difícil proceso de transculturación, por su violación de lo autóctono e imposición de modelos ajenos, ha sido

Lámina 3



interpretado por algunos como una simultaneidad de negación y deseo. Por ejemplo, en palabras de Octavio Paz, el mejicano, ante un pasado de hibridismo alienante, condena su tradición y ya *no quiere ser ni indio ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. El empieza en sí mismo* (Laberinto 78-79). Pensamos que esta simultánea fuga y deseo de recobrar o vislumbrar un origen que intuye Paz (y que tanto ha informado su poesía) halla un interesante eco en el cuento de Rulfo. Veamos.

El peregrinaje de "No oyes ladrar los perros", además de referir a un deseo frustrado de recuperar un posible origen, sea una nueva Troya o el *tonalli*, es también para el lector un peregrinaje textual (o intertextual) y discursivo que incita en él el deseo de la significación — deseo, entonces, también de plenitud u origen. Nuevamente, sin embargo, como los caminantes del cuento, el deseo del lector ha de ser un intento que desemboca en un "vano acometimiento". Como sugeríamos anteriormente, el diálogo cultural, o intertextualidad, que informa el cuento, enfatiza la idea de que el acto de lectura es un deseo de recuperar un origen, de recuperar un texto originario, pero como nos recuerda Jonathan Culler, toda percepción del tejido intertextual de una obra literaria nos presenta *perspectives of unmasterable series, lost origins, endless horizons* (111). El reclamo e insuficiencia de origen, que informa el cuento de Rulfo, parece entonces postular una frustrada respuesta a aquel cuestionamiento crítico que marca la escritura americana, la de resolver el enigma de su ser. El origen de América (o en este caso de Méjico) se halla, o se ausenta, en una enigmática y compleja coyuntura cultural y discursiva.¹⁵ La llegada de aquellos peregrinos rulfianos a Tonaya parece alegorizar una última futilidad. La frustrada "*esperanza*" del padre, vocablo que, curiosamente, recuerda la "*Hesperia*" que sí encuentra Eneas, se lee como una imposibilidad y como una moderna alegoría del deseo, en este caso un deseo de origen cultural que se halla indisolublemente ligado al deseo de la significación expuesto por el lenguaje y por el texto literario.¹⁶

Concluamos en contraposición a la lectura que ha privilegiado (o universalizado) la obra rulfiana como partícipe de una gran continuidad canónica de la literatura occidental, y también en contraposición a otra lectura que ha visto en ella una recuperación de la mitología autóctona mejicana, nuestra aproximación al cuento "No oyes ladrar los perros" halla en él un dialogismo cultural y textual que aliena la unilateralidad de ambas mistificaciones del origen. Lo que percibe nuestra lectura de este cuento de Rulfo es una ruptura, una discontinuidad histórica o cultural. Al cuestionar alegóricamente el controvertido origen de Méjico, el texto rulfiano inscribe esta preocupación americana dentro de las inquietudes de la literatura y la

escritura moderna. En palabras de Linda Hutcheon, por ejemplo, en el texto "post-moderno", marcado por la parodia y la intertextualidad, *it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity... Parody is a perfect postmodern form, in some sense, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions (Poetics of Postmodernism 11)*.¹⁷ Esta visión contemporánea halla entonces un lugar especial en el dilema intelectual y cultural del ser americano (o mejicano) y su escritura. Podríamos decir que la obra de Rulfo es hoy día moderna no por vías de la mistificación del origen de la cultura mejicana, sino más bien por su problematización y, quizás, por el reconocimiento de su posible orfandad. Valga entonces terminar este ensayo con las palabras de unos anónimos personajes rulfianos que parecieran hacer eco de nuestra interpretación:

— ¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?

Les dije que sí.

— También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.

Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre ("Luvina" 65).

NOTAS

1 Según Donald Shaw, por ejemplo, *La obra de Juan Rulfo plantea, en forma particularmente aguda, uno de los problemas básicos de la crítica de textos literarios hispanoamericanos... ¿qué es lo que, en última instancia, le preocupa a Rulfo[?]... ¿Es la exploración de algo intrínsecamente mejicano, o cabe sugerir más bien que en su obra lo mejicano funciona como una metáfora de la condición del hombre en general? Un importante grupo de críticos (M. Coddou, Ariel Dorfman y, sobre todo, M. Ferrer Chivite) abogan por una interpretación basada esencialmente sobre lo mejicano. En cambio, otro grupo encabezado por Blanco Aguinaga, Julio Ortega y G. R. Freeman hace hincapié inequívocamente en la angustia existencial del hombre moderno como lo medular de la obra de Rulfo* (129). Por otro lado, para Aldo Ruffinelli, *Entre dos*

extremos—regionalismo y universalismo, realismo social y significación mítica — la obra de Rulfo se sostiene en un difícil equilibrio, no en oposición, ni en polémica (Rulfo x).

2 Así la interpretación de Carlos Fuentes de la novela de Rulfo, que a la vez conlleva cierto eco junguiano: *No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en Pedro Páramo... ese joven Telémaco que inicia la contra — odisea en busca de su padre perdido... esa voz de la madre y amante, Yocasta — Euridice, que conduce al hijo y amante, Edipo — Orfeo, por los caminos del infierno... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal (Nueva novela 16).* Véase también Fuentes, "Rulfo, el tiempo del mito" y el estudio de Julio Ortega. Para una discusión en torno a la crítica de orientación arquetípica véase Rodríguez Alcalá, "Rulfo y la crítica" y Manuel Durán.

3 En el cuento, entre muchos otros ejemplos, *por las sendas oscuras emigramos* (91).

4 Para una reciente compilación de estudios en torno a este elemento retórico, con ensayos cuyo contenido va desde Ovidio hasta Joyce, y sus aproximaciones, desde la retórica antigua hasta las teorías de Lacan y Derrida, véase Jonathan Culler, ed., *On Puns*. Por otro lado, cabe mencionar que Tonaya es un lugar específico en Méjico, una municipalidad en el estado de Jalisco.

5 Dos epigramas que tratan del ciego que ayuda al cojo se hallan también en la *Antología Griega*, figura a la cual Quevedo le dedica un soneto (el número 560, Vol II, págs. 33-34 en la edición de J. M. Blecua, titulado "Significa la interesable correspondencia de la vida humana". Allí leemos que según Arturo Marasso, recordando el juicio de Menéndez Pelayo, los epigramas serían de Ausonio (CXXXII y CXXXIII: *Insidens caeco graditur pede claudus utroque y Ambulat insidens caeco, pede captus utroque*).

6 Estos emblemas de Alciato los tomamos de las páginas 43, 96 y 238 de una traducción hecha en 1549. Para un estudio general del emblema en la tradición literaria véase Peter Daly, y para el contexto hispánico, Aquilino Sánchez Pérez.

7 Este paradigma para la acción fútil es de conocido uso en la época; en América lo usa por ejemplo Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, para ridiculizar los intentos de Manuel de Farfá de criticar a Góngora (véase, de ese texto, la pág. 74).

8 Para Rodríguez Alcalá el fin es ambiguo (*El arte* 37, 42). La posición de Graciela B. Coulson, aunque no totalmente aseverativa, parece favorecer la salvación del hijo. Según su lectura del cuento, el viaje a Tonaya representa una expiación de sus pecados. Para ella la luna cambiaría de colores de un rojo "de fuego" que simboliza la "destrucción" hacia una luna más brillante que iluminaría "la tierra prometida" (164). De modo semejante, en otro lugar dice que en el cuento *el ladrido es la clave del relato por su valor simbólico (anunciador de la tierra prometida)* (164). Para Donald K. Gordon, sin embargo, el hijo llegaría muerto a Tonaya (126).

9 La "mejicanidad" de la obra de Rulfo es algo inmediatamente reconocible, y un lugar común en la crítica. Su posible relación con una mitología autóctona mejicana es, sin embargo, algo que quizás no se haya estudiado lo suficiente. Una excepción sería Nahum Megged quien halla huellas precortesianas en el cuento "Luvina", para luego

mostrar cómo éstas reflejan un arquetipo universalizante. Como se verá a continuación, mi ensayo asume una posición diferente.

10 Véase, por ejemplo, la interesante reproducción de un códice pictográfico precortesiano que "narra" el peregrinaje de los mejicanos (*Tira de la peregrinación Mexica*). Véase también el estudio de Eustaquio Buelna. Por otro lado, el pesimismo vital del hombre contemporáneo (y también del barroco) tiene un interesante punto de contacto o similitud con la visión de mundo — extremadamente pesimista — del antiguo mejicano. Las siguientes palabras dirigidas por una partera a un recién nacido son ejemplares: *habéis venido a este mundo donde vuestros parientes viven en trabajos y fatigas, donde hay calor destemplado y fríos y aires, donde no hay placer ni contento, que es lugar de trabajos y fatigas y necesidades* (Sahagún 2:184). Asimismo, León-Portilla, en su *La filosofía náhuatl*, muestra cómo el mejicano tenía una gran preocupación por la transitoriedad de la vida (Fernández Moreno 59).

11 Sobre la relación entre México — Tenochtitlan y Roma, véase Octavio Paz, *Sor Juana* págs 26-227 y *pássim*.

12 Y también, *For the Aztecs fate was... a predisposition which acted upon individuals; it did not act upon mankind at large. An individual's tonalli predetermined his destiny* (Brundage 181). La palabra *tonalli*, por su referencia a cierta esencia del individuo, durante la colonia llegó a asociarse con el concepto cristiano de "alma" (Brundage 188), pero hoy, para evitar esta contaminación cultural se le traduce más bien como "sombra" (López Austin 1:204-07).

13 El sol, en relación etimológica con *tonalli*, se denominaba Tonatíuh. Curiosamente el vocablo "Tonalla" en sí alude al calor (y por lo tanto al sol). Según la traducción de Campbell: *Estío tiempo seco, quando no llueve* (371).

14 Según López Austin, *The tonalli was considered to be a personal tie to the world of the gods. It is interesting to verify that this link was thought to take a material form, like a thread going from a person's head, even though it was invisible* (1:218). Esta última cita nos parece de especial interés ya que trae a colación una posible similitud con *Pedro Páramo*. Cabe recordar que Dorotea, ante la pregunta de Juan Preciado sobre su muerte y sobre el paradero de su alma, contesta de la siguiente manera: *"abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón"* (153). Esto recuerda la creencia nahua, pero simultáneamente recuerda la definición de *morir* hallada en el *Diccionario de Autoridades* (1726): *Acabar y fenecer la vida, desatándose la unión del alma y el cuerpo del viviente*.

15 Recordemos, por ejemplo, que en *Pedro Páramo* la búsqueda que guía los pasos de Juan Preciado es el deseo de hallar el origen de su existencia, el hallar a su padre (Véase, por ejemplo, Kadir, págs. 75--79 y *pássim*). Para esta preocupación literaria por el problemático ser y origen de América, véanse, entre otros, los estudios de Roberto González Echevarría y Djelal Kadir. Para el primero de ellos, por ejemplo, en relación a *El arpa y la sombra* de Carpentier, *los textos de Colón constituyen el inicio de la tradición narrativa, el principio sin principio, la escritura de fundación. Colón fue el primero en poner nombre a las cosas, como el Adán de Blake, gesto que en la ideología neorromántica de Carpentier, es el principio de la literatura hispanoamericana* ("Carpentier y Colón" 162). Véase también *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home y The Voice of the Masters*. De modo semejante (aunque no coincidente) para Djelal Kadir, *imaginative writings have contributed to the*

physiognomy of Latin American history from its problematic inception... Latin America is itself the product of textual strategy. Like the fictions it has elicited (from the journals of Columbus to the novels of today), Latin America is the reification of imaginary and imaginative poetic structures—whether these be the eschatological visions of Columbus and the early missionaries, or the chivalric chimeras of the Conquistadors (4).

16 Debemos añadir quizás una breve nota sobre nuestro uso del vocablo "alegoría". Seguimos algunas ideas postuladas por Paul de Man, para quien en la alegoría, a diferencia de lo simbólico, *the relationship between sign and meaning is discontinuous, involving an extraneous principle that determines the point and the manner at and in which the relationship is articulated... the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference* (209). Esta "tematización" de la diferencia entre "sign" y "meaning" se traduce entonces, para nuestro caso, como el deseo postergado de significación, de origen, que informa y postula el cuento de Rulfo. En otro lugar, otras palabras del mismo de Man: *Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non—self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self* (207). Para una discusión de las ideas de Paul de Man sobre la alegoría, véase Christopher Norris, Págs. 10-11-, 95-101 y pássim.

17 Por "parodía" no entendemos la mera ridiculización de un texto, idea ésta que, como apunta Linda Hutcheon, sería un legado del prejuicio romántico que favorecía lo único e individual (*A Theory of Parody* 4). Para la relación entre parodia e intertextualidad, véase Hutcheon, *A Theory of Parody*, en especial la introducción y el capítulo primero.

Obras Citadas

- Alciati, Andrea. *Los emblemas de Alciato traducidos en rima española. Añadidos de figuras y nuevos emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigida al Ilustre S. Vázquez de Molina.* En Lyon por Mathias Bonhome, 1549.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text.* Trad. Stephen Heath. New York: The Noonday Press, 1977.
- Brundage, Burr Cartwright. *The Fifth Sun, Aztec Gods, Aztec World.* Austin: U. of Texas Press, 1979.
- Buelna, Eustaquio. *Peregrinación de los Aztecas y nombres geográficos de Sinaloa.* Méjico: Tipografía literaria de Filomeno Mata, 1887.

- Campbell, R. Joe. *A Morphological Dictionary of Classical Nahuatl. A Morpheme Index to the "Vocabulario en lengua mexicana y castellana" of Fray Alfonso de Molina*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Coulson, Graciela B. "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo (A propósito de 'Talpa' y 'No oyes ladrar los perros')". *Nueva narrativa hispanoamericana* 2 (1971): 159-166.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell U. Press, 1981.
- . ed. *On Puns. The Foundations of Letters*. New York: Basil Blackwell, Ltd., 1988.
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: Toronto U. Press, 1979.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1986.
- Durán, Manuel. "La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade". *Inti* 13-14 (1983): 25-33.
- Espinosa Medrano, Juan de. "Discurso Apologético en defensa de don Luis de Góngora." *El apogeo de la literatura colonial*. Paris: Desclée de Brouwer, 1938. 57-185.
- Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. Méjico: Siglo Veintiuno Editores S. A., 1972.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Méjico: Joaquín Mortiz, 1969.
- . "Rulfo, el tiempo del mito". *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Ediciones del Norte, 1980. 11-21.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell U. Press, 1977.
- . "Carpentier y Colón: El arpa y la sombra." *Dispositio* 11 (1986): 161-65.
- . *The Voice of the Masters*. Austin: University of Texas Press, 1985. *The Greek Anthology*. Trad. W. R. Paton. 5 vols. Cambridge Mass: Harvard U. Press, 1968.
- Gordon, Donald K. *Los cuentos de Juan Rulfo*. Madrid: Playor, 1976.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody*. New York and London: Methuen, 1985.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1986.
- López Austin, Alfredo. *The Human Body and Ideology. Concepts of the Ancient Nahuas*. Trad. Thelma Ortiz de Montellano and Bernard Ortiz de Montellano. 2 vols. Salt Lake City: U. of Utah Press, 1988.
- Megged, Nahum. "Fondo indígena, antisímbolo y problemática moderna en "Luvina" de Juan Rulfo". *Nueva revista de filología hispánica*. 28 (1978): 103-13.
- Norris, Christopher. *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York: Routledge, 1988.
- Ortega, Julio. "Pedro Páramo." *Comunidad latinoamericana de escritores*. 2 (1968): 3-9. También en *La contemplación y la fiesta*. Caracas: Monte Avila Editores, S. A., 1969. 17-30.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Méjico: Fondo de Cultura Económica 1970.
- . *Sor Juan Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecuá. Vol II. Madrid: Editorial Castalia, 1970.

- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1969.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. *El arte de Juan Rulfo*. Méjico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.
- . "Rulfo y la crítica." *Inti* 13-14 (1983): 9-24.
- Rulfo, Juan. "Luvina." Jorge Ruffinelli, ed. *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, 60-66.
- . "No oyes ladrar los perros." Jorge Ruffinelli, ed. *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, 74-77.
- . *Pedro Páramo*. Jorge Ruffinelli, ed. *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, 107-94.
- Sahagún, Bernardo de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. Angel María Garibay K. 4 vols. Méjico: editorial Porrúa, S. A., 1981.
- Sánchez Pérez, Aquilino. *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*. Madrid: sociedad general española de librería, S. A., 1977.
- Tira de la peregrinación Mexica*. Méjico: Librería anticuaria G. M. Echaniz, 1944.
- Vilanova, Antonio. "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora". *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid, 1952, III, 421-460.
- Virgilio, *La Eneida*. Trad. Anónima. Bogotá: Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana, 1945.

ENTRE ZORROS Y RADIOTEATROS: MITO Y REALIDAD EN LA NOVELISTICA DE ARGUEDAS Y VARGAS LLOSA

Walter Bruno Berg
Albert-Ludwig Universität
Fed. Republic of Germany

— ¡Gringos concha'e su madres! ¿Estamos
aprendiendo? — contestó Cardozo.
(Zorros: 194)

1.

Desde los tiempos de Aristóteles el problema de las relaciones entre literatura y realidad no ha dejado de preocupar a los especialistas en teoría literaria. En nuestros días — desde la conocida tesis del romanista Auerbach hasta la semiótica de Jurij M. Lotman — se ha llegado a la conclusión de que cualquier texto literario siempre es "mimético", es decir que debe ser considerado rigurosamente — al igual que cualquier texto de cultura — como un modelo específico de realidad.

En lo que se refiere a la literatura latinoamericana contemporánea, la preocupación por el problema de la realidad es notoria tanto en escritores como en críticos. Muchos de ellos, desde el discurso de Asturias al recibir el premio Nobel, pasando por el *Canto general* de Pablo Neruda y *Cien años*

de soledad de García Márquez, hasta *Yo, el Supremo* de Roa Bastos o la escritura vanguardista de las obras maestras de Julio Cortázar, han destacado el rol protagónico que tiene el texto literario para acercarnos cada vez más al arcano de lo que puede significar la realidad latinoamericana. *Realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!* nos advierte, sin embargo, Julio Cortázar en *Rayuela*. Así creo que es indispensable no ceder el paso a las facilidades. Hay que ponderar los conceptos antes de utilizarlos, prematuramente, para la interpretación.

Bajo este signo voy a presentarles algunas reflexiones sobre dos obras literarias que me parecen representativas para dar una respuesta al problema de la "realidad" peruana en la década de los 60. Se trata del último texto literario que nos ha dejado José María Arguedas antes de morir, la inacabada novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1968) así como de la cuarta novela de M. Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977), una especie de autobiografía novelada sobre los años de juventud del escritor hasta contraer matrimonio con una tía suya mayor — Julia Urquidí Illanes —, la así llamada "tía Julia" de la novela. Además de los capítulos autobiográficos, la novela consta de toda una serie de narraciones curiosas que se presentan como transcripciones fieles de los entonces famosos "radioteatros" — producto aplastante de la llamada cultura de masas en la década de los 50 y 60 en el Perú.

2.

¿Por qué Arguedas y Vargas Llosa? La pregunta se hace espontáneamente. Sobre todo: ¿Por qué *Los Zorros* y *La tía Julia*? ¿Qué tiene que ver el uno con el otro? ¿No se trata de dos obras separadas por una distancia infranqueable? La una, publicada póstumamente, después del suicidio trágico del autor, antes un testimonio desconcertante del fracaso existencial de su autor que un texto literario propiamente dicho; la otra, una obra más bien de circunstancia cuando no de mero divertimento, frívola hasta cierto punto, desprovista — según parece — de todo el rigor formal y documental que caracteriza a las demás obras del autor de *La casa verde* o de *La ciudad y los perros*.

Antes de precipitar la respuesta, sin embargo, veamos los textos un poco más de cerca: ambos se caracterizan por lo que yo quisiera llamar un afán de comunicación cultural, afán de comunicación, sin embargo, en los dos casos, muy especial. El proyecto de Arguedas en *Los zorros* consiste en la búsqueda de un modelo literario adecuado que permita representar, es decir hacer entendible el efecto tremendo de aculturación que ha sufrido la población andina a consecuencia de su afluencia masiva, a lo largo de los años del 60, hacia los nuevos centros industriales de la costa. El teatro de

acciones es Chimbote, centro de producción de harina de pescado. Lo específico del proyecto de Arguedas, sin embargo, consiste en comprender lo que pasa en Chimbote *desde la perspectiva misma de los integrantes de la cultura Quechua*. Vamos a ver más adelante que el modelo de explicación que le sirve para ese propósito es un mito tradicional.

También Vargas Llosa parte de un proyecto de comunicación específico. También él se sirve de un modelo especial para hablarnos de la realidad. Mejor dicho: se sirve de dos modelos distintos para hablarnos de dos realidades igualmente distintas. En efecto, Vargas Llosa, por un lado — como ya hemos visto —, nos relata, en forma autobiográfica, una parte de su propia vida; por el otro, nos presenta una serie de versiones de libretos "radioteatrales". Ahora bien, si llamamos — por razones que vamos a especificar más adelante —, si llamamos, pues, "realista" a la primera secuencia y "ficcional" a la segunda, la reunión de las dos en el texto de una misma novela no deja de revelar, por parte de su autor, una intención netamente crítica.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho, veamos, sin embargo, brevemente, cómo los autores mismos juzgan sobre los resultados de sus respectivos proyectos. Es conocido el tono de desesperación que matiza el "Ultimo Diario" de *Los zorros*. Arguedas, poco antes de su muerte voluntaria, echando una última mirada sobre su obra, parece reducirla a poco menos que un fracaso: *Los zorros — dice — no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas [...]; no podrán intervenir.* (Zorros: 176) También al editor Lozada, al que le recomienda la conservación del manuscrito le escribe desengañadamente que si bien *no (duda) del valor de algunos capítulos [...] y de la importancia documental (!) del conjunto, no puede aventurar un juicio definitivo [...]* *Ha sido escrito — confiesa — a sobresaltos en una verdadera lucha [...] contra la muerte* (202).

A ese respecto, no deja de llamar la atención el hecho de que el autor de *La tía Julia*, al hablar de la génesis de su novela, refiere una experiencia análoga — hasta cierto punto — a la de Arguedas:

[...] se me ocurrió, [explica Vargas Llosa al crítico José Miguel Oviedo], que las historias delirantes del protagonista que escribe radioteatros y que tiene una imaginación perturbada, quizás podían mezclarse con una historia que fuera exactamente lo contrario, algo absolutamente objetivo y absolutamente cierto. Una historia en la que yo contarla exactamente unos episodios de mi vida [...] Intercalar esas dos historias era un poco como presentar el reverso y el anverso de una realidad, una parte objetiva y una parte subjetiva, una cara verídica y otra inventada [...] Lo que pasó es que también en este caso, como a mí me ocurre siempre, el proyecto empezó a desbaratarse a la hora de llevarse a la práctica [...] De tal manera que yo creo que la versión final de la novela es algo bastante distinto de lo que habla

planeado, aunque en realidad fue construída sobre esta idea básica. (Rossman / Friedman 1978: 156, ff.)

El problema que nos interesa — el problema de las relaciones entre la literatura y la realidad peruana durante la década de los 60 — se presenta, pues, como aventura — la aventura opuesta de dos escritores que llegan, sin embargo, a través de la experiencia de su escritura, a resultados aparentemente parecidos. Veamos eso, primero, en Vargas Llosa.

3.

Ya hemos mencionado que *La tía Julia* consta de dos partes — una verídica (como dice el autor) y otra ficticia. La primera es el relato autobiográfico, la segunda la transcripción de los radioteatros. Se trata — como hemos visto — de una separación que el propio Vargas Llosa dice haber experimentado como impracticable. Pero, si — al fin y al cabo — resulta ser impracticable, ¿por qué no deja de ser por de pronto sugerente?

3.1 Ahora bien: desde los tiempos del *Lazarillo de Tormes*, la verosimilitud realista del relato autobiográfico se basa, fundamentalmente, en un factor estructural específico del género. Se trata, en efecto, de la pretendida identidad entre, por un lado, una persona de carne y hueso que es el autor del libro que estamos leyendo y, por el otro, el protagonista de la historia que nos habla en forma de "yo". Da la sensación de que las informaciones que nos suministra este último en relación con su vida son, en principio, "verificables".

¿Por qué, por otra parte, los radioteatros serían automáticamente "ficticios"? También en este caso la razón parece ser de orden genérico: son ficticios por ser, justamente, radioteatros, en vez de ser — p. ej. — piezas de literatura realista. Son ficticios por ser productos de la llamada cultura de masas. Siguiendo los análisis de Umberto Eco, es cierto que la función de esta última consiste en producir un vasto *repertorio mítico popular* (1987: 191) cuya eficacia persuasiva sólo es comparable a los modelos universalistas de la gran tradición occidental, p. ej. el sistema de las creencias cristianas en el medioevo.

Notemos al pasar que tanto Vargas Llosa como Arguedas están colocados, cada uno en forma diferente, frente a un problema de mito. Entre "zorros" y "radioteatros", entre una "auténtica" tradición mítica en retroceso y el impacto — digamos — "mitopoiético" de los nuevos medios de comunicación, la praxis literaria latinoamericana modeliza la realidad como

pérdida irrecuperable. He aquí el problema cultural del Perú de los años del 60.

Ahora bien, si aceptamos la hipótesis de la función "mitopoiética" de los radioteatros en cuanto al repertorio de creencias contemporáneas, ¿cuál es el nivel verbal en que se manifiesta ese mito? Al leer atentamente los "libretos" comprobamos un rasgo estilístico que merece nuestra atención, es decir el empleo recurrente, manifiesto hasta el cansancio, de la estereotipia, del clisé tanto verbal como cultural. Por cierto que es bien conocida la tradición de los clisés en la literatura realista, especialmente en la obra de Flaubert, cuya estética Vargas Llosa siempre pretende haber tomado por modelo. En *La tía Julia*, sin embargo, ese rasgo pasa al primer plano: Se manifiesta, en efecto, en todos los niveles del texto, empezando por las figuras de los protagonistas, los valores que encarnan y los conflictos que tienen que superar; está presente desde el nivel del vocabulario hasta en los rasgos estilísticos que aparecen en la sintaxis del narrador.

Desde ese ángulo — el de la mimesis de estereotipos característicos de los "mass media" — el proyecto crítico, es decir des-mitificador de la novela no podría ser más explícito. La crítica funciona no solamente como confrontación de dos discursos. Presenciamos, además, una verdadera corrosión interna del lenguaje estereotipado a lo largo de la novela: *Frente ancha, nariz aguilena, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu* (29; cf. 77, 127) — el retrato fisonómico del protagonista que se repite literalmente en cada capítulo no es sino el ejemplo más saliente de toda una serie innumerable de clisés tanto en el nivel textual como en el actancial, cuya acumulación y utilización en forma progresiva llega al final — en los dos últimos capítulos — a producir un verdadero cataclismo textual en que se confunde todo: acciones, nombres y personajes.

3.2. Es tiempo, sin embargo, de considerar también la contrapartida. Hemos visto que Vargas Llosa — igual que Arguedas — declara haber experimentado un desengaño en relación, precisamente, con el proyecto inicial de la novela. ¿En qué consiste ese desengaño?

Al parecer, se hace extensivo a ambas secuencias y, en particular, al intento por marcar claras fronteras categóricas entre ellas. Veamos, primero, los radioteatros. Estos, a pesar de ser ficticios, a pesar de ser creados por la "imaginación perturbada" de un individuo que se llama Pedro Camacho alias Raúl Salmón (véase Rossmann 1978: 156), no dejan de formar parte de la realidad. Más aún, lejos de ser meras ficciones, están llenos de gran cantidad de informaciones, tanto topográficas como sociológicas, concernientes a la realidad peruana. En especial la reproducción fiel de los diferentes códigos verbales diferenciados según las

categorías sociolingüísticas al uso no dejan de producir el impacto específico de lo que R. Barthes ha llamado *l'effet de réel*.¹

La aventura desengañadora, sin embargo, no se limita a la secuencia radioteatral. Echemos, por eso, una mirada breve también a lo que Vargas Llosa llama el reverso de la realidad, el pretendido discurso verídico que es la autobiografía.

Un joven de 18 años con pretensiones de ser escritor, miembro de una vieja familia de la alta burguesía limeña, estudiante de derecho, encargado además de la organización del noticiero diario en "Radio Panamericana", se enamora de su tía — 14 años mayor que él (véase *Tía*: 109) —, se atreve a pedir la mano de ella, desafía el odio de su padre que decide hasta matarlo, supera todos los escollos para contraer matrimonio, vive después por muchos años felizmente al lado de su mujer, preparando entre tanto tranquilamente su carrera de gran escritor...

En efecto, poco sirve el famoso "pacto autobiográfico" (Ph. Lejeune) para hacer "creíble" una historia que parece haber sido inventada por Pedro Camacho: don Mario da la sensación de haber "vivido" una extravagante radionovela, producto de la mente perturbada del escritor boliviano. Para comunicarla, hace falta, por ende, utilizar los mismos recursos: tampoco la autobiografía puede prescindir de los clisés. *Una cabalita* [=pequeña cabala] *para un radioteatro de Pedro Camacho* (*Tía* 112). Es la ingeniosa tía Julia la que se da cuenta primero. Más tarde, comunicándole al mismo Pedro Camacho su "pena de amor" (191), el mismo Mario se sorprende por haber utilizado una "fórmula radioteatral" (ib.).

El desengaño inherente a la aventura literaria consiste, por consiguiente, en la experiencia de la interpenetración de los dos planos antes mantenidos a distancia: los de la realidad autobiográfica y la ficción radioteatral-mítica. Es preciso hablar de desengaño porque — como dice Vargas Llosa — el proyecto, en efecto, ha empezado "a desbaratarse". Pero si la interpenetración es fundamental, la crítica desmitificadora se ve reducida a la nada. He aquí el resultado de la aventura literaria de Vargas Llosa. No es otro que la afirmación inesperada del carácter real de los estereotipos radioteatrales y, *viceversa*, del carácter estereotipado de la experiencia autobiográfica.

Quisiera reservarme las conclusiones de esa comprobación para más tarde.

4.

Por eso paso ahora a Arguedas.

4.1. Ya hemos visto la temática que tratan *Los zorros*. Arguedas intenta entender el fenómeno migratorio de los años 60, las llamadas "invasiones" de los centros industrializados de la costa por millares de indios en busca de trabajo y subsistencia. Entender el fenómeno, sin embargo, no se reduce a la acumulación estadística de datos sociológicos; significa acercarse seriamente al fondo de la cuestión que es de orden cultural.

Ahora bien, ¿cómo entender un fenómeno cultural sino a partir de sus propias premisas, a partir de su propio lenguaje transmitido de generación en generación? En esto, pues, consiste el propósito de *Los zorros*.

El mito de los zorros, o sea el mito de Huatyacuri que le sirve para ese propósito, ha sido publicado por el propio Arguedas en un libro aparte intitulado *Dioses y hombres de Huarochiri*. Se trata — dice Arguedas en la "introducción" — de un documento excepcional y sin equivalente (*Dioses*: 9), un mensaje casi incontaminado de la antigüedad, la voz de la antigüedad transmitida a las generaciones por boca de los hombres comunes que nos hablan de su vida y de su época (10).

¿En qué medida — eso es lo que plantean *Los zorros* — esa voz todavía puede ser escuchada por los que sufren el impacto del desarraigo de su cultura que significa su trasplatación en la pestilencia capitalista de Chimbote?

Veamos brevemente el contexto mitológico que le sirve a Arguedas para la construcción de su narración: en el quinto capítulo de *Dioses y hombres* se narra la enfermedad mortal de un príncipe poderoso llamado Tamtañanca. Se presenta el pobre Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca, capaz de curarlo milagrosamente gracias al saber que le han comunicado dos zorros cuya conversación ha presenciado durante el sueño.

El cambio fundamental que Arguedas le hace sufrir a la historia al trasvasarla a su novela consiste en la transformación del rol actancial de los zorros — representantes de las regiones antagónicas del país (sierra y costa) —, en un rol meramente discursivo. Ahora han perdido la capacidad de prestar auxilio eficaz a los necesitados protagonistas de Chimbote. Además, ha desaparecido, en la novela, el narrador omnipresente que estaba en el mito para representar la región en su totalidad: sólo quedan los zorros para encarnar en sus discursos el antiguo antagonismo:

Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún ima sapra sacudiéndose bajo su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora? (*Zorros*: 49)

4.2. El abismo que separa a los zorros, vuelto infranqueable por la desaparición del narrador mítico, es un primer indicio del desarraigo

cultural al que aludimos. Ahora, ¿cómo se manifiesta el hecho en el nivel de la conciencia de los individuos implicados en el proceso? Esta es la pregunta a la que va a contestar la novela propiamente dicha a la cual el diálogo de los zorros le sirve sólo de intermedio.

La "invasión" de la costa por los indios en busca de subsistencia está lejos de significar una suerte de re-conquista. Al contrario: mientras que a la Conquista violenta de los españoles le correspondió, por parte de los conquistados, un acto de sumisión bajo formas sobre todo externas y que dejaban a salvo no pocos elementos esenciales de la antigua cultura, la invasión voluntaria del presente se desarrolla bajo el signo de una sumisión interna — la aceptación, es decir, la apropiación íntima del sistema de valores *simbólicos* que le corresponden a la civilización tecnológico-capitalista de la costa.

Dentro de esa perspectiva es sobre todo el segundo capítulo que merece atención. La acción se desarrolla en los prostíbulos de Chimbote. En efecto, la prostitución constituye uno de los elementos esenciales de la estrategia de explotación por parte de los iniciadores del milagro económico de Chimbote. Sin embargo, el éxito de la estrategia no solamente es fruto de un buen cálculo, sino que estriba también en el cambio de sentido que hace sufrir al símbolo de "zorro":

Pues "la gran zorra" (*Zorros*: 43), por una parte, es sinónimo de la gran bahía de Chimbote, antes fuente inagotable de riquezas de la naturaleza. Ahora, explotada despiadadamente, su pestilencia es indicadora de su muerte ecológica.

Hay otro nivel de significación más concreto en lo que se refiere a la "zorra":

Las prostitutas, vestidas de trajes de algodón, aparecían sentadas en el fondo de los cuartos, sobre cajones bajos. Casi todas permanecían con las piernas abiertas, mostrando el sexo, la 'zorra',² afeitada o no. (*Zorros* 41)

La "zorra", pues, como sinécdoque de la explotación del hombre por el hombre en el sentido más feo de la palabra. He aquí la significación del desarraigo cultural en su forma más brutal, más torpe y más directa. Llama la atención que el motivo haya escapado a la crítica hasta ahora. Ya el propio mito, sin embargo, conoce "zorros" igual que "zorras". No falta tampoco la connotación obscena puesta de relieve por el texto de Arguedas. Pues, refiriéndose a la causa de la enfermedad de Tamtañanca, el zorro la explica en estos términos:

[...] a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañanca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso,

desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batá. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha. (*Dioses*: 36)

Para los que viven en Chimbote, sin embargo, el saber redentor de los zorros se ha vuelto inoperante. Por eso le contesta el "zorro de abajo" al "zorro de arriba" con una versión pesimista del mito cuyo protagonista ya no es el siempre vencedor Huatyacuri sino Tutaykire, otro hijo del dios Pariacaca. He aquí su historia. Se trata — el texto lo subraya — de una "historia de Chimbote" (*Zorros* 49):

Hace dos mil quinientos años, Tutaykire [...], hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, Valle yunga del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. (*Zorros* 49)

4.3 Ahora bien, ha llegado el momento de sacar una primera conclusión. Hablando en términos de aventura — como acabamos de hacerlo en relación con Vargas Llosa —, la experiencia de Arguedas parece obvia: se ha comprobado la ineficacia cultural del mito de Huatyacuri. El proyecto inicial, pues — el propósito de entender la realidad de Chimbote a partir de un modelo tradicional de la cultura quechua — resultó un fracaso.

¿Es lícito por eso considerar que la aventura en sí también haya fracasado? Sería una conclusión inaceptable. Ya lo vimos en el caso de Vargas Llosa: no es la intención sino el resultado lo que le confiere a la obra su carácter de "literatura". Más aún, si la cuestión que nos interesa consiste en saber cómo la experiencia literaria plantea el problema de la realidad, el "fracaso", en el sentido de la frustración de la intención original, nos parece hasta necesario.³

En efecto, en la carta — ya citada al principio — que le dirige al editor Losada, Arguedas, además de hablar definitivamente de su suicidio, afirma — como hemos visto — no dudar *de la importancia documental del conjunto* de los manuscritos al mismo tiempo que se niega *a aventurar un juicio definitivo* y finalmente declara tener *dudas y entusiasmos* (*Zorros*: 202). Dudas y entusiasmos, pues; la experiencia límite de lo que *es* la literatura, o por lo menos, lo que es la experiencia *moderna* de la literatura: le debemos al mismo Vargas Llosa el haberlo recordado en su ensayo lúcido sobre *Los zorros*.⁴

Veamos brevemente por qué el juicio nos parece acertado. *Los zorros*, lejos de restringirse a la retrospectiva nostálgica de los zorros

mitológicos, en realidad presentan un cuadro diferenciado y polifónico de la sociedad caótica de Chimbote, un cuadro que no se limita a la pintura de la llamada "alienación". Es cierto que los indios que viven a la sombra de las chimeneas de Chimbote están alienados de su antigua cultura. Pero, al mismo tiempo, eso no significa que no aprovechen de su situación, que no vivan sus miserias y sus placeres *a su manera*, es decir, adaptándose a los parámetros de una nueva cultura que está por levantarse de las cenizas de la antigua. Chaucato, Maxwell, Mendita, Asto, Tinoco, Zavala — es una población heterogénea, la cual, reunida en el prostíbulo popular del "Corral", echa abajo el antiguo orden y, al mismo tiempo, se organiza según nuevas *hierarquías*. Allí, la prostitución más abyecta no excluye el sentimiento sincero. Allí, el clínico explotador está al lado del serrano "snob". Allí, la pudibundez norteamericana incita nuevos deseos a viejas prostitutas:

La gorda lo insultó primero, le rogó después; le rogó que fuera a acostarse con ella, por su cuenta de ella, por su goce de ella; así le dijo: 'Mi' has calentado la 'zorra' como nadie en esta vida; más que ardiencia tengo... tengo amor, amorcito verdadero... (*Zorros* 161)

Así que, la "zorra" — en *este* contexto — ya no es sinónimo de alienación y miseria, sino también de entusiasmo y placer.

La multiplicidad de las perspectivas como consecuencia del desarraigo cultural es un fenómeno general en la novela. Hasta en sus reacciones fisiológicas los zorros se ven obligados a adaptarse al medio nuevo: [...] *el filo de mis orejas choca con los olores y fragancias de que te hablo* [...] (*Zorros*: 5).

La experiencia sinestésica de la que el zorro está hablando, el choque con lo heterogéneo y lo inconmensurable que está sufriendo, implica, sin embargo, la posibilidad de traspasar los límites de la experiencia acostumbrada. La experiencia límite que es toda la novela se hace extensiva, además, a la cultura occidental en las figuras patéticas de los dos personajes "yankis" de la novela — el trabajador social Maxwell⁵ y el padre Cardozo. Este último, ambiguo representante de una teología de la liberación *avant la lettre* que ha colgado un retrato al óleo del Che Guevara al lado de un crucifijo, intenta propagar — sin éxito — su concepto de *la salvación del Perú* (*Zorros*: 83). Cardozo, al final de la novela, se ve atacado por su propio compatriota por falta — dice este último — de *participación a fondo* (182), mientras que el indio Ramírez se limita a responder, ante el despliegue de la retórica religioso-revolucionaria, con un *parco somos diferentes, padrecito*. (192).

5.

Ahora bien, ¿es permitido — a esta altura — volver a la frivolidad de los radioteatros? Yo creo que sí porque su frivolidad no es mayor que la frivolidad del "Corral" de Chimbote. Además, la experiencia literaria de Vargas es parecida a la de Arguedas en más de un sentido. Veamos por qué:

En ambos casos a la confrontación literaria con la realidad le corresponde una aventura, es decir un resultado que está en contradicción con el proyecto previamente concebido. Así hemos visto cómo el proyecto inicialmente des-mitificador de Vargas Llosa poco a poco llega a transformarse: La abolición cada vez más marcada del límite entre realidad y ficción, la universalización — para llamarla así — de la estereotipia de la que da testimonio la experiencia de Vargas Llosa, ¿qué significa sino que dentro de esa perspectiva, dentro de la experiencia del escritor Vargas Llosa con la realidad peruana de la década de los 60, los antiguos mitos se ven suplantados definitivamente por los mitos nuevos que surgen a raíz de los productos de la llamada cultura de masas? El efecto desengañador de esa experiencia no deja de comunicarse al lector. Al compás del carácter crecientemente estereotipado de la novela, la función referencial — es decir "mimética", pues, — de esta última va perdiendo vigencia cada vez más. Si no fuera la secuencia autobiográfica con su realismo más bien trivial, todo se reduciría, finalmente, a un mero juego de palabras.

Frente a ese exorcismo del lenguaje estereotipado, la aventura de Arguedas evidentemente apunta a otra cosa. La experiencia polifónica de la realidad — en vez de disminuir como en Vargas Llosa — se nota cada vez más marcada. En efecto, al experimentar la ineficacia de un sólo modelo — forzosamente "mítico" — de la realidad que intenta representar, Arguedas no se contenta con la mera multiplicación de los modelos, la "carnavalización" de las voces narrativas a la cual M. Lienhard ha hecho referencia, sino que nos lleva a prestar oído a una voz que se manifiesta por encima de las vociferaciones, la cual, sin embargo, no llegamos a entender. *Somos diferentes, padrecito*: la exclamación de Ramírez no es sino el testimonio de la "otredad" cultural en sí — otredad inalcanzable por el discurso antropológico, autenticada sólo por un texto vanguardista y un destino personal.

NOTAS

1 Realismo, pues, en los detalles de la pintura del contexto y de las figuras; realismo, sin embargo, también en cuanto a los conflictos en los que ellas se encuentran implicadas: así la transgresión de tabúes en el punto culminante de una fiesta de la gran burguesía limeña; así la incompetencia flagrante de un juez instructor ante las normas de la vida sexual practicadas por los miembros de la clase baja de la población, normas inconmesurables si se las mide según las normas dictadas por el código penal que tiene que aplicar; así el dilema de un cura de barriada vacilante entre el dogmatismo que le dicta su iglesia y el compromiso al que lo lleva su instinto; así, finalmente, el conflicto de un sargento de la Guardia Civil vacilante, él también, entre el cumplimiento de su deber ejecutivo y la ejecución de un acto de mera humanidad.

2 El *Diccionario de expresiones malsonantes del español* de Jaime Martín Martín (Colección Fundamentos 44. Madrid 1979) da las acepciones siguientes de "zorra": 1ª Prostituta. 2ª Aplicada a una mujer como insulto grave y violento. 3ª Se emplea, a veces, sin valor conceptual o en sentido despectivo.

3 Sólo aprendemos sobre la base de falsificaciones: la premisa de las ciencias llamadas "positivas" o experimentales nos parece válida — hasta cierto punto — también para esta gran experiencia que es la literatura.

4 Pues la última novela de Arguedas — "un autor", dice Vargas Llosa, *más bien tradicional, desinteresado de la literatura contemporánea* (1980:7) — es una obra literaria [...] de vanguardia. Ella se sitúa, de todo derecho, dentro de aquella tendencia cuyas obras han sido concebidas a la manera de una inmolación por sus autores, quienes se vertieron en ellas desnudando ante los demás sus pasiones y miserias, haciendo en esos libros el sacrificio de su intimidad. (1980:7). Con Los zorros, pues, Arguedas se situó en el centro mismo de la modernidad literaria. (Ebd.).

5 En la perspectiva antropológica de la interpretación de los Zorros por M. Lienhard, el "rock and roll" que Maxwell está ejecutando *con una injerta* (34), aparece como la encarnación de la danza ritual de los zorros mitológicos:

No sería exagerado afirmar que el papel devuelto al zorro en los capítulos posteriores, lo está desempeñando aquí Maxwell. Es Maxwell quien eleva la danza a un nivel de ritual, y toda la secuencia al plano mítico, dándole un significado que trasciende lo personal y lo local para alcanzar lo cósmico. Es el significado que cobran los bailes representados en Dioses y hombres, bailes que enstremecen el mundo como los de Huatayacuri [...] El baile del salón rosado [...] se alza al nivel de un ritual muy antiguo repetido narrativamente bajo forma moderna."(87)

En lugar de esta vinculación directa entre el "texto" antropológico por una parte y el texto literario por la otra — de tal modo que el segundo no es sino la "repetición" del primero —, opinamos que la significación de la escena más bien consiste — repetimos — en la experiencia límite de *dos* culturas, tanto de la cultura "yanki" como de la cultura quechua. El hecho significativo de que nada menos que a Maxwell le incumbe "representar" a los zorros mitológicos es suficiente para demostrar el "desarraigo"

cultural de estos últimos, su transformación simbólica en un bien cultural de valor, virtualmente, universal.

BIBLIOGRAFIA

- Arguedas, J. M. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En: *Obras completas*. Lima: T. V. Editorial Horizonte, 1983.
- . *Dioses y hombres de Huarochiri*. México — Buenos Aires — Madrid: Siglo XXI, 1975 (1966)
- Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981 (1977)
- . "Literatura y suicidio: El caso Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). En *Revista Iberoamericana* 110-111 (Enero—Junio 1980): 3-28
- Annuaire Statistique d l'UNESCO 1975*. Paris 1976
- Dillner, Gisela. *Massenkommunikation und Marginalisierung in Peru*. Bonn, 1980
- Eco, Umberto. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt: FW 1480, 1987
- Escobar, A. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1984.
- Goloboff, G.M. *Un caso de ocupación de espacio cultural en América Latina*. En Gral. Centre Interdisciplinaire d'Etudes Latino-américaines. Toulouse le Mirail. *Communications de masse en Amérique Latine*. Paris 1979, 21.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1975
- Lienhard, M. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores, 1981
- McCracken. "Vargas Llosa's 'La tía Julia y el escribidor': The New Novel and the Mass Media" En *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brasillian Studies* 1980, 3 (13) 54-69
- Oviedo, José Miguel. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*. En Rossman, Ch. (Friedman, A. W. (Hsg.): *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978, 152-165
- . "'La tía Julia y el escribidor' or the Coded Self—Portrait; in: *Mario Vargas Llosa...*, a.a.o., 1666-181
- Prieto, René. "The Two Narrative Voices in Mario Vargas Llosa's *Aunt Julia and the Scriptwriter*". En *Latin American Literary Review* 1983, 11 (22), 15-25.
- Rossmann, Ch. / Friedman, A.W. (Ed.). *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978
- Schenkel, P. *La estructuras de poder de los medios de comunicación en cinco países latinoamericanos*. Santiago de Chile 1973
- Soubeyroux, Jacques. "El narrador y sus dobles (hacia una interpretación del universo narrativo de *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa)". En *Hommage à Jean—Louis Fleckhoska* par ses collègues, amis et élèves des Universités de

Monpellier, Avignon et Perpignan. T. II. Université Paul Valéry. Montpellier 1980.

Van Eeuwen, D. "La 'Revolution Peruvienne' et les mass media" (1968-1978),. En GRAL. *Comm. de masse...*, (64)

Weber, M. *Die protestantische Ethik I.* Siebenstern Taschenbuchverlag Nr. 53/54. München and Hamburg 1969

Yndurain, Domingo. "Vargas Llosa y el escritor". En *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de cultura Hispánica* . 370 (1981) , 150-173.

**WRITER-SPEAKER? SPEAKER-WRITER? NARRATIVE AND
CULTURAL INTERVENTION IN MARIO VARGAS LLOSA'S
*EL HABLADOR***

María Isabel Acosta Cruz
Clark University

Mario Vargas Llosa's novel *El hablador*, "The Storyteller," unfolds his obsessions with the relationship between fiction and reality, and about Peru, present in his earlier novels. It expands the narrative strategies that appeared in *Aunt Julia and the Scriptwriter* and uses them to explore the situation of Amazonian Indians featured in *The Green House*. *El hablador* and *Aunt Julia* are alike in their use of postmodern problematics of writing; in both novels Vargas Llosa examines the "death of the author" motif, but here, instead of an autobiographical game, he critiques the problematic link between fiction and reality in order to examine important questions of marginality and social problems that remain hopelessly unresolved. Like *The Green House*, *El hablador* is a study of marginality that examines the terrible situation of the Peruvian Amazonian tribes. It presents Western encroachment and cultural intervention on the Machiguenga tribe and the precarious existence its people live, enclosed as they are in an ever-

tightening triangle of conflicting factions representing government, religion and the alliance between terrorists and drug lords. The novel represents marginality through the creative "voice" of the *hablador*, — literally "speaker" or "one who talks" — a tribal bard or storyteller who is marginal because he is both a Machiguenga and a Jew.

El hablador is divided into two distinct narratives:¹ one told by an anonymous narrator who is a Vargas Llosa persona and tells of an obsession with a writerly figure (the *hablador*). This narrative tells the story of how the narrator, while at college during the 1950s, met Saúl Zuratas, an anthropology student and admirer of Franz Kafka, whose nickname was Mascarita due to a disfiguring birthmark on his face. The Western narrator, writing in Florence, recalls the times spent with Saúl and the latter's obsession with the fate of the Machiguenga tribe.

The other narrative — chapters III (36-68), V (107-40), and VII (183-224) — presents the tales "written" by a nameless Machiguenga *hablador* who turns out to be Saúl. This narrative features, on its surface, tales of tribal history, mythology, didactic lessons, and stories about the everyday life of the tribe told by the *hablador* to a native audience. Its inner discourse, however, shows the narrator, Saúl, caught between the Western and Machiguenga cultures and telling stories in order to change certain tribal customs.

Because of its narrative structure this novel is a "sequel" of sorts to *Aunt Julia*. But *El hablador's* two narratives are asymmetrical, not placed in alternating chapters as they are in *Aunt Julia*. This is because the newer novel deals with a much more complex social situation in which there can be no easy positioning of two terms in hopes of coming up with a solution or synthesis. Yet both novels contain a postmodern view of writing as a problematic mixture of fact and fiction. The definition and positioning of the novels' two voices are a means of enacting a questioning of the function of narration itself.

Aunt Julia problematizes the relationship between reality (autobiography) and fiction (the radio scripts) which leads some critics to consider the novel perfectly bimodal.² The bipolar narratives are linked by one narrator, Marito, who is aware (to a certain extent) of the other writer's production — even if he does not actually read the radioscripts, he knows what is happening in the soaps. In *El hablador* the two narratives are fairly independent, assuming the reader does not totalize the two by assigning a transcendental authorial power to the Vargas Llosa persona writing in Italy.

In both novels Vargas Llosa (re)invents himself in the narrators. Many confluences of people and places in *El hablador* link the narrator to the historical Vargas Llosa. One pointer is the television program "La torre de Babel" which Vargas Llosa produced in Peru. The novel also presents

descriptions of Vargas Llosa's contemporaries and of his trips into the Amazon.³

The main narrator in *El hablador* (like Marito in *Aunt Julia*) is a frustrated producer of narratives for social consumption. When he sees the elusive figure of the hablador captured in a photograph, he tells how for many years he has tried to capture this figure on paper. In *Aunt Julia* Marito is frustrated because he is not prolific like Pedro Camacho; the Western narrator in *El hablador* is frustrated because he does not have as vital a social role as he believes the hablador has in the tribe. He dwells on what he perceives as the difference in literary "production" in an urban and capitalistic society as opposed to the communal and "natural" transactions of the hablador with his primitive society. For the Western narrator the habladores have a vital and concrete social role (teacher, historian, storyteller) that has been forgotten in the West. Hence, he identifies with them as a writer and because he admires their social vitality.

The narrator's need to emulate a socially relevant producer of narratives comes from an impulse similar to Marito's admiration for Pedro Camacho's productivity and accessibility to the public. The theme of the frustrated author links the narrator in *El hablador* with Marito in *Aunt Julia*, but in the more recent novel this theme entails metaliterary elements not present in that earlier portrait of the artist as a young man. One difference is that *El hablador's* narrator never understands Saúl's conversion into an hablador or even sees his texts while the grown-up Don Mario at the end of *Aunt Julia* knows what happened to Pedro Camacho, has control over his sad story and is explicitly in a privileged position above the "escribidor."

The Western narrator's reluctance to write foregrounds a metaliterary problem: the insufficiency of realist narrative. The narrator feels he cannot write about the hablador because to do so he would have to be a Machiguenga, *¿Cómo se podría escribir una historia sobre los habladores sin tener un conocimiento siquiera somero de sus creencias, mitos, usos, historia?* (102). He believes in a one to one relationship between representational sign and referent. This problem of verisimilitude leads to his continued frustration in writing about the habladores. His assertions constantly link writing to inventing, something he does not believe possible in the realistic portrayal of the hablador that he wants to write, so he does not write because, according to his ideal of realism, he can only write by getting rid of his Western mentality and becoming an hablador.

The frustration of representing the hablador through a traditional mode of realism is an echo of the clash between Western and Indian cultures in the Amazon. The narrator makes this representational frustration explicit when he talks about wanting to capture the "voice" of the hablador (cf. 152). The narrator wants this voice to coincide with his view of the

hablador as a primitive, shamanistic mentality free not only of Western literary models but also of Western logocentric *esquemas intelectuales lógicos* (152). He feels he must write of this shadowy figure without falling into a condescending, encyclopedist, "noble savage" mode. Yet, by trying to accommodate his portrayal of the hablador to the requirements of a traditional realistic mode, he guarantees his defeat in doing so for over twenty-three years since he himself never becomes a Machiguenga.

The obstacle of recreating the "realistic" "voice" of a Machiguenga hablador is overcome by the historical Vargas Llosa through the creation of an hablador who is purely a writer, who is not a Machiguenga and thus brings about a problematic, moving and unresolved meeting of Indian and Western culture by incorporating certain personal and cultural subtexts into his discourse. He is able to do this because the hablador's stories by definition blur the difference between reality — in this instance tribal history — and fiction. His stories have no pretensions to traditional historical objectivity, since Machiguenga history evolves from a mixture of the personal (hablador) and the communal (myth). The final product is an hablador as narrative and narrating entity. The novel substitutes the "real" yet inaccessible Machiguenga narrative that the Vargas Llosa persona has never and will never hear with an invention; the end result is fiction.

The character of Saúl-Mascarita (this is true also of Pedro Camacho), is centrally positioned for the critique of reality and fiction, and is extremely important because of his marginality. A careful comparison of the similarities and differences between this writer and Pedro Camacho is valuable because Saúl differs in an important way. Both are physically very odd (Cf. *Aunt Julia* 157 and *El hablador* 37) as well as hyperbolic and marginal, but Saúl is less caricature, he is a more "human" figure in that he is not two-dimensional and his marginality is more complex. Saúl is marginal because he and his discourse remain caught between differing and deferred identities: Peruvian-Jew-Machiguenga, anthropologist-speaker-writer; he is all and none of these.

Saúl's discourse is marked throughout by repetitive signs of hesitation through the constant use of words like "parece," "tal vez," and "quizá." The ending to his first two narratives which is *Eso es, al menos, lo que yo he sabido* reinforces the hesitations and expresses his ambiguous feelings about the two cultures with which he is struggling. His linguistic hesitancy magnifies the imprecisions of the Machiguenga language in which numbers are indeterminate and nonsequential (81) and the distinctions between the past and the present blurred (91). This ambiguity is magnified in his last narrative when he loses control in his proliferative use of intertextuality.⁴ By using Kafka and the Bible as subtexts in his last story, he mixes Western culture with their myths. This kind of cultural intervention is precisely the aggression he had tried to avoid by joining the tribe.

The final intertextual intervention constitutes a rewriting of Machiguenga mythology in violation of the given specificities of this type of speech which should communicate wisdom as a reaffirmation of tribal prohibitions. Saúl wants to preserve the tribe's culture, yet his discourse in many ways destroys their comfortable notion of the *hablador* as a source of cultural truths. Saúl's tales are supposed to be pure speech, yet they can be regarded as a written narrative. The novel deconstructs what has been called the "speech-writing dyad"⁵ by identifying the *hablador* as a speaker-writer; the *hablador*'s stories are textual discourses. It is very significant that the "speech" is a written text because its intent is transformative. The *hablador*'s last narrative questions their ways, it does not affirm tradition. The *hablador*'s style blurs the "lesson" and the truth of the myths by means of hesitancy, indeterminacy, and intertextuality.

To determine how the *hablador*'s stories constitute a discursive narrative, which transforms as it records its subject, one must consider the radical indeterminacy of certain key words such as "andar"-hablar"-sabiduría", which are some of the most complex signifiers in his discourse and not subject to closure. The metaphor of "andar" is used to identify the Machiguengas themselves who are *los hombres que andan* because of their nomadic life. Walking is identified as *nuestra obligación* (65) as well as *instinto* (102). "Andar" has a lateral meaning of talking, narrating or writing *Si no, no estaría aquí andando* (49), or *aquí estoy. Hablando. Andando*"(127). Man and Nature unite when the *hablador* says the land and all in it can also talk: *Todos tienen algo que contar* (128). One of the versions of Machiguenga cosmogony says that language created the world:

Nacieron hablando, o, mejor dicho, del hablar. La palabra existió antes que ellos. Después, lo que la palabra decía. El hombre hablaba y lo que iba diciendo, aparecía. Eso era antes. Ahora, el *hablador* habla, nomás. Los animales y las cosas ya existen. Eso fue después (128).

This creation myth is linked to Pachakamue, the first *hablador*,

El que, hablando, nacería a tantos animales. Sin darse cuenta, parece. Les daba su nombre, pronunciaba la palabra y los hombres y las mujeres se volvían lo que Paschakamue decía. No quiso hacerlo. Pero tenía ese poder (128).

Just as the power of the word creates all things so too it causes disorder, because Pachakamue creates unwittingly; the power belongs not to him but to the language he utters, to the words which are not bound to authorial intentionality. For that reason, the cosmogony goes from creation

to chaos. This process is analogous to the progressive loss of control in the hablador's last narrative.

"Sabiduría" is another important signifying cluster in his stories — in them it is sometimes identified with "andar." Wisdom is sometimes seen as a totality, though this is just as often contradicted by the assertion that wisdom is particular or case-specific (for example the questioning of wisdom on p. 49). Wisdom can be memory, *El que sabe todas las historias tendrá la sabiduría, sin duda* (128); or it can be the cunning of the whites (134); it is also linked to causality *El que sabe las causas y las consecuencias tiene la sabiduría* (195), but this is said while admitting that the speaker does not have ultimate knowledge of causality, so that this form of wisdom is beyond human control. One source of tribal wisdom are the "seripigaris" or witch doctors, but they gain their knowledge through "mareadas" or drug-induced hallucinations. By presenting all these versions of wisdom, hablador's discourse implicitly challenges the tribe's comfortable notions of authority and truth.

The hablador's focus on "caminar" as the goal of the nomadic tribe is fueled by his conviction that the only way to save them is through a rejection of Western influences; this makes his discourse subject to a critique mediating his prejudices against the West. "Andar-hablar-sabiduría" and their lateral connotations are part of Saúl's propaganda-like efforts to keep the culture pure by retreating from the whites; paradoxically, he reacts as a Westerner by questioning their culture and writing against their attitude toward women and the drowning of deformed infants.

The full import of Saúl's texts emerges when the reader understands him within his marginality. Because he is a Jew and has a disfiguring birthmark, he has always been marginal, in Lima as in the Machiguenga communities (themselves marginal societies). The narrator thinks Saúl identified with the tribe because of his birthmark, *que lo convertía también en un marginal* (30). His birthmark is a metonymy for his marginalities. The narrator speculates (233) that all these reasons lead Saúl to join the Machiguengas, while recognizing that they do not explain his becoming an hablador. The narrator understands Saúl to a certain extent, but he is unable to reconcile the gap between a Westerner and an hablador.

The narrator's Western mind can understand the retreat in time that becoming a Machiguenga involves and the consequent rejection of Saúl's first culture, but he cannot comprehend the total immersion in Machiguenga culture that he assumes comes with the hablador's trade (cf. 233-34). The narrator's lack of comprehension of Saúl's transformation comes once again from his search for verisimilitude. As the last tale he intertextually mixes Western elements with the tribal content. In fact, the non-recuperable paradoxes in his discourse come from his marginality.

The nexus of the semantic complications comes with Saúl's transgression of his own theory of non-acculturation which he violates with his use of intertextuality in his last narrative. This transgression contradicts what Saúl says in Chapter IV when he tells the narrator his opinions on the situation of the Peruvian tribes and their exploitation by Westerners.⁶ He believes that the Indians should be left alone (96-97 or 28) since Western culture is too strong; to civilize is to exploit.

Saúl objects principally to the interventions of the Summer Institute of Linguistics (69), an American Protestant missionary institution based in Huntington, California. A secular twin of Wycliffe Bible Translators, it is committed to translating the Bible into the Indian dialects in many parts of the world and has been operating in Peru since the 1940s. Its role in Latin America is highly controversial: for leftists, it is an arm of imperialist neocolonialism disguised as religion.⁷ For the Catholic Church, the Institute represents Protestant encroachment. Anthropologists accuse it of occidentalizing the tribes; nationalists condemn it as a foreign presence in Peru.⁸ David Stoll best summarizes the climate of controversy by saying that *Much of the debate over SIL has been waged at the level of mutual McCarthyism* ("The Controversies" 346).

The novel presents different kinds of Western intervention. The main example are the Institute's missionary couple, the Schneils, who present the argument in favor of intervention. The missionaries' way imposes a cultural (linguistic and religious) intervention and thus presupposes a transformative action.⁹ In another sense, the Western narrator is intervening by privileging (and romanticizing in a Western, nostalgic and condescending way) the role of the hablador from a Peruvian-Western perspective — precisely the devalued coin that the tribe rejects.

Saúl wants no one to influence them. Yet, his belief in leaving the Indians alone is contradicted by the praxis of the hablador's last text. By becoming an hablador he already transgresses his theory of nonintervention, and by his use of intertextuality he betrays his intent of preserving the Machiguenga culture with his insistence that they see the error of their ways regarding women and infanticide.

By making the hablador, the supposed representative of pure native culture, an example of cultural intervention the novel makes clear that there are no easy solutions, perhaps no solutions at all to the problems of cultural intervention in the case of the Machiguengas.¹⁰

The hablador not only transgresses in order to keep the tribe away from white culture, as his last narrative makes clear, he is also trying to alter specific facets of their way of life. His opinions on the negative aspects of their culture are voiced in the beginning of the novel in conversations with the narrator. He is appalled by certain brutalities in their way of life: infant mortality, women's subjugated position,

polygamy, lack of industry and crafts (cf. 26-8). That is why he narratively intervenes by problematizing women's roles in their society and the practice of "perfeccionismo" or infanticide. His text questions the role of women in the tribe by portraying them as silent second-class citizens who are either ignored or openly abused and brutalized by the men and thus are more marginal. If a child dies it is the mother's fault (47); tribal mythology features devils who take women's forms; the text displays the isolation created by the menstrual prohibition; it is no wonder then that women are also more susceptible to suicidal impulses. In Saúl's stories the most striking feature of the women is that they don't have any name, and while it is true that the men do not have proper names either, they at least share the common name "Tasurinchi." The women only have a description, they are the wife of Tasurinchi (possession in a communal sense). Their position in a value context would be that of exploited possessions.¹¹

Saúl's stories continually display odd, off-centered women who do not fit any tribal behavioral pattern. Such is the case of a strange girl on page 59 who seems to fit the traits of an hablador, and perhaps she commits suicide because she cannot possibly be an hablador. Another exceptional case is a foreign woman stolen by one of the men who does not adapt to the tribal ways because she defends herself, hunts and carries heavy loads (109). These examples of difference are meant to open up the tribe to new ways of perceiving women.

But Saúl's stories not only question women's position by the use of different role examples, they openly challenge the received wisdom as regards women:

¿Por qué los hombres pueden plantar y recoger la yuca en el yucal y no las mujeres? ¿Por qué las mujeres pueden plantar y arrancar el algodón en la chacra y no los hombres? Hasta que, una vez, allá por el río Poguintinari, escuchando a los machiguengas, lo entendí. *Porque la yuca es macho y el algodón hembra, Tasurinchi. A la planta le gusta tratar con su igual, pues.* Hembra con hembra, macho con macho. Esa es la sabiduría, parece. ¿Cierto, lorito?

¿Por qué la mujer que perdió a su marido puede ir de pesca y, en cambio, no puede cazar sin que peligre el mundo? Cuando flecha a algún animal, la madre de las cosas sufre, dicen. Sufrirá, tal vez. En las prohibiciones y en los peligros pensaba mientras venía. (126)

Everything he says is a meditation on those prohibitions and he clearly wants to change some of them.

Saúl's last narrative is a clear violation of the role of the hablador because he mixes Western subtexts with the tribal myths and because the last tale progressively questions their customs. Part of the last story

follows the plot lines of Kafka's *The Metamorphosis*, especially in relation to the Samsa family. But Kafka is re-written into a pattern of Machiguenga adventures; for example, Tasurinchi-gregorio dies when a lizard, symbol of death, attacks and eats him. The interweaving of this subtext into the tale shows that Saúl's obsession with Kafka is more powerful than the tribal wisdom and his "conversion" into a Machiguenga is still problematic and unfinished.

The identification of the hablador with Gregor Samsa in the last tale brings a conjunction of exclusion, monstrosity and marginality in the hablador. It is the most obvious link between the unnamed hablador and Saúl, who knew *The Metamorphosis* by heart. Here is where he interweaves his private and public concerns; Saúl's autobiography becomes the cultural text. Saúl's text problematizes the tribe's "perfeccionismo" or infanticide because his birthmark would have condemned him at birth. That is why he betrays his beliefs by intervening and trying to change the tribe's attitudes.

In this passage the reader has more direct access to the audience. The hablador's two preceding narratives are "pure" stories, with no report of audience participation. When the hablador intervenes through intertextuality to change the tribal custom of infanticide, his narrative reports that the audience laugh and then get angry, *Calma, calma, no se enojen. ¿De qué gritan?* (200). The reaction of the audience is important here because they resist his intervention. This exchange puts the book's discussion of Western intervention on a more complicated level. Most of the discussions about the Summer Institute of Linguistics mentioned above assume that the Indians are merely passive receptors; here their reactions show the Indians as active (and somewhat hostile) participants.

The full intent to change the custom of infanticide comes when the hablador questions their rejection of imperfection because popular wisdom decrees that the god Tasurinchi only creates perfect men and women. In order to justify his views he uses himself as an example: *Aunque ustedes no lo crean, a mí no me volvieron así los diablillos de Kientibakori. Monstruo nacl. Mi madre no me echó al río, me dejó vivir.* (204). Here the listeners again laugh at him.

He augments his argument by referring to the souls of the children killed and positioning them at the bottom of the river Gran Pongo *ahí donde viven los monstruos* (205). This narrative strategy designed to tug the heartstrings of his listeners is later associated with the sound of the river: *Gemidos y llantos de niños ahogados... Estarán gimiendo, tristes. Los monstruos de Kientibakori los maltratarán, tal vez. Les harán pagar con tormentos el estar ahí. No los creerán impuros sino machiguengas, quizás* (206). While talking about his birthmark he questions another part of received wisdom:

¿No dice el seripigari que todo tiene su causa? No he encontrado la de mi cara todavía. Algunas cosas no tendrán, entonces. Ocurrirán, nomás. Ustedes no están de acuerdo, ya lo sé. Lo puedo adivinar sólo mirándoles los ojos. Sí, cierto, no conocer la causa no significa que ella no exista. (201)

This suggestion is the hablador's particular use of the cosmogony to justify his deformity and break the tribal prohibitions by making the audience re-examine their cultural notions. This angers the listeners since they do not accept deformity as a "natural" fact.

For the Machiguengas there is no culture — that is to say, their notion of culture is transparent. There is only Nature. They believe that their customs and prohibitions are ordained by a confluence of human nature and divine will; natural or divine forces mediate all "instincts" and "obligations." The hablador interprets culture as a social construction so he attempts to change the tribe's views of infanticide and women's roles by attacking their concept of Nature and positing in its place a series of textual devices (hesitancy, different representations of ideas and people, intertextuality) that change the tribe's comfortable notions of how things should be, that is why he weaves himself into the last story to show that deformity at birth should not be condemned.

Intertextuality becomes more frenzied when the hablador takes up his life story, *Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío. No había nacido aún. Nací de verdad desde que ando como machinguenga* (207), and weaves into his tale the Biblical story of the Jewish people. The story compares the Machiguenga's and the Jews' historical persecution (Cf. 209-10). Their similarity is reflected in their nomadic existence, *Igual que el pueblo que anda, tuvieron que separarse unas de otras las familias para ser aceptadas* (210). The moral of the story of the Jews is the acceptance of differences (cf. 211). What is complicated about the intertextual web is that at the same time the hablador is subtly trying to change some tribal customs, he is trying to preserve their nomadic existence to keep them away from white culture. He states that he once thought it was good to imitate the powerful, but he came to see his error and realized that one must keep one's obligations, *El que deja de cumplir su obligación para cumplir la de otro, perderá su alma. Y su envoltura también, quizás, como el Tasurinchl-gregorio que se volvió chicharra-machacuy en esa mala mareada* (212). The bizarre twist he gives to this assertion is that he links the obligation to walk with an implied threat of losing not only one's (cultural) soul but also deformity, of a transformation of the body, like Gregorio Samsa. His narrative problem comes because he cannot separate the nomadic obligation from the prohibition against birth defects.

In the last story the *hablador* also incorporates another Biblical story, Christ's, into the Machiguenga mode (cf. 209). The intertextual weaving of the New Testament into the story violently transgresses Saul's stated opinions on the negative impact of Western religion on the tribes (94). In this last part intertextuality reappears through the weaving of the Machiguenga common name and a Western name, in this case "Tasurinchi-jehová" (207). This new figure is important because like the *hablador*, it is caught between conflicting cultures. Also like the *hablador* this Tasurinchi-jehová *quería imponer nuevas costumbres, porque, según él, las que la gente practicaba eran impuras. Daño eran. Desgracia traían.* (207-8). Tasurinchi-jehová goes against tradition, and the *seripiragis*, along with the whites, condemn him.

In the final analysis, the *hablador's* contradictory impulses become texts that want to transform as well as protect the tribe; thus his narration undergoes its most powerful distortions in the last narrative where this intent is most evident. The novel itself questions the capabilities of all texts to portray cultural unity, as it questions the necessity of such authorial intents and of authority itself. *El hablador* evolves into a critique of the concept of culture itself.

NOTAS

1 Thus confirming René Prieto's assertion that *the use of two narrative voices... has become a stock component of Vargas Llosa's arsenal* (16).

2 Jonathan Tittler (312-315) says that *Aunt Julia* works within a "vaivén dialéctico" using the Hegelian model, a view that can be challenged through a close reading of the interdependency of the two narratives. Domingo Yndurain calls the novel's narratives *dos planos perfectamente diferenciados* (150). Malva E. Filer, on the other hand, states that Vargas Llosa's binary system is one in which *each object, event or person is both itself and its contrary* (113).

3 *Historia secreta de una novela* details these trips in 1958 and 1964. He mentions them in relation to their importance in the creation of *The Green House*.

4 Like Pedro Camacho in the last chapter of his soaps.

5 Barbara Johnson says of this issue: *In the case of the much-publicized opposition between speech and writing, deconstruction both appears to grant to writing the priority traditionally assigned to speech and redefines "writing" as différance (difference/deferment) so that it can no longer simply mean "marks on a*

page" but can very well also refer to those aspects of spoken speech (nonimmediacy, the nontransparency of meaning, the gap between signifier and signified that are normally occulted by traditional notions of what speech is) (13). Derrida says that the speech-writing dyad is that view of language in which *the concept of writing exceeds and comprehends that of language* (8).

6 For a historical account of the treatment of Indians in Peru see Anthony Stock.

7 In fact, on Dec. 18, 1986 the Institute was attacked by the Peruvian terrorist organization Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. (Anderson, Annex no. 2). In Colombia a missionary was killed in 1981 by leftist guerrillas who charged that the Institute is a front for the CIA (see "Quito Ratifies").

8 For wide-ranging discussion of SIL's formative years as well as on the controversy surrounding the SIL's presence in Latin America see David Stoll's *Fishers of Men or Founders of Empire?*; also "¿Con qué derecho adoctrinan ustedes a nuestros indígenas?": La polémica en torno al Instituto Lingüístico de Verano"; "The Controversies over the Summer Institute of Linguistics" extends the overview to other evangelical groups in Latin America and summarizes government reactions to SIL in most of the countries. Also see the reviews of Stoll's book in *Evangelical missions Quarterly*.

9 See Stephanie Fins for an analysis of the impact of the missionaries (both Dominican and Protestant) on the Machiguengas in the Alto Urubamba river valley.

10 This problem was dealt with in *The Green House* as oppressive Western encroachment upon the Amazonian tribes. In that earlier novel the connection to religion was quite explicit; in *El hablador* the Catholic church has been superseded by American Protestantism.

11 The situation of the Machiguenga women in the cooperatives formed by the Summer Institute of Linguistics (see Stephanie Fins) could be analysed in the context of women's labor detailed by Spivak (79).

WORKS CITED

- Anderson, James. "Sendero Luminoso. ¿Un nuevo modelo revolucionario?" *Instituto de Estudios sobre Terrorismo*. Londres, 1987.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Filer, Malva E. "Vargas Llosa, the Novelist as a Critic." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Charles Rossman and Alan Warren Friedman, eds. Austin: Univ. of Texas Press, 1978. 109-19.
- Fins, Stephanie. "Los machiguenga y las empresas misioneras." *América Indígena* (México) 1. XLIV (1984): 101-110.
- Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

- Kornfield, William. "Fishers of Men or Founders of Empire?" *Evangelical Missions Quarterly*, 19. 4 (1983): 308-315.
- Prieto, René. "The Two Narrative Voices in Mario Vargas Llosa's *Aunt Julia and the Scriptwriter*." *Latin American Literary Review*, 11. 20 (Spring-Summer 1983): 15-25.
- "Quito Ratifies Break in ties with Linguistics Institute." *New York Times* (May 31, 1981): 4 (section 1).
- Reapsome, Jim. "Missions Under Attack: Risking Hard Questions About our Empires." *Evangelical Missions Quarterly*, 19. 4 (1983): 316-318.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Methuen: New York, 1987.
- Stocks, Anthony. "Indian Policy in Eastern Peru." *Frontier Expansion in Amazonia*, Marianne Schmink and Charles H. Wood, eds. Gainesville: University of Florida Press, 1984. 33-61.
- Stoll, David. *Fishers of Men or Founders of Empire?* London: Zed Press, 1983.
- . "¿Con qué derecho adoctrinan ustedes a nuestros indígenas?: La polémica en torno al Instituto Lingüístico de Verano." *América Indígena*. (México) 1. XLIV (1984): 9-24.
- . "The Controversies Over the Summer Institute of Linguistics." *Church and Society in Latin America*. Jeffrey A. Cole, ed. New Orleans: Tulane University, 1984: 343-359.
- Tittler, Jonathan. "La tía Julia (historia) y el escritor (ficción)." *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Alejo Carpentier et al. Venezuela: Monte Avila, 1984: 309-329.
- Vargas Llosa, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- . "Interview." With Manolo Salazar. Lima, Peru: July, 12, 1988.
- . *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Yndurain, Domingo. "Vargas Llosa y el escritor." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 370 (abril 1984): 150-173.

**UNA ULTIMA BUSQUEDA EN EL ATICO: HISTORIA Y
APRENDIZAJE EN LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA
DE ALEJO CARPENTIER.**

Román Soto
Howard University

*¡Oh! — dijo el Gato — puede usted estar
segura de llegar, con tal de que camine
durante un tiempo bastante largo.*

Epígrafe a *La consagración de la primavera*.

En el corto lapso de cinco años, Alejo Carpentier publicó cuatro novelas de muy distinta factura. No sólo la extensión es disímil, sino que también lo es la intencionalidad que las anima. Aunque todas están transidas por el real maravilloso americano característico de su autor, su funcionalidad, junto al papel que la historia juega en la narración, intenta suscitar diferentes tipos de respuestas en el lector. Desde su título, *El recurso del método* (1974) se presenta como el irónico retrato del dictador inscribiéndose en la serie que, iniciada modernamente por Asturias, se ha

llamado la "novela de la dictadura". *El recurso del método* desconstruye paulatinamente el discurso racionalista de origen cartesiano al mostrarlo paródicamente como una serie de *recursos* represivos, subrayando con ello la incoherencia entre un ordenado discurso liberal y su realización en el desmesurado y barroco paisaje latinoamericano (Rama 1977). Como lo muestra la portada de la edición británica, el Primer Magistrado, a pesar de su gusto por los clásicos franceses, siempre será imaginado como un empaquetado militar de frente estrecha adornado con unos inmensos bigotazos (1977).

El humor y tragedia de *El recurso del método* se continúa en *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979) con un distinto escenario y, en un cambio de registro, acentuando la parodia. A la larga letanía de la plata y de la seda que impulsa el carnaval lingüístico con la que inicia la primera, le sigue la angustia de un Colón obsesionado por el oro y por el juicio póstumo que la humanidad hará de su historia mientras pocos pueden ya tomar en serio sus cuentos sobre el éxito de los gorros colorados. Triste, cómico e irreverente retrato de un Colón lleno de deudas y embustero, incompetente náufrago perdido en la inmensidad del mar océano, humillado una y otra vez por su reina y amante Isabel, cuya historia culmina cuando, ya muerto, llora sus penas en compañía de ilustres antecesores luego de que tras una espera de cuatro siglos su causa de beatificación acaba de ser derrotada.

Afirmadas en la ironía y en la parodia, *El recurso del método* y *El arpa y la sombra* movilizan significados similares a los de *La consagración de la primavera* (1978). Sin embargo, mientras el espacio inestable que subyace a la ironía paródica apunta a la multiplicación de los sentidos del texto, el didactismo de esta última tiene por función restringirlos. Todo en *La consagración de la primavera* converge hacia un solo fin, lugar geométrico que no intenta ya la simultánea afirmación de múltiples diferencias reunidas en un espacio paródico, sino el encuentro con una única *verdad*. *La consagración de la primavera* avanza desde la disyunción, el contrapunto y la ambigüedad hasta la conjunción, la sinonimia y la unicidad, articulándose como una novela de tesis cuya función es intentar convencer inequívocamente al lector acerca de la validez de la doctrina que la funda. Feliz meta de los protagonistas que pareciera serlo también la de su autor en ésta, su penúltima novela. De este modo, aunque la mayor parte de las narraciones de Carpentier siguen la constante latinoamericana del continuo y angustioso desplazamiento del fin del *viaje* (Kadir 1986 5), la singularidad de *La consagración de la primavera* radica en afirmar eufóricamente una definitiva clausura del exilio al culminar con la adquisición de una meta antes siempre diferida.

El carácter circular y cosmológico del tiempo en la narrativa carpenteriana es un rasgo que ningún lector deja de percibir. Sin embargo,

del mismo modo como en *El siglo de las luces* (1962) es el tiempo histórico y de dimensiones humanas el que juega un papel preponderante (González Echevarría 1977 22), en *La consagración de la primavera* también la historia deja de ser un telón de fondo gobernado por las fuerzas cósmicas de la naturaleza para convertirse en la *arena* donde los protagonistas completan su desarrollo y, al mismo tiempo en que alcanzan una conciencia de su propio ser, contribuyen a realizarla. Aunque el relato en la primera puede ser reducido al viaje de Esteban y su regreso al punto de partida con una ulterior coda madrileña y aunque la segunda se abre y se cierra con Vera practicando una danza con los ojos fijos en el suelo, en ninguno de los dos casos el tiempo pasa en vano y las palabras no caen en el vacío. Ambos textos trabajan por la transformación de los protagonistas y, al culminar sus relatos, éstos ya no serán ingenuos adolescentes o fugitivos de la historia.

En más de un sentido, el encuentro eufórico presente en *La consagración de la primavera* es la culminación del proyecto carpenteriano. De la misma manera como los protagonistas de *El siglo de las luces* logran superar las vacaciones de Sísifo del musicólogo que remonta el río Orinoco en *Los pasos perdidos* (1953), años más tarde en la historia y en la ficción carpenterianas Vera y Enrique heredan el proyecto de Esteban y de Sofía y, en un relevo intertextual, alcanzan lo intentado y anunciado por aquéllos. A horcajadas entre el desengaño, la esperanza y la euforia, la *necesidad de partir de nuevo después de cada fracaso, de cada decepción* (Santander 1983) conduce el movimiento de los participantes en el gran relato carpenteriano desde la narración del auge y caída de una fracasada revolución francesa hasta la primavera y consagración de la revolución cubana, momento en el que se detiene el movimiento novelesco para transformarse en una épica.

La consagración de la primavera se desarrolla en una estructura en contrapunto que confronta las experiencias de sus dos protagonistas y narradores. Vera y Enrique no sólo narran los acontecimientos, sino que además comentan, critican y amplían lo que el otro acaba de decir. Esta polémica estructura los acerca tanto como los aleja en la medida en que realizan opuestos procesos en la economía del texto: un aprendizaje desde la ignorancia y la pasividad hasta el conocimiento y la acción, la una; una confrontación con el mundo, el otro. El desarrollo del relato trabaja para suprimir la distancia que los separa para dirigirlos hacia una sola meta: identificar *Javánn* — perdida casi para siempre en la inmensidad de los mapas a causa de la defectuosa pronunciación de Anna Pavlova — y La Habana. Para ello, la novela se articula en función de una *confrontación* y de dos *aprendizajes*: el movimiento del relato avanza a través de las secuencias que al mismo tiempo en que sancionan positivamente el aprendizaje político de Enrique y su posterior participación en el mundo,

transformadas en *ejemplo*, inequívocamente facilitan y guían el aprendizaje de Vera.

Es precisamente este tipo de estructura narrativa la que Susan Suleiman en *Authoritarian Fictions* (1983) describe como característico de una novela de tesis. Aunque el aprendizaje positivo es también propio de la novela formativa, en la novela de tesis, más que un proyecto fundado en un roussoniano optimismo que confía en las fuerzas formativas inherentes a la sociedad y la naturaleza, es la *consecuencia* de haber alcanzado a comprender la verdad (Suleiman 75-78). Por ello, en *La consagración de la primavera*, será necesario que Enrique y Vera aprehendan, primero, la ideología revolucionaria que funda a la novela para luego, dejando atrás por superadas las angustias de los continuos éxodos, alcanzar una acción que pueda ser considerada auténtica desde el punto de vista axiológico que rige al texto. Más aún, como género retórico (su finalidad es convencer), la novela de tesis aspira también a ser percibida como la portadora de una enseñanza que debe modificar la conducta del lector intentando suscitar en él una respuesta específica y programada por una regla de acción derivada de la lectura. Si por una parte todo texto necesita de una cierta *redundancia* para asegurar su legibilidad (Hamon 1973), Suleiman enfatiza que en la novela de tesis, esta condición es exacerbada y así opera en todos los niveles del texto asegurando no ya sólo que sea legible, sino que, además, vehicule un sentido único e inambiguo (54-55).

Desde su título, eufónico con el nombre de uno de los protagonistas, diversos artificios concurren en *La consagración de la primavera* para lograr este propósito. El espacio donde se realizan el aprendizaje de Vera y el aprendizaje y confrontación de Enrique es un espacio fuertemente acotado mediante la incorporación de un poderoso código histórico-cultural que cumple una función productora de sentido al devenir en un protocolo de lectura de la novela. La incorporación de la historia y de un "común-cultural" — repertorio en el sentido de Iser (1980) — vehiculado principalmente a través de las múltiples citas, frases en bastardilla y de las abundantes mayúsculas que inundan el texto, constituye un sustrato significativo sobre el cual se desarrollan los acontecimientos a la vez que reciben su sentido en función de él. Al mismo tiempo, en *La consagración de la primavera* este sustrato significativo experimenta una restricción en su capacidad productora de sentidos mediante la acción de un fuerte sistema axiológico que distribuye diferencialmente y en oposición los distintos acontecimientos ocurridos en el mundo de la novela y las acciones desarrolladas por los participantes.

Las primeras secuencias en la narración de *La consagración de la primavera* tanto inauguran el relato como lo dividen simétricamente en un antes y un después del encuentro de los protagonistas. La importancia narratológica de esta forma de apertura es obvia. No sólo la guerra civil

española funciona como el momento de derrota en medio de las dos revoluciones triunfantes que vinculan, polémicamente primero y eufóricamente después, a Vera y a Enrique; sino también su marcado valor emblemático obliga, desde el comienzo mismo de la lectura, a tomar una posición en este conflictivo encuentro especialmente si los mismos protagonistas articulan también una oposición. Este comienzo en *media res* exige una regresión que explique la simultánea presencia de Vera y de Enrique en Benicassim. Convenientemente para el desarrollo a modo de parábola secular intentado por la novela, sus prehistorias políticas y, por lo tanto, sus funciones al interior del relato, serán marcadamente desiguales y por ello no es casualidad que sea el cubano quien más hable durante los capítulos iniciales: él está allí como el producto de la culminación de un lento proceso de aprendizaje que narratológicamente debe funcionar como un *ejemplo*.

Su incorporación a las Brigadas Internacionales, su obligada salida de Cuba luego de ser descubierta su participación en el combate al dictador Machado, su redescubrimiento del arte figurativo a través de la época de oro de los muralistas mexicanos, su viaje a Francia (¡siempre hay que viajar a Francia!) donde sufre la pérdida de su amante víctima del nazismo y su afortunado encuentro con el trompetista y militante Gaspar Blanco es una ordenada serie de secuencias que necesariamente deben culminar en la *decisión*, secuencia que él considera la más importante en su vida y debida a su propia voluntad, sin verse *zarandeado por los acontecimientos o por dictámenes ajenos* (*La consagración* 117). Aunque más bien visceral, propia de quien deseaba enarbolar banderas rojas donde hubiera una ley que lo prohibiera, la decisión de unirse a las Brigadas Internacionales es la acción que lo califica como al héroe que ha aprehendido la verdad y establece una oposición funcional con el derrotero que, hasta entonces, había sido llevado a cabo por Vera.

Al igual que Enrique, también Vera había viajado. Pero sus viajes, más que peregrinaciones a un lugar sacralizado y testigo de una historia naciente, no eran sino éxodos sin término y, perdida toda fe, sin la promesa ni la esperanza de una Tierra Prometida: más que peregrina, Vera había sido una prófuga. Viaja a la España en guerra civil como quien hubiera viajado a Viet-Nam en los sesenta sin saber nada de Ho Chi Min. Nombres como Lister o Durruti le dicen muy poco y por ello cuando finalmente redescubra la Historia desde el lado de *acá* tendrá que comenzar la culminación de su aprendizaje político aprehendiendo la figura de José Martí. Su viaje a España no es más que una *visita* a su amante herido quien, aunque la haya previamente iniciado en el conocimiento de la literatura española, no logrará jamás convencerla que allí se vive la puesta en práctica de la oposición entre las doñas Perfectas y las Marías Pinedas. Detesta ser llamada "camarada" y rechaza la tentación de conocer la nueva

literatura soviética devorada por sus convalescientes compatriotas frente al mar de Benicassim.

Lo que sigue, en cambio, es un rápido y erudito intercambio de citas y contracitas en el que Vera y Enrique demuestran estar en desacuerdo en todo. Así como no se convence de la validez estética, ni mucho menos ideológica, de una nueva "Obertura 1812" donde esta vez "La Internacional" derrote al himno zarista, Vera tampoco es capaz de reconocer ritos de iniciación y asiste sin *entender* al concierto de himnos organizado por los brigadistas. Mientras "La Internacional" reúne a Enrique, Gaspar y a Jean Claude en un éxtasis internacionalista, a ella sólo le recuerda el inicio de los éxodos de su infancia, el regreso del primo herido en el frente ruso-alemán de la Gran Guerra y el doloroso parto de su prima Capitolina que coincide, también, con el despertar de su vocación de bailarina. Aquello necesariamente es así: Vera no puede conectar el nacimiento de su vocación de bailarina con el de la revolución porque toda la segunda parte de la novela no es sino un *reflejo de la Historia sobre alguien que, por casualidad, se halló en su camino* (*La consagración* 121). Caótico y desesperado azar derivado de las incesantes huidas y voluntad derivada de un aprendizaje es la oposición central que articula la tesis de *La consagración de la primavera* y que sólo será resuelta cuando Vera encuentre también su verdad al término de la novela.

Con el cumplimiento de la promesa del Gato de Lewis Carroll angustiosamente diferido, Vera está en un callejón sin salida: sin la fe de Jean Claude, a quien considera *equivocado, empecinado, obcecado, en una tenacidad de convicciones que, de antemano, rechazan toda objeción*, desearía tenerla, ella que en nada la tiene *ni siquiera en los conos de mirada patética y oscura puestos en las penumbras de los templos que en el pasado construyeron los de [su] raza* (*La consagración* 179-180). Sin embargo, no por casualidad el paso desde la segunda a la tercera parte de la novela está presidido, a nivel de los epígrafes, por firmas que van desde el pensamiento europeo de Herzen hacia la poética profecía náhuatl y desde el azar a la esperanza (121 y 195).

Apenas es concebible una narración carpenteriana sin el viaje y sin el regreso. *La consagración de la primavera* reedita este procedimiento característico con una singular diferencia. En cuanto a Enrique, no se trata del regreso de un héroe alienado en búsqueda de un pasado remoto como en *Los pasos perdidos* ni el de uno desalentado como en *El siglo de las luces*, sino el de uno que siempre encontrará refugio en el eufórico entusiasmo de Gaspar. Por otra parte, así como Teresa no es Rosario, tampoco Vera es Mouche y por ello será capaz de completar un aprendizaje. Como todo aprendizaje, este proceso cubano se articula en el campo de fuerzas diseñado por los ayudantes y opositores que lo modulan (Suleiman 78-83). Con la masiva presencia de los primeros (Jean Claude, Enrique, Gaspar,

Calixto, el grupo de ballet y el amigo médico) opuesta a la debilidad de José Antonio, rápidamente denunciado por Gaspar como un "buchipluma", la novela de Carpentier privilegia el discurso revolucionario garantizando con ello el éxito del aprendizaje de Vera mientras acentúa el progresivo monologismo que la caracteriza: el fin del viaje tiene por función la unión de los protagonistas al solucionar unívocamente sus disyunciones.

A pesar de la abigarrada variedad de múltiples asociaciones culturales, literarias, arquitectónicas, artísticas y políticas que la caracteriza, *La consagración de la primavera* se deja reducir a un único principio de convergencia (Márquez Rodríguez 1982 343-344). Esta condición, y no la característica construcción laberíntica carpenteriana, es imprescindible en una novela de tesis y es la que permite su culminación apoteósica en la unión de los protagonistas entre sí y con la historia, la política y el arte. Ritual, historia y política convergen en *La consagración de la primavera* y cuando Vera descubre en Guanabacoa la danza vertical que impulsa a *los ritos más antiguos de la humanidad* (*La consagración* 261) no sólo encuentra a los únicos posibles ejecutantes del ballet de Stravinsky fracasado en Europa, sino que con ello la novela comienza a dialectizar la oposición que la estructura: mientras por una parte se impulsa la transformación de Vera, por la otra se traslada el espacio de *La consagración de la primavera* desde las capitales de Europa a las calles de La Habana y a las playas de Cuba y de América.

El aprendizaje de Vera discurre a través de un proceso de transgresión y otro de identificación. Transgresión cuando, una vez descubiertas las versiones latinoamericanas del racismo, Vera crea dos escuelas de danza: la una oficial pero de fachada, para las hijas de la burguesía habanera, y la otra, que financiada por la anterior, constituye la verdadera. Ya no habrá para ella un arte inocente y apolítico. Identificación, cuando de vuelta de su viaje a Europa, Vera descubre, como cosa novedosa y halagüeña, el tener *convicciones políticas* y, al abandonar el nublado cielo de Barajas, *sol en popa, camino del mar a la inmensidad de un cielo despejado* [tener] — *como jamás la hubiese tenido antes — la impresión de volver a casa* (*La consagración* 378). Sin embargo aunque señalando el lento proceso de aprendizaje ahora sea halagador lo que antes era obcecación, la barroca concatenación de símbolos que transparentemente oponen la penumbra del pasado a un futuro luminoso no es suficiente: la "consagración" sólo será definitivamente posible *después* de su forzado retiro en la remota Baracoa donde, luego de conocer la figura emblemática de Martí a través del paciente magisterio de su amigo médico, se una a la calle entera para celebrar con "La Internacional" el triunfo de la revolución y participar luego en su defensa en playa Girón. Sólo así su historia encontrará un orden que la dirija.

En *Postscript to The Name of the Rose* (1984), Umberto Eco se lamenta irónicamente del desafortunado hecho de que todo título sea, en sí mismo, una clave para la interpretación del texto que él desearía dejar gozosamente ambiguo. Lo contrario parece haber pensado Carpentier y *La consagración de la primavera* trabaja obstinadamente para sobredeterminar su título. Consagración y Primavera devienen en el núcleo focalizador de una serie de significaciones superpuestas y complementarias que, reunidas, se esfuerzan por afirmar la validez de la doctrina que funda a la novela. Mientras uno de los objetivos del texto es construir las condiciones para que "consagración" y "primavera" puedan por fin ir juntas y celebrar el ballet imaginado por Stravinsky al descubrir a los danzantes de Gunabacoa, *La consagración de la primavera* no es sólo la celebración del ballet stravinskiano, sino también la "consagración" ritual del proceso revolucionario cubano en playa Girón con el que culmina la novela y que posibilitaría la danza. El ballet deviene metáfora y su posibilidad de existencia para el arte, para la vida y para la historia queda condicionada a este segundo proceso que historiza al primero.

Sin embargo, el proceso de sobredeterminación y de convergencia no termina ahí. El título de la novela remite finalmente también a la celebración del aprendizaje de Vera, quien encuentra su verdad, es decir, su nombre, a través de este mismo proceso. Vera, primavera, queda inscrita en el título de la novela como el nombre de la estación del renuevo unido al ritual de celebración y consagración de su comienzo. Después de mucho caminar, la promesa del Gato finalmente se cumple y Vera llega a su destino en la historia al mismo tiempo en que encuentra, por fin, su ansiada *estabilidad dentro de lo que* [antes era] *sinónimo... durante tantos años, de caldero infernal* (*La consagración* 575-576). Para Vera la revolución ha cambiado de signo. Al transformarla de infernal a paradisíaca, la que fuera una incrédula discípula errante afirma su aprendizaje como uno positivo y las una vez más recordadas palabras del Gato presentes en el epígrafe que encabeza a la novela, convenientemente subrayadas, devienen en la regla de acción que, derivada de la lectura, la novela dirige a su lector.

La consagración de la primavera introduce una fuerte valoración diferencial con respecto a los múltiples acontecimientos históricos introducidos en la narración. De tal modo, las numerosas frases en mayúsculas o en bastardilla quedan inequívocamente situadas a uno u otro lado del conflicto que la estructura y los paradigmas así formados son las atalayas desde las cuales se nos invita a leer el texto. Al activar un repertorio, este código histórico-cultural atraviesa verticalmente a la novela desde la clausura de la ambigüedad, en el nivel de la historia, hasta el intento de incorporar al lector en el nivel discursivo de la exhortación. Toda la novela desea convertirse en una parábola para quien tenga oídos que la entiendan. Desde el uso indiscriminado del *valium*, el mundo de entre

guerras y el cartón de piedra hollywoodense hasta la victoria de la revolución bolchevique, la derrota de la república en España, el nuevo orden luego de la segunda guerra mundial que culmina, en la novela, con la revolución cubana, este inmenso "catálogo del siglo XX" (Desnoes 1981) integra abigarradamente los ecos de los múltiples acontecimientos que moldean el imaginario de nuestra época.

Como todo catálogo, de ningún modo es un catálogo inocente. Se ha dicho repetidamente que *La consagración de la primavera* es en gran parte una novela autobiográfica. Sin detenerme en los intrincados problemas de la relación entre biografía y ficción, pienso que lo cierto es que Carpentier efectivamente ha recurrido a una gran memoria, colectiva o personal, que le permite intentar escribir con la voz de un maestro que intenta relatar una vida ejemplar con el fin de dirigir a su auditorio. En efecto, el relato en *La consagración de la primavera* puede ser fielmente descrito como aquél caracterizado por la presencia de una heroína que debe el éxito en su aprendizaje a la presencia de un Padre figurado que la ha guiado en sus avatares señalándole finalmente el camino correcto. Estructura tanto más interesante cuando se considera que todo el cuerpo de la novela intenta establecer homológicamente esta misma estructura paternal ahora con su lector siempre exhortado a identificarse con los héroes.

Desde esta perspectiva, pienso que se puede aprehender desde un poco más de cerca el adjetivo utilizado por Suleiman en *Authoritarian Fictions*: Una novela de tesis, como *La consagración de la primavera*, es un tipo de ficción en las que confluyen, y no ya sólo por su común etimología, las figuras del padre, del autor y, en su múltiple polisemia, la de la autoridad. Sin embargo, al clausurar el constante diferimiento de la culminación del viaje, *La consagración de la primavera*, paradójicamente, corre el peligro de alejarlo. Al conducir excesivamente de la mano al lector se convierte en una novela autoritaria que no permite sino la total aceptación o rechazo de uno de sus recuentos. Con una bella y edificante historia, transida de recuerdos y de enseñanzas, colmada de pensamiento crítico y de reflexiones, *La consagración de la primavera*, al desprenderse finalmente de toda duda se despoja también de gran parte de su posible eficacia.

OBRAS CITADAS

- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI, 1979.
- . *La consagración de la primavera*. México: Siglo XXI, 1978.
- . *Reasons of State*. Translation of *El recurso del método* by V. Gollancz. London: Writers and Readers Publishing, 1979.
- . *El recurso del método*. México: Siglo XXI, 1974.
- . *Concierto barroco*. México: Siglo XXI, 1974.
- Desnoes, Edmundo. "A falta de otras palabras", en David Viñas *et al.*, *Más allá del boom*. México: Marcha Editores, 1981.
- Eco, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego, New York, London: Harcourt Bruce Jovanovich, 1984.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint," *Poétique* 16 (1973): 411-45.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, Paperbacks Edition, 1980.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rama, Angel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Santander, Carlos. "Tiempo y espacio en la obra de Carpentier", en Salvador Arias (ed), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Suleiman, Susan. *Authoritarian Fictions*. New York: Columbia University Press, 1983.

NOTAS

BRYCE: ARTE DE DESAMAR

Jullo Ortega
Brown University

Si como aseguran los tratados la comedia concluye en matrimonio, en las novelas de Alfredo Bryce Echenique la tragicomedia da forma a los trabajos de amor perdidos. En "El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz" (1985) Martín Romana y Octavia son más felices desde que ella se casa con otro. En su nueva novela, *La última mudanza de Felipe Carrillo* (Plaza y Janés, 1988), la tragicomedia se desarrolla como un verdadero arte de desamar. Estas exploraciones de la aventura amorosa confirman el carácter especulativo que tiene en la narrativa de Bryce la función del yo guñolesco, personaje de la comedia del arte de amar y de contar. Confirman también la calidad imaginativa de una obra distinta, compleja y analfática, hecha de las agonías del deseo y el humor de su extravío.

Esta vez Bryce acude al formato de la novela breve que, sin embargo, modifica de inmediato: la voz confesional (esa primera persona que se desnuda en el habla y se explora en la escritura) renuncia a escribir un primer capítulo porque la historia, que se presenta como la verdad del cuento, no requiere la prolijidad de los comienzos y sí, más bien, decirse íntegra, toda, desde la primera página. Como en otras novelas de Bryce

cuando empieza el relato la historia ya ha concluído: su recuento, sin embargo, es la necesidad de entenderla. Si la historia no tiene comienzo tampoco tiene fin, y así la novela carece de último capítulo, simplemente concluye cuando el sujeto del recuento, Felipe Carrillo, asume su propia vida como una mudanza de todo orden. *Una mudanza, nos dice, que no me ha llevado a ninguna parte o que tan sólo me ha traído hasta mí mismo.*

La "música de fondo" con la que el narrador subraya su confesión le hace coincidir con situaciones de tango y de bolero; y su propia historia, autoironiza, es la "Crónica de un bolero anunciado". Por eso lo vivido como absurdo sentimental es calificado de "traguirridículo". Y la "historia sin pies ni cabeza" (sin primero y último capítulo) figuran la lógica contraria, la irracionalidad de la experiencia amorosa. Esta reversión es una subversión de los sujetos implicados, y el drama debe ser confesado con urgencia, directamente, para discernir su verdad en el acto expiatorio de su oralización. En tanto "incompleta" la novela figura un "hombre incompleto". Como en la ópera, en la convención melodramática de la novela todo ocurre pronto; se enfatiza así la necesidad de expiación, la agonía de decir y la zozobra del deseo. Dice el narrador: *no bien empiezo a contar una historia, suelto un ya mataron a la princesa.* El narrador es un arquitecto peruano exitoso en París. Pero en esa declaración se autodefine como autor de su propia narración.

Aunque ya otros relatos de Alfredo Bryce acudían al discurso analítico, esta vez la misma novela se trama en su especulación. El capítulo V glosa un supuesto ensayo en la *Revue Psychanalytique* sobre la arquitectura de Carrillo, que es interpretada desde su opción por el exilio, su necesidad de plasmar un estilo peruano, y su posible cuadro edípico. Incluso su declaración *busco ciegamente* tiene una referencia a Edipo. Y no es gratuito que sea así, porque a pesar de la ironía y la parodia, una de las historias de amor es de carácter edípico, y es presentada como amor ciego. Felipe, Genoveva y Sebastián, hijo suyo, forman un "ménage à trois"; y, no sin sarcasmo, ella y su hijo son conocidos como *la pareja más sólida de Madrid*. La historia, tragicómica, es la del amor de Felipe y Genoveva destruído por el hijo. A pesar del grotesco, la debilidad de la madre, la arbitrariedad monstruosa del hijo, y el poder psíquico del cuadro edípico están vivamente contados. Cuando Felipe descubre el horror, intenta escapar. Y así comienza la otra historia de amor, no menos melodramática: la aventura con Eusebia, la cocinera negra, quien lo recobra del malestar psicológico por vía del placer tangible, sólo que este amor es socialmente improbable, y Felipe debe agonizar otra vez en el bochorno, la culpa y la resignación antes de su nueva huida.

Bryce corre valientemente el riesgo de novelar una relación que fácilmente puede ser inverosímil o paternalística, ya que si el amor no es ciego sólo puede ser socialmente situado, y así confirmar las

estratificaciones de todo orden. No obstante, más allá de las dificultades del tema (mayores en la novela, donde si el amor fuese posible no sería novelesco) me parece que Genoveva y Eusebia son dos caras de la misma Mujer. Española y peruana, blanca y negra, aristócrata y sirvienta, el melodrama de la polaridad no oculta el hecho de que una sea el "original", la otra el "negativo" del mismo deseo. El sujeto que es un involuntario "voyeur" de la pareja enferma madre-hijo, resulta en la otra historia visto y juzgado por los códigos sociales. Al sadismo que subraya la primera historia se sucede el masoquismo de la segunda. De allí la necesidad autodenigrante de Felipe Carrillo, que quiere sentirse "pobre diablo" y se muda al barrio popular de París, entre las Eusebias de la marginalidad, donde se encuentra con otra alma en pena, una antropóloga que ha vivido una historia paralela con un árabe.

Este desdoblamiento, estas dos historias de la Mujer vuelta a extraviar, organizan la sistemática forma dual de la novela. Hay dos espacios (un lado de allá, que es Perú, y otro de acá, que es París) pero también dos lugares de vacaciones, dos parejas amigas, y hasta la convalesciente antropóloga del final es simétrica a Felipe Carrillo. Este dualismo seguramente vertebrata (o desvertebrata) la representación del yo, ese sujeto confesional que entre uno y otro extremo, entre uno y otro viaje, aparece como "ausencia", como eje abierto al cambio, como signo flotante en pos de un significado que lo vuelva a poner en circulación. Por eso, aparece también como nostalgia, dedicado a "extrañar", esto es, a la fantasía de las equivalencias con que suple su pérdida y extravío.

Que la novela sea el discurso de una pérdida es la consecuencia del planteamiento confesional del sujeto: la pérdida de la pareja no hace sino reafirmar su nostalgia de la misma; o sea, su carácter de héroe del contra discurso amoroso. Al mismo tiempo, estos recuentos sólo pueden tener un "pathos" cómico, ya que la pasión es una aventura antihedonista, novelesca; y el resultado es que la voz de la verdad vivida es la voz de la tragicomedia. El yo es el antihéroe del "gran laberinto".

En el análisis del estilo arquitectónico de Felipe Carrillo, metáfora del propio estilo narrativo de Bryce, leemos esta conclusión: *Un abandono alegre — no culpable — del país de origen (Perú, alumbramiento, nacimiento, hogar paterno: todas estas palabras, en su lengua materna, pertenecen al género masculino. Aluden por consiguiente, a un padre "alegremente" abandonado. ¿Abandonado a su suerte?).* Esta es una cita que la novela hace del supuesto ensayo sobre Carrillo, sólo que apunta a la textura compleja de la fábula de esta novela. Interesantemente, en sus cuentos de "Magdalena peruana" (1986) y en esta novela, Bryce se replantea su experiencia peruana en términos de un conflicto latente. En verdad, toda su obra puede leerse como una apasionada recusación de la autoridad (paterna, institucional, del código social); pero estos dos últimos libros hacen de la

sustitución del padre y su autoridad una comedia grotesca y festiva. Al final, el sujeto es hijo de su propio discurso, la creación del "tú" instaurado como el espejo que le devuelve la voz, la identidad.

De este modo, la pérdida de la pareja lleva a la recuperación paradójica, atraviliaria y guiñolesca, del interlocutor solitario que le devuelve tolerancia y certidumbre. Por eso, al final del libro, en el Museo del Hombre, Felipe no requiere situar al Otro ni siquiera como objeto de estudio. La novela es un museo del hombre y de la mujer mucho más verídico, por su misma libertad e improbabilidad, por su capacidad de darle al "tiempo subjetivo" un espacio de identidad y celebración. De ese espacio, de ese discurso, están hechas las cuentas del yo en el tú, del uno en el otro. Aunque todo ello sea *pura coincidencia con la letra del tango*.

ROA BASTOS: UNA MITOLOGIA DEL DESCONSUELO

Julio Ortega
Brown University

1.

Entre las grandes novelas latinoamericanas, las de Augusto Roa Bastos carecen de edad: se diría que son contemporáneas de los orígenes del relato colectivo, debido a que han levantado una mitología del desconsuelo, como si levantaran la tierra misma de la historia paraguaya, esa geografía circular de la dictadura, la guerra, el colonialismo, y el exilio. Pero también esas novelas son contemporáneas de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *El otoño del patriarca* de García Márquez; porque, al final, el relato es la pupila de la historia: la despierta y ya no la deja olvidar.

2.

El Chaco es una memoria sangrante. Es, en ese sentido, un architexto: contiene la página, la tinta, y el alfabeto de su novelización; y se inscribe más allá de sus propias evidencias, como si careciese de un punto final, como si fuese un desgarramiento, una fisura, que no ha de cerrarse. La historia es de sangre y de barro: doble tinta que convierte a la naturaleza en escenario del relato. En lugar del bosque materno, en lugar de la foresta de símbolos, el Chaco es visto por Roa Bastos como un laberinto fúnebre.

Está hecho para salir de él, y los hombres lo recorren en una difícil fuga. Agonizan en sus pasos como si les faltara horizonte, dan la vuelta y caen al barro, bajo la lluvia, al pozo de la noche y del sueño, donde la letra los despierta. El Chaco, charco de tinta, es la frontera: espacio del sinsentido, como la historia, donde los hijos mueren como si no fueran hermanos.

3.

Las novelas de Roa Bastos se parecen más a la narración sin tiempo de Juan Rulfo y al tiempo sin relato de José María Arguedas. Como Arguedas, que le dio al quechua andino una expansión castellana emotiva, Roa Bastos le ha dado al guaraní el registro del español, y ha pasado de la voz a la letra sin lastres miméticos, con toda la poderosa urgencia material de la lengua madre en la escritura del padre, esa autoridad biográfica que es un texto discontinuo, dejado a su propia deriva. Como Rulfo, Roa Bastos es sistemático en su inmediata visión de lo más local como la única medida de la universalidad: lo nativo se torna arquetípico, una brecha en la geografía de la imaginación, paso en falso y pasaje cierto. Como Arguedas y Rulfo, Roa Bastos hace del libro el espacio cultural de la desconstrucción de Occidente: la novela (el instrumento más refinado de la modernidad) ha cambiado de manos y habla con la libertad que adquiere entre las manos del Otro.

4.

Ya los cuentos de Roa Bastos nos introducen de inmediato y de lleno a una dimensión empírica tersa y urgente. Al ingresar a uno de estos cuentos volvemos directamente a las virtudes terrestres, como si regresáramos del extranjero del habla, afantasmados por esta lectura hecha de certidumbres. Las palabras son suficientes y dicen el mundo que ordenan y precisan. Esta lección clásica supone que el lenguaje nos hace inteligibles en los dramas de la historia, en los márgenes de la naturaleza, en la errancia de lo social; allí donde lo fronterizo es una transición. La aventura humana tiene en la palabra del relato, su desciframiento, las pruebas de su excepción. En "El trueno entre las hojas", uno de sus primeros grandes relatos, Roa Bastos comunica la experiencia latinoamericana como un estado de emergencia: tiene la dinámica de un desenlace que se precipita sin resolución.

5.

Hijo de hombre plantea la creación de un sujeto intra-histórico. Bajo el mito del padre, ese nacimiento señala ya la autoridad como el espacio de la expulsión del hijo. El sujeto que zozobra en la guerra, descubre su humanidad desnuda en el pozo común donde la caída borra las fronteras nacionales. La historia es fosa colectiva, laberinto sin salida, espacio

usurpado. Pero será en *Yo el supremo* donde Roa Bastos logra no sólo una obra maestra sino el ciframiento y desciframiento de su lectura de la historia en carne propia y viva. El dictador Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840), hijo del discurso de la Ilustración, fue un patriarca capaz de planear desde el desarrollo de su país hasta la educación de sus jóvenes como si el Paraguay fuese un laboratorio familiar. Con las fronteras cerradas, el país prosperó bajo este padre mitológico y estafalario. Gobernó 26 años, desde 1824 hasta su muerte. El imperialismo inglés decidió detener ese mal ejemplo de autonomía anacronista, y azuzó la guerra de la Triple Alianza (1865-1870) en la que Argentina, Brasil y Uruguay diezmaron la población paraguaya en uno de los primeros genocidios modernos que conoció América Latina. La guerra del Chaco (1932-35), contra Bolivia, fue la secuela de esta disputa internacional del suelo paraguayo. En verdad, fue una guerra entre la Standard Oil (que actuó desde Bolivia, aspirando al subsuelo paraguayo) y la Shell (instalada en Paraguay). Roa Bastos tenía 15 años cuando participó en la guerra, como camillero de retaguardia, y la carnicería que vio lo hizo, para siempre, un antagonista del imperialismo colonial.

6.

En la "Nota final" de *Yo el supremo* "el compilador" (que reemplaza en esta novela al autor tradicional) nos dice:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros... Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador declara, son palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada.

Del acopiador al a-copiador no hay narración: hay exploración de la textualidad de la historia, de su discurso sin voz, de su naturaleza ocupada, para así reemplazar el relato con el acopio de lo copiado. La novela es esa copia de lo leído, en torno al vacío de la narración colectiva; pero esa copia convierte al lenguaje en la materia emancipadora misma, en lo único que nos queda para oponer al sinsentido de la historia. Recusar la historia es abrir el camino de la historicidad.

Y quien lee es aquél que se mira en el espejo del padre. Y al hurtarle la letra se reconoce como sujeto alterno, como proceso de lo escrito artesanalmente, manualmente, signo tras signo. La letra no es heredada:

el hablante sin voz debe arrancarla a la autoridad del monólogo para diseminarla.

De allí el extraordinario paralelo con *El otoño del patriarca*. También aquí el narrador colectivo construye el mito del patriarca y en el mismo acto lo desconstruye; al narrarlo como figura proteica y totalizante, la novela lo carnavaliza como fantoche. No es casual que ambas novelas hayan hecho del Dictador una figura paterna que incluye la autoridad de la letra y del sujeto: levantar esta figura omnímoda implica, en el mismo acto, desbasarla.

Ese trabajo pertenece a los operativos de apropiación y reparación de la cultura. Desde la peculiaridad heteróclita (hecha de sumas, transmutaciones, disfunciones), la cultura ofrece el discurso paralelo al poder. El habla comunitaria es capaz de exorcisar el mal del siglo, la historia que repite la práctica colonial del capitalismo salvaje. Pero la cultura es también un espacio zozobranter. Todos sus saberes están en conflicto con la asimilación, el prejuicio, la violencia: con las sucesivas dominaciones y exterminios.

Desde los libros de Roa Bastos, por ejemplo, uno entiende de otro modo la ingenuidad etnológica de una película bien intencionada como "La Misión," que es muy sensible a la cultura de los otros, pero cuyos indígenas paraguayos cantan en latín para demostrar su humanidad. Si, en efecto, los frailes históricos querían que los indígenas canten latines en lugar de guaraní para probar que son como nosotros, la película repite el paternalismo.

Para Roa Bastos se trata de algo más urgente:

El contacto frecuente con parcialidades guaraníes del Paraguay Oriental no sólo me ha enfrentado con su estado de desintegración y agonía, sino que poco a poco me ha llevado a considerar el proceso y destino del pueblo paraguayo de una manera angustiada, ya que este proceso presenta analogías y semejanzas alarmantes con la muerte y el fin de la cultura de los Guaraní. Se diría que la amenaza de muerte que pesa sobre los indígenas, como minoría étnica, se extiende actualmente sobre toda una sociedad nacional (A. R. B., *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI 15)

De allí deriva Roa Bastos, con razón, un "modelo" que habiendo servido para marginar y minar a las culturas indígenas, sirve ahora para someter a las masas pauperizadas.

En un congreso de antropólogos José María Arguedas se encontró con la tesis de que los pueblos indígenas estaban condenados a desaparecer. Deprimido, se fue a caminar por el mercado del pueblo. En una tienda de discos repasó las novedades populares, y descubrió que la música nativa

predominaba y proliferaba. Esa evidencia lo reconfortó: la música refutaba alegremente el pesimismo de los expertos.

Para Roa Bastos la otra refutación del colonialismo es una utopía concreta: la unidad cultural y política de Iberoamérica, un nuevo orden federativo y plural que sea una réplica de la comunidad europea, y que sume América Latina, España y Portugal. A propósito del V centenario del descubrimiento de América, escribe:

Este mundo no realizado aún de la unificación iberoamericana es el que aún queda por descubrir. Nosotros sí sabemos que existe y debemos contribuir a la concreción de su realidad. No importa el tiempo cronológico sino el tiempo de las generaciones y los pueblos, en cuya energía se fragua el temple de las utopías concretas. Entre lo utópico y lo posible, este es un reto de la historia. O lo que es lo mismo, un desafío del porvenir ("Una utopía concreta: la unidad iberoamericana", *Casa de las Américas*, Nos. 172-173).

El reto de la historia se ha dado como el relato de la novela: desde la mitología del desconsuelo y la consolación, Augusto Roa Bastos ha terminado por diseñar uno de los proyectos narrativos más fielmente hechos con la diferencia cultural latinoamericana. Fiel a la naturaleza misma del proyecto, esa diferencia está hecha por el drama de los orígenes, del comienzo y su promesa.

LA TRAVESIA POETICA DE MARTIN ADAN

John Kinsella
University of Maine

Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente y Benavides, nació en Barranco en las afueras de Lima en 1908 y murió en esa ciudad en 1985. A pesar de la gran acogida recibida por parte de la crítica en su propio país, su poesía es prácticamente desconocida fuera de su Perú natal. La importante contribución que ha hecho a la poesía peruana se ve claramente en su obra principal, *Travesía de extramares*,¹ subtitulada *Sonetos a Chopin*, una colección de cincuenta y dos sonetos. Refiriéndose a esta obra James Higgins comenta: *Es significativo que esta obra consista sólo de sonetos. Adán, conscientemente pasado de moda, no tiene ninguna de las pretensiones revolucionarias de Vallejo o de Moro, y se considera no como la vanguardia de una nueva corriente sino como el heredero de una larga tradición literaria.*² Para Mirko Lauer los poemas revelan *una marcada austeridad en el aspecto formal*,³ mientras Edmundo Bendezú vislumbra *los delicados mecanismos de una poesía de gran perfección formal y de viva sustancia humana.*⁴ Esta preocupación por la forma subraya una preocupación principal en su obra: el deseo de dotar su tendencia a la búsqueda de sí mismo y su sentido más amplio de la incapacidad del lenguaje

de expresar esta experiencia, con una estructura fija de la que de otro modo hubiera carecido.

Como sugiere el título de la colección, el uso de la metáfora náutica es notable en los sonetos y es de vital importancia para la articulación de su actitud hacia la poesía. "Leitmotif" es particularmente relevante en este respecto ya que es el primer poema del grupo que emplea este tipo de metáfora. También introduce otro de los temas principales que brota del subtítulo del libro y se centra en la analogía entre el poeta y el músico Chopin al cual están dedicados los sonetos:

(Cortot: "Chopin: Deuxième Prelude; Méditation douloureuse; la mer déserte au loin...")

¡yo era para morir, e vos para escapare!
Del CANTAR DE RONCESVALLES

*el día era nublado e él bien lo aclarava,
maguer que era oscuro, él bien lo blanquiava,
por do quiera q'él pasaba todo lo relumbraba.*
Del POEMA DE YUSUF

— No aquel Chopin de la melografía:
Colibrí infalible en vahaje,
O cumbreira y cabrío nel celaje,
O perspicuo piloto por sombría...

— Mas el antiscio de su travesía:
Arena así, que ya brolla el miraje;
O humana presa de selacio aguaje:
O luna ahogada, a flor de mediodía...

— No la remera que roza la rosa,
Sino el otoño que bañó mi vida
Y pasmó mi melisma más mimosa...

— ¡Ay, no la arboladura talantosa,
Ni el alentar la lona rehenchida!...
¡Mas yo... ya... mudo que tajó la boza!

(93)

Tanto el título como las citas fragmentadas hacen las veces de un epígrafe de las series de poemas náuticos de la colección y sirven de ejemplo, en forma de prefacio, para una invitación al lector a partir en varias direcciones, especialmente en este poema de corrientes, cables

cortados y destinos perdidos. El *leitmotif* o tema principal es el de un viaje que se asocia en este caso con Chopin. La primera cita en francés parece indicar que el poeta se está esforzando para conseguir un efecto musical en el poema o que está intentando construir un puente entre la música y la poesía. Algo que no se debe pasar por alto es que Adán realmente se afana para producir un efecto musical a través de la interacción de las vocales y consonantes repetidas, y eso se escucha en frases como *la remera que roza la rosa o pasmó mi melisma más mimosa*. Después del estímulo inicial y multi-direccional de los epígrafes, lo suficientemente fragmentados para ser "invitations au voyage" más que fines, utiliza terminología musical en la primera línea con la palabra "melograffa" para referirse al arte de escribir música practicado por Chopin. Parece estar rechazando la figura del músico responsable de los sonos melodiosos, suaves y dulces de los preludios. Como Emilio Bendezú subraya: *Desde el primer verso el poeta nos dice que el motivo central de los Sonetos a Chopin no va a ser la figura del celabrado compositor de los preludios*.⁵

Después de este rechazo aparente el autor sigue delineando la figura del músico en una serie de imágenes. Lo que este grupo de imágenes tienen en común para estar en contraste con las del segundo cuarteto, son ideas de equilibrio diestro, un equilibrio airoso. En el caso del "Colibrí infalible" hay una sensación de balanceo y suspensión en el aire, una impresión de inmovilidad en el movimiento. En la imagen de la cabra hay una idea de pisar firme y de una mayor ventaja en el caso del piloto quien desde su elevada posición, similar a la de la cabra o el colibrí, escoge su camino, pisando firme, entre escollos, bajíos, turbulencias y todo lo que constituye una caída y un viaje más violento, peligroso y potencialmente destructivo. La imagen del *perspicuo piloto por sombría* es naturalmente anunciada en el epígrafe tomado del "Poema de Yusuf" con sus referencias a la iluminación de la oscuridad, la desaparición de las nubes y una sensación general y omnipresente de resplandor y claridad en la última línea de la cita.

En el segundo cuarteto se compara y se contrasta la figura del poeta con la del músico. Se le describe como el antiscio del viaje del músico, o sea es alguien que vive en el mismo meridiano que el músico aunque en otro hemisferio. La imagen del antiscio — igual pero diferente, unificado pero antitético — se refiere a las similitudes y diferencias de los viajes artísticos emprendidos por el poeta y el músico. También puede referirse a las obvias afinidades y diferencias hemisféricas o geográficas existentes entre la cultura europea y sudamericana, así como a las distintas formas de arte complicadas. Aunque compartiendo también la misma alegoría náutica hay una diferencia también entre el gran músico y pianista que tiene las ventajas de la experiencia, y el poeta, que es aún un novicio. Como sugieren las imágenes del segundo cuarteto, el poeta no tiene ninguna de las ventajas de pisar firme y seguridad del animal ni la elevada posición del

piloto, cualidades atribuidas a Chopin. Las cumbres y posiciones elevadas del primer cuarteto contrastan con el vórtice descrito en el segundo verso del siguiente cuarteto, en la mitad del cual el poeta es a duras penas capaz de percibir el miraje que quiere precisar en palabras. También el aire, la suspensión, el equilibrio y la seguridad contrastan con corrientes mucho más peligrosas y horrendas, monstruos submarinos que le persiguen, el peligro de ahogarse y turbulentas incertidumbres. Del mismo modo en que la imagen final del primer cuarteto había sido anticipada en uno de los epígrafes, aquí hay una conexión entre la idea de la muerte y la del ahogo que le amenazan y la Canción de Roncesvalles. Mientras el poeta parece destinado a morir entre los peligros del viaje (*yo era para morir*), el músico (*perspicuo piloto*), ha escapado a límites navales más seguros (*e vos para escapar*).

En el siguiente par de estrofas del sexteto continúa el contraste entre los toques airosos superficiales como *la remera que roza la rosa* o *la arboladura talantosa* y envolvimientos y absorciones profundas. En los últimos dos versos esto queda ilustrado en el contraste entre aire y velas hinchadas y la posibilidad de la inmersión en el agua junto con el potencial o inminente naufragio que puede suceder una vez se corten los cables. Otro contraste se presenta en el primer terceto entre el delicado escenario en que florece la rosa y el mundo del poeta caracterizado por el otoño que cae lánguidamente sobre él y le impide escribir los versos que él quiere escribir.

Hay, entonces, un contraste de viajes entre aquellos hechos dentro de límites navales más seguros y posiblemente más superficiales, y los que necesitan la energía de todo el ser (*¡Mas yo...*), lo sumergen (*ahogada, banó mi vida*), y destruyen todos los medios de controlar el viaje o de salvar el yo comprometido. Sin pilotaje este yo comprometido se ha abandonado finalmente más allá de la seguridad del lenguaje mismo como se sugiere en las palabras *ya... mudo* que es la expresión culminante de la idea *Y pasmó mi melisma*. A pesar del rígido contraste de las travesías uno de los aspectos interesantes es que, aunque rechazando un cierto tipo de compositor como el modelo tutelar de inspiración para su empresa particular, no repudia completamente al artista consumado que también se atrevió al viaje artístico y adquirió la pericia del *perspicuo piloto*. Su imaginación, como si no fuera insensible a los murmullos del mismo Chopin, continúa sin embargo, rechazando o relegando al margen de su experiencia, elaborando en una serie de imágenes las delicadezas y atracciones del *Chopin de la melografía* en el primer cuarteto. Por lo tanto, desde el principio, hay una discreta mención de algunas de las ambivalencias del antiscio — parecido pero diferente, idéntico pero antitético — que también se refleja en la misma estructura del poema con la simetría gramatical de sus *No... sino*.

"Volta subito", el último poema de la colección, de nuevo emplea la metáfora náutica y examina la naturaleza de la tarea poética en cuanto a un viaje. Las referencias náuticas aquí se usan simplificando en relación a barcos más que a naves, más específicamente al barco de Caronte. Las alusiones al agua se refieren a un río más que al océano abierto, mientras que imágenes como "nenúfar" y "ninfa" sólo son compatibles con agua dulce y limpia. Esto también puede indicar que el poeta está ahora preocupado en reducir los riesgos y peligros que va a encontrar en los mares exteriores de la experiencia artística. Los epígrafes anuncian que se dará la bienvenida a la muerte como fuente de nueva vida y esperanza:

¡Oh muerte que das vida!

FRAY LUIS DE LEON

Now more than ever seems it rich to die

KEATS

— ¡Compás de la Bogada de Caronte,
Tú libérame ya de sutileza,
Madre y caudal de lágrima que empieza
En mí y no para ni en el horizonte!

— ¡Dame tu ceguedad con qué yo afronte
Rumbo infinible de vida y belleza!...
¡Y la mudez con que el eterno expresa!...
¡Y el mi cadáver la tu boza afronte!

— ¡Mas no discurra yo sobre la linfa,
Ni rebusque ni finja, en haz o seno
De insondable hora, nenúfar o ninfa!

— ¡De los ojos del muerto, mi mirada
Paire en faceta a luz cristalizada
Y yo mire belleza así sereno!

(141)

El primer cuarteto se abre con la imagen de la muerte representada por la figura de Charon, la figura de la mitología griega que transportaba a la gente al otro lado del río Styx al mundo de los muertos. El poeta suplica a la brújula de Charon que le ayude a seguir su ruta al mundo de los muertos donde espera encontrar un reino poético nuevo y más auténtico. *El* quiere evitar cualquier contacto con el tipo de poesía que lo ha complicado en un viaje irreal a un laberinto de sutilezas o intelectualismo. Este tipo de poesía demasiado ingeniosa, que se describe más adelante en el primer

terceto, representa una falsificación de la experiencia y ha alumbrado su actual sentimiento de abatimiento. La frase *libérame ya* indica que ha soportado ese tipo de poesía demasiado tiempo y está cansado de su propia inteligencia. La expresión *empieza en mí* sugiere que el poema también tiene que ver con alguna forma interna de exploración, un viaje a través de sí mismo, mientras que el último verso expresa la idea del anhelo de algo que trascienda a sí mismo y que sólo puede encontrar en la muerte.

El segundo cuarteto elabora esta posibilidad de la trascendencia de uno mismo e introduce una súplica por la ceguera y la mudez en un mundo de privación sensorial que será el emplazamiento de la belleza última que ansía. Es un mundo más allá del tiempo, la materia y la apariencia física, desprovista de propiedades terrenales y apartado de un estrato de trascendencia. Con referencia a esto James Higgins comenta:

La belleza absoluta, invisible al ojo humano y la armonía infinita, inexpresable en el lenguaje humano, son situadas en la silenciosa oscuridad más allá de la tumba. De ahí que el poeta ruega ser despojado por la muerte de sus facultades humanas y ser dotado de la ceguera con la cual poder contemplar la belleza eterna y la mudez con la cual expresar el éxtasis silencioso inspirado por la armonía eterna.⁶

De ahí que su viaje al inframundo de la muerte se vea como un escape de una forma de poesía poco auténtica (y sin duda una vida poco auténtica) hacia el reino de la belleza ideal y con la esperanza de alguna forma de redención. En el último verso de la estrofa repite de nuevo un fuerte deseo de rendirse a la muerte.

En el primer terceto retorna y explica más detenidamente alusiones anteriores en el poema, específicamente las conectadas con la idea del viaje y también con su noción de la poesía de sutilezas. No se debe pasar por alto el hecho de que el poema contiene seis exclamaciones, ocho verbos en imperativo y una secuencia ininterrumpida de exclamaciones en la segunda estrofa que sirven todos a la idea del anhelo de algo. En otras palabras, lo que parece estar describiendo no es tanto su verdadera experiencia sino su deseo de tener algún tipo de experiencia que está deseando fuertemente experimentar, algo que no ha experimentado todavía. Empieza describiendo los peligros que quiere evitar en la poesía. En el primer verso del terceto hay un cierto uso del juego de palabras ya que el verbo "discurrir" puede significar tanto desertar como vagar o recorrer, y el poeta rechaza cierto tipo de viaje o discurso.

En conexión con la imagen psicológica, "la linfa" parecería estar rechazando la noción de poesía como una forma de búsqueda o prueba interior que podría ser demasiado intelectual o absorta en sí misma. Si va a buscar la sensual y esquivada belleza del nenúfar, no quiere que esto lo

obligue al retiro en el mundo de la mente o la imaginación, exageradamente ingenioso para su propio bien. El quiere evitar un tipo de poesía basado en el fingimiento y la sutileza, una poesía que genera sus propios resultados en vez de estar enraizada en la experiencia. La frase *en haz o seno/De insondable hora* sigue insinuando que la belleza superior que él tanto anhela puede ser transitoria, efímera, inmersa en las insondables profundidades de lo pasajero.

El uso del artículo definido "los" en vez del adjetivo posesivo "mis" en el primer verso del último terceto indica un cierto sentido de distanciamiento, la alienación de un estado parecido a la muerte, la rareza de una experiencia que él está al mismo tiempo viviendo y observando. Las imágenes del segundo verso que describen el delicado, fluido y trémulo efecto de la luz en el agua, que está de algún modo congelada en el tiempo y estática como la cara de una piedra preciosa, de un cristal, produce una sensación de permanencia y atemporalidad. La imagen de "luz" también sugiere una idea de lucidez que el poeta asocia con el descubrimiento de ese mundo de belleza trascendente. Mientras en el terceto anterior emplea tres verbos que, sin ser particularmente agresivos, refuerzan la impresión del impacto de la iniciativa creativa y colocan el énfasis en la fuerza verbal, en el último terceto usa dos que producen un efecto de reposo. Los verbos "paire" y "contemple" repiten la misma idea de una mirada sosegada y subrayan el intento consciente de profundizar en un acto simple. También es significativo que el poema se hace más dinámico y fluido en esta estrofa final precisamente en el punto donde es semánticamente más inmóvil y estático. Esta es una paradoja que refleja en sí misma la idea de algo que ha cristalizado pero tiene una forma fluida y dinámica, así como la idea de optar por la vida con imágenes de duración y permanencia más que de trascendencia.

Los dos poemas estudiados en este artículo ilustran dos de los temas principales que se repiten en la poesía de Adán. En "Leitmotif" la poesía se ve como una aventura, algunas veces como un viaje azaroso a través de los mares exteriores del alma del poeta, mientras que en "Volta subito" implica una búsqueda de un mundo de belleza ideal apartado en un nivel trascendental. En ambos poemas existe una tensión entre un yo ideal y un arte consumado y un yo imperfecto y las deficiencias y riesgos de la poesía misma. Se debe también subrayar la complejidad léxica y conceptual de los poemas que brota de una profunda obligación interior de comunicar la experiencia del poeta de un modo coactivo, de vencer los límites del lenguaje mismo. Al considerar el intento genuino que hace el poeta al enfrentarse a la naturaleza de la experiencia poética y al embarcarse en el viaje artístico, la obra *Travesía de extramares* resulta un ejemplo ingenioso del acabamiento formal y la inspiración de su poesía.

NOTAS

1 Martín Adán, *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)* (Lima: Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, 1950.) Varios poemas hablan aparecido en publicaciones y periódicos. Todas las referencias de este artículo están tomadas de Adán *Obra Poética* (Lima: Ediciones Edubanco, 1980), edición que incluye un prólogo y notas de Ricardo Silva Santiesteban.

2 James Higgins, *The poet in Peru* (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1982) 91.

3 Mirko Lauer, *Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán* (Tesis: Universidad Nacional de San Marcos), Lima, 1972. 34.

4 Edmundo Bendezú Aibar, *La poética de Martín Adán* (Lima: Villanueva, 1969) 19.

5 Edmundo Bendezú Aibar 22. Aunque difiero con este autor sobre ciertos detalles de interpretación de este poema, estoy de todas formas en deuda con sus análisis.

6 James Higgins 166.

JORGE LUIS BORGES: ESCORZO Y PERSPECTIVA. DESDE *FERVOR DE BUENOS AIRES* (1923) A *EL HACEDOR* (1960)*

Enrique Luengo
Southwest Texas State University

La escritura de Borges es autorreferencial. La imagen de texto y la imagen de narrador están determinadas por este rasgo constante, reiterativo. Borges escribe poemas, relatos y ensayos en los cuales el proceso de escritura y la función del escritor son materia en juego en el interior de la representación propuesta. Las claves de la lectura pertenecen al mundo de los libros, al mundo de la literatura. El escritor-lector llamado Borges produce literatura en los marcos de un dominio literario donde el lenguaje es materia de transformaciones producidas por el proceso dialéctico entre las formas ya existentes o tradicionales y la operación ejecutada por el escritor Borges con esas formas. El escritor manipula palabras, conceptos, tópicos, tropos, géneros, libros. Cuando nos preguntamos desde una perspectiva globalizante por las obras de Borges

* Usamos en este estudio el tomo de las *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974).

advertimos que su manipulación produce o genera un cuerpo literario marcado por la recurrencia, por la insitencia de ciertos procedimientos y temas que lo atraviesan.

El marco desde el cual pretendemos dar cuenta de esas recurrencias tiene dos ejes predominantes y explícitos. Uno de ellos consiste en la versión que el mismo Borges tiene de su escritura. Para Borges la literatura es una actividad (vital como otras) relacionada con el lenguaje. La literatura tiene un campo perfectamente delimitado y por ello también restringido. Se trata de un juego técnico preciso, capaz de crear mundos, proponiendo órdenes cuya condición es la transitoriedad. Si bien el propósito de la literatura, aparentemente, consiste en capturar la así llamada realidad, el escritor comprueba — en el camino de su experiencia — que ese propósito es imposible, ya que la compleja y misteriosa manifestación de lo real se resiste a una reducción lineal, sucesiva, parcial, siempre limitada a una perspectiva personal: la del sujeto.

La actividad literaria está conectada con la historia o cualquier actividad de lenguaje de propósito documental. La tarea del escritor, pese al carácter imposible de la empresa, insiste en el intento de hacer con el lenguaje una representación que mime la complejidad de los hechos. Sin embargo, lo que Borges propone — en suma — sobre la escritura y la literatura, especialmente en "El inmortal", es que las palabras remiten a las palabras ya que perdieron su contacto con el recuerdo de los hechos, los cuales siempre fueron otra especie de objeto.

La incapacidad de capturar la realidad a través de palabras de las cuales se escapa la esencial, no impide a Borges el intento — fructuoso por lo demás — de poblar la fantasía del lector de mundos, conjeturas, lugares, sugerencias; lo cual ilustra un proceso contradictorio y productivo que caracteriza su enunciación. Pero, a la vez, este trabajo productivo está desprovisto de la sacralización que en ciertos momentos de la historia literaria, ha caracterizado el quehacer poético. Leer a Borges es un juego que introduce explícitamente en un territorio donde las señales llevan siempre a otro libro, a otra lectura, cuyo eje está en movimiento, en trance de llegar a ser otro. La recepción supone un lector que ya ha leído. El circuito se abre a múltiples lecturas dentro de una condición propia de la lectura, a saber, el riesgo. El texto dice más o dice menos pero no es nunca el mismo.

Un resumen de mi experiencia de la lectura de Borges con propósitos expositivos y de análisis puede reducirse a los siguientes puntos:

1. La obra de Borges se ofrece, tanto por su estructura interna como por su programación externa y expresa, inserta en conjuntos identificables con los géneros literarios tradicionales: relatos, poemas y ensayos.

2. Los géneros de carácter histórico, y por ello cambiante, asumen en la escritura de Borges una particular especie que se puede describir muy sumariamente como el uso de formas genéricas tradicionales cambiando los procedimientos de manera no tradicional. Se trata de una exploración de las posibilidades argumentativas, narrativas y líricas, pero sin abandonar enteramente los marcos que permiten identificar y adscribir los textos a un determinado género.

3. La escritura de Borges es un cuerpo orgánico, coherente, repetitivo, insistente, de una serie limitada de tópicos, de temas y procedimientos. Esta repetición es una constante que da unidad a la obra.

4. Las variaciones y transformaciones de los temas y procedimientos son a la vez insistencia sobre algunas intuiciones fundamentales que Borges tiene sobre el tiempo, los libros, el saber, los sueños, el escritor, el hombre.

5. La obra lírica de Borges, que me propongo describir actualiza una actividad literaria enmarcada dentro del género, pero a la vez, propone una especificidad tanto por los procedimientos como por los temas seleccionados.

El segundo marco de nuestra lectura está dirigido por un propósito de sistematizar la complejidad del texto literario en cuatro niveles que servirán como parámetros, o mejor, como coordenadas de la descripción. Se trata de conceptos sintéticos clasificatorios que dan cuenta de la complejidad de los textos en cuestión. Estos son: 1) Imagen del mundo. 2) Imagen del sujeto de la enunciación. 3) Imagen de texto.

En lo relativo a la imagen de mundo las referencias fundamentales de Borges sobre el tiempo, el lenguaje, la memoria, la poesía, la identidad, la historia, están presentes en los dos textos elegidos, pero cada uno de ellos está marcado por énfasis. *Fervor de Buenos Aires* es un texto donde la referencia insiste sobre la representación de objetos o lugares, en tanto que *El Hacedor* presenta una gama más abierta de temas que sin embargo es posible referir principalmente al tiempo. El tema del tiempo implica el de la historia y el de los mundos posibles.

El primer texto, el más antiguo, proyecta los temas a partir de un motivo desencadenante específico que se amplifica de acuerdo con los procedimientos propiamente borgeanos. Estos temas se pueden organizar en series sobre el tiempo: atardecer, amanecer, tarde, sábados, noche, año nuevo; lugares: ciudad, barrio, calle, casa, salas, patios, plazas, sepulcros, carnicerías; y otra serie variada de tópicos tradicionales como belleza, muerte, ausencia, regreso, despedida, y un tirano.

La selección de temas no agrega nada a la producción poética tradicional donde estos temas son frecuentes. Pero su combinatoria no es frecuente. La serie se vuelve muy personal cuando tratamos de establecer un

paradigma y advertimos que en este libro hay temas de tipo costumbrista, de tipo sentimental y naturalista. Podríamos, sin más, afirmar que no hay la intención de una unidad temática en el libro.

Pero por otra parte, la amplificación de estos temas no es la misma que podríamos encontrar en los textos naturalistas o costumbristas y ni siquiera en los autores contemporáneos de Borges. La amplificación se caracteriza por proyectar una serie de sentidos típicos de la obra de Borges y que postulan un particular hablante que funciona como centro generador determinante del poema.

Así los poemas que desarrollan un motivo temporal insisten en postular que el tiempo es una categoría inherente de la vida humana; que su percepción es eminentemente subjetiva, que los objetos y los juegos son medio de memoria del tiempo y mecanismos de repetición, que hace evidente un vacío sustancial de la vida humana, siempre en vías de llenarse de acuerdo con el juego que se juegue o de acuerdo con las imágenes que un objeto sugiera o documente.

Los lugares y los objetos son propuestos como elementos cargados de la significación que el sujeto siempre lee en ellos. A la vez los objetos, por su permanencia, hacen al sujeto recorrer un espacio idéntico, lo ayudan a mantener su identidad y su historia a la vez que le proponen enigmas que lo conducen al sentimiento de extrañeza y distanciamiento.

Las experiencias intersubjetivas del sujeto están conectadas de manera activa, parlante, con objetos que habitan la proximidad del mismo. Así, el piano, los muebles, el reloj, la casa de la infancia, los árboles, la verja, el mate, etc. son fuerzas significantes activas que permiten al sujeto corporalizar una ausencia, una nostalgia, un deseo, un recuerdo, y finalmente un enigma.

La imagen de mundo construída a través de este libro recupera en un sentido poético una cantidad de objetos habituales que pertenecen al recorrido usual del hablante. Estos objetos se proyectan como signos de una familiaridad precaria (difícil de capturar y mantener) y misteriosa (difícil de comprender y explicar), pero finalmente existente e ineludible, como la propia imagen del sujeto a través de los espejos.

La serie temática de *El hacedor* se puede ordenar en torno a núcleos semejantes a los de *Fervor de Buenos Aires*, pero un énfasis distinto orienta la construcción de la imagen de mundo en un sentido diferente. Si en éste son los objetos y su descripción la marca temática más reiterada, en aquél, en cambio se trata de un circuito de relaciones conceptuales, cuyo recorrido pasa una y otra vez por los mismos puntos.

Este circuito se puede describir desde cualquier lado porque sus relaciones lógicas internas así lo permiten, pero creo que es el tiempo el elemento que determina en forma preferente los rasgos de todo el circuito. La imagen del tiempo es conceptual y de antigua raigambre filosófica, a

saber, sustancia de la vida humana. Dado que la vida es, por otra parte, sueño, entonces, el tiempo también lo es. El juego es una metáfora que, puesta en relación con los elementos anteriores, condensa los elementos necesarios para ejemplificar los mecanismos mediante los cuales es posible intentar una explicación analógica de la vida humana. Así como el jugador mueve las piezas del tablero de ajedrez, y ellas no lo saben, así Dios mueve a los hombres sin que éstos lo sepan. Pero otros Dioses a su vez mueven a Dios y así hasta el infinito.

Siguiendo con las relaciones temáticas fundamentales de este libro, la literatura se integra al circuito como una actividad que intenta fijar la sustancia humana. Pero la literatura es actividad humana y su sustancia, por lo tanto, es también temporal, ya que está sujeta a las mismas leyes de la vida. La historia acepta múltiples versiones y ninguna es la definitiva o total. El olvido y la memoria en su complementación antitética y excluyente construyen el diseño del recuerdo que al pasar a la letra sigue experimentando las transformaciones inevitables del tiempo.

La metáfora del río pone los términos adecuados para sintetizar el circuito anterior. El río de Heráclito, el que a la vez fluye y se mantiene, incluye en la antinomia anterior el dinamismo básico que implica la temporalidad y cada instante de significación y/o contemplación. El concepto de identidad dado en este circuito coopera en la misma dirección y se puede formular en la frase de Rimbaud "Yo es un otro" que Borges varía de múltiples formas en sus distintos libros.

El sujeto de la enunciación tiene en *Fervor de Buenos Aires* las marcas tradicionales del género. Predominio de la primera persona a través de la pronominalización y de las diversas marcas formales de la enunciación, como adverbios temporales y especiales, adjetivación, y una semantización que expresamente proviene del sujeto y no de la historia.

Las experiencias del hablante se modalizan en dos actitudes fundamentales: una actitud emotiva o afectiva con lo referido, y una actitud reflexiva que se desarrolla a partir de la primera. La reflexión subordina la emoción, ya que el trabajo preponderante del sujeto es el análisis, la reflexión y la postulación de hipótesis sobre las materias que lo afectan en algún sentido. La escritura no es la única mediación, sino que es también un proceso lógico del ejercicio de la razón con el cual el hablante se pone en relación con las cosas.

Por otra parte, el hablante es expresamente un poeta, de lo cual se desprende que la actividad de poetizar se incluye como materia del enunciado y se elabora dentro del texto un tópico obligatorio de la poesía: una poética. En esta poética el sujeto de la enunciación define su actividad desde el punto de vista de su función y procedimientos, pero enfatizando lo que será una constante de la producción de Borges, a saber, sus límites.

El hablante recoge los elementos de la historia, de la historia literaria, de su historia familiar, de su historia personal, en un intento poético, limitado por lo demás, de dejar memoria de los hechos, de los momentos y, especialmente, en este contexto, del espacio significativo habitado por el sujeto. Este espacio se proyecta siempre formalmente desde un tiempo presente y está marcado por su carácter íntimo.

El hablante tiene plena conciencia de la complejidad del instrumento usado: el lenguaje, y de la dificultad del procedimiento, que más que reeditar una representación de la realidad, produce, por sus propios medios, una versión que se *agrega* a la realidad. En el poema se procesa la información o la experiencia directa, produciéndose una distancia por la mediación de las técnicas de la escritura, pero a la vez fijando un momento de significación para que entre en el circuito de la lectura. La relación del hablante con el saber se puede proponer bajo la categoría de la duda o de la ignorancia, lo cual es coherente con las determinaciones anteriores del hablante.

En *El Hacedor* las marcas del sujeto del enunciado se afinan en la misma dirección, es decir, hay un hablante preferentemente reflexivo cuyos rasgos se pueden sintetizar de la siguiente forma:

1. El hablante *rehúsa* su identidad de sujeto por intermedio de cualquier identificación parcial
2. No pretende saber
3. No pretende poder
4. No pretende cantar
5. Sí lee y se lee
6. Sí postula hipótesis o conjeturas de carácter provisional y tentativo.

Este sujeto poético es sin duda nuevo en el momento de la producción poética de Borges; su construcción está presente en dos libros separados por cuarenta años de historia. En el libro más reciente, sin embargo, estos rasgos son más explícitos y están puestos en juego en variantes más complejas y múltiples. El nuevo tipo de sujeto funda a la vez una nueva manera de entender la actividad literaria que se caracteriza principalmente por la conciencia que expresa del juego que juega y por el carácter explícito de las reglas del juego.

Ambos libros se ofrecen dentro de una imagen de texto que los inscribe o identifica como textos literarios, tanto por los procedimientos usados en su elaboración como por la programación que los incluye en series explícitamente clasificadas como tales. En una segunda instancia, ambos textos son líricos, pero de una manera muy específica.

La imagen de texto se puede identificar con la especial manera como los textos se incorporan a un género tradicional. Desde este punto de vista *Fervor de Buenos Aires* es un texto claramente lírico por la acumulación de

marcas propias del género que dicen relación con los temas, el hablante y los recursos de la textura. Sin embargo habría que señalar que en este libro hay un germen de lo que sería un procedimiento dominante en *El hacedor*.

El texto poético en Borges admite actitudes propias y dominantes de otros géneros: la argumentación y presentación de conjeturas del ensayo y la narración en tercera persona de una historia pasada propia del relato. Esto que se puede señalar como un rasgo más del texto primero, en el texto segundo tiene el carácter de procedimiento generador y constitutivo del libro que Borges presenta como *esta colectiva y desordenada silva de varia lección*.

El carácter misceláneo del libro se puede leer en dos niveles: uno, los temas; el otro, los procedimientos de la escritura. Desde el primer punto de vista encontramos en el libro temas históricos, argumentaciones filosóficas, teorías, mundos posibles, conjeturas sobre momentos no relatados de sus textos ficcionales o los textos de otros autores, transformaciones de los significados en la historia, etc. Los temas están constantemente abriendo vías comunicantes entre muchos textos de diferentes géneros, de diferentes épocas, de diferentes lugares.

En cuanto a los procedimientos constitutivos de género se incluyen en el texto unidades con la forma de relato breve, de ensayo, de reflexión, de parábola, de sentencia y de poema. Pero a la vez dentro de esas unidades se suele producir la mezcla de procedimientos distintivos.

He postulado que los dos libros de Borges comparten rasgos similares en todos los niveles, así podemos ejemplificar lo que señalamos anteriormente con la descripción de lo que es el poema en *Fervor de Buenos Aires*. Los poemas son espacios textuales breves en los cuales se despliega un instante de contemplación de un objeto imaginado, recordado, visto. Desde esta contemplación que determina el carácter visual de las imágenes se desarrolla un pensamiento que expuesto separadamente podría constituir un ensayo, o bien, se cuenta una historia. Las unidades mantienen su pertenencia al género lírico porque el mundo de las imágenes y reflexiones surge y pertenece al ámbito del yo.

En "La plaza San Martín" una situación inicial como, *En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles*, no concluye en una secuencia narrativa temporal, sino que se amplifica en una descripción de la plaza y el atardecer en un tiempo estático. Se proyecta un cuadro cuya construcción pasa por la subjetividad, más los recursos tradicionales que la expresan en el poema: metáforas, versos, adjetivación, repeticiones tanto semánticas como fónicas. Esto ilustra un procedimiento de construcción de un poema.

Otras modalidades de constituirse las unidades varían la combinatoria incluyendo un relato del cual se desprende una conjetura, como ocurre en "La Luna". La imagen de texto en *El Hacedor* es más claramente aleatoria,

ya que combina todas las formas breves enumeradas antes, además de proponer poemas que incluyen, sin perder su forma de tales, recursos del relato y del ensayo.

CLAVES PARA UNA INTERPRETACION LUDICA EN DE DONDE SON LOS CANTANTES

Rodolfo Prilitera
Wichita State University

Si aceptamos que en esta novela se establece un combate entre el signo y su referente, es decir, un intento de anulación de la referencialidad del signo, deberíamos admitir entonces, que la forma fónica o el significante es lo que prevalece.

Establecido este primer punto, nos queda por ver cuáles serían las claves en el texto que lo convierten en el verdadero espacio lúdico.

En primer lugar, detectamos una deliberada voluntad de juego que nos quiere hacer participar como supuestos lectores de un supuesto escritor. Ambos se suman como dos máscaras más de esas máscaras o transformaciones que experimentan a lo largo del libro sus personajes principales: Auxilio y Socorro. Pero este movimiento deliberado no comienza al principio del texto para establecer el espacio extratextual donde se va a desarrollar el juego, sino en las páginas 27-28, y se resuelve con un diálogo entre el supuesto lector y el supuesto escritor:

El Lector: — Pero, ¿y ese disco de Marlene?

Yo: — Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no? No van a pedirme que aquí, en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde como Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un "ensemble" chino con pelos y señales. Haré lo que pueda.

De esta manera es como Sarduy abre su teatro de marionetas queriendo alterar el tradicional recurso de las obras realistas. Nos deja frente al texto para que resolvamos ese "sentido", que no es otro desde nuestra perspectiva, que el "tejido" en sí mismo que lo conforma con sus sinuosidades, hedonismo y sensualidad. por otra parte, ya estamos prevenidos acerca de esa "incoherencia" y ese desorden dentro de un orden. Pareciera ser que esa "incoherencia" aceptada como tal, quisiera reflejar el absurdo de los acontecimientos que se desarrollan en la vida concreta. Pero no es así, sino más bien, es un querer informar al lector irónicamente de lo que *no* va a encontrar aquí. Reanunciado el disloque textual en la aparente contradicción de narrar una historia desordenadamente, nos obliga a una actitud y una lectura distinta. Debemos reconstruir el "sentido" del texto — en lo que tiene de reconstruible como historia — sometiéndonos principalmente a las palabras que navegan en una superficie de destellos permanentes. De esta manera hay una manipulación del contexto (contenido) y el supuesto "mensaje" es señalado con una aguda ironía. En la página 65, Narrador uno dice: *¿Mensaje? Para que haya mensaje (repitiendo algo que no comprende, y que acaba de leer en alguna parte) tiene que haber: uno, intencionalidad; dos, conciencia del emisor; tres, código; cuatro.*

El libro está dividido en tres partes principales: "Junto al río de cenizas de rosa"; "La Dolores Rondón" y "La Entrada de Cristo en La Habana". Antecede a estas partes el "Curriculum Cubense" que funciona como la presentación de las protagonistas, Auxilio y Socorro. Estas, a través de *la incesante transformación y la abundancia de afeites* unirán los textos que también podrían funcionar independientes uno del otro. Ya Sarduy nos advierte en la Nota final: *Tres culturas se han superpuesto y constituyen la cubana — la española, la africana y la china —; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro.*¹ En todo caso, estas tres historias se imbrican mostrándonos tres facetas distintas de ese juego imaginario como reflejos de un espejo que distorsiona la realidad aludida. Esta alteración del desarrollo tradicional, esta discontinuidad o fragmentación de lo que se narra, este desorden, crea al mismo tiempo una simultaneidad de voces obligando al lector a otra lectura, a reorganizar en su mente el posible sentido, ya que todos los planos de la estructura

narrativa se interfieren. Aparecen dialogando los múltiples narradores imaginarios en primera y tercera persona.

Siguiendo el libro *Nonsense* de Susan Stewart, podríamos hablar también de la ambigüedad ya manifestada en el mismo título y la sinonimia de los nombres de sus personajes principales. En el primer caso, no se sabe bien si es una afirmación o una pregunta, y en el segundo, puede inferirse que es parte y contraparte de la misma máscara. En cuanto al texto, muchas veces no sabemos con claridad quién habla, y aquello que se dice en varias secuencias, es contradicho en el mismo párrafo o más adelante. Esta orquestada polifonía sobresale de un sentido inmediato o general, y ese supuesto caos verbal en que nos sumerge posee su propia vida, su propia carnosidad:

El hombre nada sabe del mundo que lo rodea y muy poco de sí mismo; la única realidad que cuenta es la de las palabras: los textos son su obra y son el mismo. En Sarduy el lenguaje es distintivo de lo humano y también sinónimo de vida como oposición a muerte.²

La palabra que une los diversos mundos a través de la metáfora también crea un fresco paródico lleno de humor y se abre a una multiplicidad de sentidos. Todo circula en un ir y venir permanente, fragmentándose las figuras, los lugares, a la manera de un renovado esperpentismo. El fin es el texto en sí mismo. Recordamos los sucesos del "SelfService", donde un complicado mecanismo de cadenas y luces hacen aparecer y desaparecer los platos de comida. En esa secuencia asistimos a la espectacular caída de Auxilio que continúa por el suelo buscando las papas y los tomates por entre las piernas de la gente. Por un lado observamos lo ridículo y el humor que se dan en el doble juego de la imaginación y la palabra. Por el otro, en ese doble juego donde está ausente la claridad, se destaca lo ambiguo o dual en un libre ejercicio simbólico. Volviendo a la secuencia anterior, Auxilio antes de volcar su plato de comida por el suelo, lo hace sobre la casaca del general. Unas líneas antes de esta secuencia, aparece Socorro *adjuntando medallitas de la Caridad del Cobre y bombones* en una foto que es parte de su historia. Estos dos hechos podrían conjugarse en uno solo, es decir, que aquellas medallas y bombones de la foto, serán el preanuncio de la ridiculización de las medallas del general ahora llenas de restos de comida. Como vemos, las versiones de una determinada situación, se contradicen, se modifican o se renuevan. Pero todo esto hace que el texto posea una funcionalidad reversible, y se lea al mismo tiempo en varias factas posibles.

En *De dónde son los cantantes* se crea una segunda realidad, como sostiene Huizinga, superando lo real cotidiano y creando a la vez un estado supralógico que posee sus propias leyes y un tiempo estructurado. Por otra

parte, aquí se mantienen, o se ponen en evidencia, los dos elementos fundamentales de la teoría del ensayista alemán: la tensión creada por un epílogo que nunca llega a la manera de nuestros hábitos de lectura y la información incompleta. No sabemos nada desde el comienzo acerca de los protagonistas ni en las diferentes partes en que está dividida la novela. En la "Dolores Rondón", por ejemplo, ignoramos quiénes son el Narrador Uno y el Narrador Dos. Después de muchas lecturas podríamos suponer que son la parte y contraparte, a la manera de un test de *Rorschach*, de la voz del sujeto de la narración.

Creemos que a lo que no obedece esta novela es a ese criterio de espacio lúdico, estructurado y absoluto, como sostiene Huizinga, ya que aquí no sólo los espacios cambian permanentemente sino que el texto produce disloques temporales. Lo único absoluto, si lo podemos decir de esta manera, es el texto mismo. Desde esta perspectiva, la novela coincide más con el concepto de Derrida que niega un espacio lúdico estructurado y absoluto como sostiene Huizinga. El francés los reemplaza por un dinamismo basado en la disrupción (proceso) constante de la presencia, o un no lugar en donde se juega al infinito las sustituciones del signo. Las relaciones entre éstos crea el dinamismo y también otra estructura y otro espacio, abandonando la idea de un centro como absoluto.

En estas 150 páginas, nos trasladamos desde la Andalucía del Siglo IX hasta una Cuba futura imaginaria. No hay un lugar específico, y el tiempo que podría estructurarse independientemente en las diferentes partes de la novela, queda roto por la inclusión de elementos no contemporáneos a la secuencia dada:

Se concebía, la pobre, saliendo del Palacio de Dos Aguas doblada bajo el peso de joyas crepitantes, puntuada la marcha de su alazán por una orquesta de tamborines marroquíes, *custodiada por indios, sí, por indios con pericos brasileiros, cesta de tabaco y caña.*³

Este fragmento pertenece a "La Entrada de Cristo en La Habana", en ese primer movimiento que se desarrolla en la España árabe del Siglo IX. También el "La Dolores Rondón" el poema de ésta será presentado por los dos Narradores, no de una manera cronológica, sino en el orden de los versos. Se sabe que el poema es la vida de la protagonista, por lo tanto se transgrede el devenir histórico de la misma.

Ahora bien, ese juego de sustituciones del signo que se da en toda la novela, queda claramente inscrito en lo que dice "Narrador Uno" en la página 59:

Pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos como es sabido, se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que...

Pero con anterioridad el mismo narrador dice:

Comportamiento, futuro, modificar; palabras cojas... Tú tienes un perro sarnoso, sarnoso digo por ejemplo, pues bien tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un cubo de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Perro — palabra agua — sentido: he aquí las cuatro partes (...) He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo.⁴

Como se ve, la segunda intención es desarticular al propio signo, dejarlo en su nivel fónico, significante, vaciarlo de su significado. Esta forma de utilizar el signo, nos remite al concepto saussuriano de que el signo *es arbitrario y valorado en su funcionalidad (relación) y no en su esencia o en su relación de semejanza con la realidad*.⁵ No obstante, la novela queda presa de un referente extratextual, y muchas veces el concepto — si bien quiere escapar de un referente real — nos conduce a un juego paródico de la realidad, a ciertas visiones y sensaciones. La intencionalidad de buscar una nueva relación del signo, le permite a Sarduy quebar el orden del discurso habitual apoyándose en un gran caudal de sobreentendidos y metáforas que lo alteran. Así la disrupción podría concebirse como un juego de tensiones entre lo visible y lo no visible. Podría decirse que Sarduy trabaja su texto con la capacidad de sugerencia que sólo es posible en la forma escritural poética:

...los cabellos sedosos fluyen entre las latas — dando traspiés, saltando sobre ruedas de bicicletas achatadas y sin rayos, sobre manubrios, claxones musgosos, faros rellenos de papeles, círculos de aluminio con barras rojas. Deidades amarillas. Pájaros flavios. Gamos (...)⁶

En este desenfrenado decálogo los conceptos disuelven su sentido ordinario, conduciéndonos a otro más lejano, no visible, que los reenmarca en otra realidad, cambiando sus límites.

Esta libertad con la que cuenta Sarduy para construir su texto, le permite también jugar con los diferentes niveles del lenguaje. Observamos, por ejemplo, que del lenguaje cotidiano de "Curriculum Cubense", pasamos al retórico de "La Entrada de Cristo en La Habana", en su primera parte. Así mismo se mezclan la lengua escrita y la oral, el español (peninsular) y el cubano, las imitaciones de los estilos de Quevedo y Martí entre otros. Las permanentes referencias que van desde la literatura hispanoárabe,

hasta Lam pasando por el arte Pop y Vasarely. Todo esto se encuentra mechado por refranes y frases populares y slogans publicitarios. Aún se debe agregar el uso de palabras o frases en otras lenguas: el alemán — la vieja canción "Lola", cantada por Marlene Dietrich —; el francés — en muchas ocasiones usado como neologismo —; el italiano y el portugués.

Como vemos, el texto se deshace y rehace permanentemente creando otros límites, reenmarcándose en otro contexto.

NOTAS

- 1 Severo Sarduy. *De donde son los cantantes* (México: Mortiz, 1967) 151.
- 2 Ana María Barrenechea. *Textos Hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila, 1978) 222.
- 3 Severo Sarduy 91.
- 4 *Ibid.* 58-59.
- 5 Jean Michel Adam & Jean-Pierre Goldestein. *Linguistique et discours litteraire* (París: Larousse, 1976) 11.
- 6 Severo Sarduy 15.

EL HUMOR EN LAS VISIONES DE HERNAN LAVIN CERDA

Sergio Monsalvo

Universidad Nacional Autónoma de México

Toda palabra es fiel a su Exceso: *lo infiel se oculta / en el génesis/ de todo el que la castiga / y se devora a sí mismo / al pronunciarla*, dice Hernán Lavín Cerda. Lo afirma porque en su teología y mitología particular, llama *Exceso* al zumbido de lo cósmico, al recuerdo de lo primigenio, al sentimiento universal intemporal, como al diálogo lírico del individuo con el mundo: al tomarse y vivirse a sí mismo en cualquier parábola poética.

Se ha dicho que el mito se vuelve historia. Puede señalarse también que la historia se hace imagen, utopía, mito. El mundo de las imágenes puede realizarse en hechos concretos. El mundo corpóreo que nos rodea puede desrealizarse en imágenes en una constante evolución que obedece a una visión unitaria y completa. Unidad visionaria hecha de cambios y trémulas, definitivas contingencias que hacen de la poesía una evolución, cuya forma es la misma del tiempo, que a su vez es forma moldeable y plástica de la vida en donde imagen y contenido, cuerpo y espíritu, se unen profundamente en inefable variedad.

En dicha variedad persiste, sin embargo, la ambigüedad. Lavín Cerda, a través de sus *visiones*, nos instala en ella dentro de un mundo en que la verdad puede ser ficción, imágenes de lo negado por un presente en el que

no hay más remedio que hundirnos. Es la visión de un mundo inaprehensible que de alguna manera queda plasmado en el texto *La ciencia del círculo*:

Casi estoy seguro de que la materia no existe:
más bien dicho estoy seguro de que su existencia
es una confirmación del desvarío de los dioses
que tampoco existen más allá de nuestra lengua:
más bien dicho estoy seguro de que su inexistencia
es una confirmación del desvarío de los dioses
que tampoco existen más allá de nuestra imagen:

casi estoy seguro de que la materia es
a nuestra imagen
como el oasis a los ojos del confuso:
más bien dicho no hay imagen del oasis
y las imágenes se anulan al huir de la materia
cuya energía tampoco existe más allá de nuestro círculo.

Los textos del poeta contienen un profundo y consciente basamento por la elección de símbolos, a través de los cuales podemos advertir la preocupación por la regularidad y precisión verbales. Esto significa la emergencia de un rasgo central que se liga con su inclinación a la autoexploración, y con el desasosiego provocado por la insuficiencia de la lengua para transmitir lo experimentado.

Conforme transcurre la experiencia, se produce un proceso, una profundización y desafío de lo verbal como incremento de comunicación e identificación con la vida:

Has tenido que vencerte a ti mismo, pobre
mono semidesnudo:
tal vez allí está la virtud, la cólera,
las imperturbables arañas, la locura
de nuestro heroísmo.

Así, el rigor formal se compagina con la trabada textura de la paradoja, con las palabras insólitas que buscan aprisionar la profundidad inefable de las emociones. Esta compulsión formal, conviviendo sólidamente con la conceptual, es el modo que asume el poeta para introducirse en los niveles profundos, en los límites extremos de sus vivencias; para descifrar, más allá de lo cotidiano y ordinario, el derrotero de la frustración y la muerte frente a la vida. Esta aguda conciencia bordea así el agotamiento y la extinción, en una suerte de éxtasis de la experiencia visionaria que lo sitúa, por último, delante de la "tragicidad" de la existencia. Desde esa pugna

entre el ardor y el frío — carne y hueso —, la experiencia interna — sensorial y mística — se alza solitaria, y la verdad extraída de sí mismo se ofrece al impacto de la pasión universal:

Dueño de tu propio ataúd,
no sabes qué hacer con tanta carne:
a medianoche despiertas con miedo
y sientes que el frío te sube por los huesos.

Tal vez dueño de tu propio cadáver,
no sabremos qué hacer con tanta carne:
a medianoche te mueres de frío
pero hay una carcajada entre tus labios.

Probablemente dueño de la lengua que te niega,
no sabríamos qué hacer con tanta carne:
sólo se pudren los falsos suicidas
y a medianoche sueñas que el ataúd se abre.

Solitario en Nueva York

En *Otoño en Nueva York*, segunda parte del volumen *Nueva teoría de la Evolución* (Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, Dirección de Literatura, 1987), la poética gira en torno al hombre que sufre la vida; el solitario frente a la vida, que sigue su curso de siempre. Empujado por el destino, llega a un punto donde no hay solución ni salida. Vivir es ya sólo angustiarse, permanecer aterrado, gritar en la nada:

Zarpazo en este cementerio al fin del Zoológico
donde cada uno puede cebarse en las carnes moribundas:
debiera decirse que la ida es la lombriz en el asombro de la muerte
pariándonos más allá del último rincón de aquella jaula
cuyas ondulaciones son las del subway perdiéndose en la noche
o en los días del juicio final de los océanos.

La atmósfera se impregna de opacidad y se alza gigantesca la sombra de la muerte. Al parecer nada ha cambiado, pero el yo se encuentra, de pronto, en medio del vacío:

Ansiedad en los rostros donde cada ojo es un abismo
y los labios se esfuman en el vértigo
del cielo derrumbándose en las aguas negras o azules,

morado el precipicio de ojo
 como si fueran pájaros moribundos en medio de un oleaje
 que no termina ni comienza...

Hernán Lavín Cerda transmite el ambiente de noche otoñal. En el mundo ya no hay nada fuera de ese frío que hace tiritar el espíritu, fuera de la mudez de las grandes piedras dispersas en los rascacielos. El poeta intenta ubicar al yo en su soledad pavorosa frente al mundo del cual forma parte y cuya incompreensión y hostilidad lo martirizan, en lo que pudiéramos llamar la epopeya del hombre moderno:

Paranoia en el smog y el miedo...
 divertimento de Calígula:
 bovina mansedumbre, eso quisieran, o nebulosa
 en la inmensidad de los que sufren la última metáfora...

Más allá de estas nubes, me daría miedo vivir con alguien
 que no tuviera miedo, dice el huérfano y descubre
 que es extranjero de sí mismo, impúber castrado del inglés
 a la hora del parto, piedra sin ojos
 o acróbata que se desconoce a cada instante
 en el movimiento pendular de su propio esqueleto.

De vuelta a los orígenes

En sus *Evoluciones*, el poeta tiene una actitud más directa e inmediata frente a la unidad vida-palabra. Esta flexibilidad se corresponde con el ser humano que piensa en voz alta. Y es que al fin y al cabo este entreabrir sus compuertas, con menos apremio y más ironía, expresa, en otra dirección del conjunto signifiante, una creciente y más apremiante desilusión que se enraíza con la soledad de la vocación poética, capaz de evocar la experiencia trascendente y expresar la angustia del deterioro inacabable en un encierro visceral y metafísico. La diferencia está en que la opacidad es menos densa y la expresión más enfática, al reiterar su incertidumbre ante la vida como tal: las fuerzas de la naturaleza que hacen posible la existencia humana. El hombre, fenómeno efímero, es un símbolo cósmico de la energía vital enmarcada en los animales y en las piedras, de las cuales será usufructuario.

Los signos presentes en las *Evoluciones*, del caballo y de la piedra, remiten a una significación más crítica y aguda del vacío de la propia existencia. La meditación diáfana alcanza un nivel que se extiende hasta el

vocabulario para subrayar los gestos más incomprensibles de la vida cotidiana con todo su sentimiento de soledad, inutilidad y desesperanza.

Dentro de estos rasgos distintivos, dos cosas llaman la atención en la poética de Lavín Cerda: por un lado, el polo que sustenta el sentido de lo transitorio, acompañado de la permanente indagación de las fuerzas que gobiernan la vida a partir de la paradoja de que *Cuando pienso en la realidad, lo real en mí se ofusca / y al fin desaparece / como el rostro en el agua*; por otro lado, el polo cuya remisión apunta al lento desgaste o corrosión de la existencia. Estos dos núcleos son también vectores que pretenden indagar y aprehender tanto la existencia de la esencia como la esencia de la existencia: *¿Para qué tantos demonios? ¿Para qué tantos dioses? / Aún creo que el Espíritu se destila a sí mismo / en una precipitación de vía láctea*, dice el poeta.

Al interior de los núcleos señalados resplandecen dos símbolos: el del caballo y el de la piedra, los cuales el poeta sopesa para conocer la levedad y el grávido misterio del ser. Sentido que remitirla nuevamente a los orígenes de la indagación, con el ingrediente de una ansiedad más acentuada. En el proceso que avanza hay una regresión permanente hacia los orígenes y, en ese espacio intermedio, la incertidumbre y el caos definen mejor la perspectiva poética, la del poeta y la del mito.

Ante la indagación habría, finalmente, una dramática distancia epistemológica entre el fondo (el caballo como interioridad poética) y el infinito (la piedra como el exterior). En ambos casos, la palabra va acosando al Ser dentro de la gran paradoja de la existencia, de su permanente cisma entre lo agónico y lo trágico. Escribe Lavín Cerda:

El caballo es día tras día un salto
por encima o por debajo de todo,
con la memoria
o el abismo de cada hombre
entre la vida y la muerte...
Es por eso que yo aspiro al caballo de verdad, al del encuentro
solitario en la memoria
o en el misterio...
Dicha metáfora es la propia incertidumbre
del caballo por encima o por debajo de todo...

Y al mencionar a la piedra, dice de ella que ha sido loca

demorándose, de siglo
en siglo, larvada en el asombro
de su tela levísimas y perdurable.
Así lo imagina el hombre

que sólo reconoce a la piedra por cabeza
en medio de una telaraña que lo convierte en cápsula
y termina devorándolo sádicamente.

Aparición del humor

Si por un lado el caballo no es un simple estado emocional ni la descripción de una realidad estática, menos lo es la piedra — monumento de la infinitud del mundo—, a través de la cual el poeta trasciende la circunstancia inmediata y pretende acceder al misterio, movilizándolo todo su desgarramiento interior en una suerte de ontología del soliloquio, para retratar la conciencia radical de la contingencia y la incompresibilidad de la vida. Hay, pues, evolución en la mirada incandescente, en la algarada mística que busca las esencias. Su interioridad es, así, un órgano sensorio de caballo y de piedra. Asume la propia humanidad, comunicándose con ella, viviendo y auscultando sus propias pulsaciones. Hunde su mano y penetra en lo más esencial de lo terrestre. Plantea el vínculo complejo y misterioso que existe entre el yo mismo y la piedra, la conciencia, el individuo y la especie, el presente y el origen.

Y lo hace con un sentido del humor que se resiste a entregarse por completo a la tragedia, al dolor, a la tristeza. Las escarnece y se burla de ellas por su ineptitud real para acomodarse al ensueño. Reír por no llorar en un ejemplo elocuente de ironía objetivadora. Esfuerzo por redimirse, de algún modo, mediante la bufonada trascendental; esfuerzo por no entregarse a la desesperación y al miedo inminentes. La risa más o menos forzada que se trueca en sonrisa.

El que va a ser colgado
debe peinarse con raya al medio
El que va a ser colgado
debe sonreír como un enano al pie del árbol...
El que va a ser colgado
debe sacar la lengua mirando al cielo
El que va a ser colgado
debe reírse del verdugo sin envidia
El que va a ser colgado
debería perfumarse con entusiasmo.

Después de todo, *la ciencia del humor no redime a los tontos*, pero sustenta la nueva teoría de la evolución.

**EL ORDEN DESENMASCARADO:
DE AMOR Y DE SOMBRA DE ISABEL ALLENDE**

René A. Campos
University of Missouri-Columbia

*El de las mujeres es un trabajo
silencioso, secreto, con los signos.*
Viviene Forrester

En una pequeña nota introductoria, Isabel Allende escribe que *De amor y de sombra* es la historia de una mujer y un hombre que se amaron con plenitud, salvándose así de una existencia mediocre. No obstante, la expectación de lectura de un romance tradicional se rompe inmediatamente con lo que sigue: *[contaré] su historia por ellos y por otros que me confiaron sus vidas diciendo: toma, escribe, para que no lo borre el viento.*¹

La lectura posterior efectivamente prueba que la historia de los "otros" —política, social, sexual— es tanto o más importante que la historia de la pasión amorosa entre Irene Beltrán y Francisco Leal. La novela muestra

que la plenitud del deseo consumado entre los dos protagonistas no habría tenido lugar sin la mediación contextual de las otras vidas (y muertes) que ponen en crisis la "existencia vulgar" de Irene. Es lo que revela el título, como escisión entre las dos caras de la experiencia en un espacio sometido al poder de una norma patriarcal aberrante.

En la aparente disminución en importancia del trasfondo oscuro de la circunstancia histórica, con el énfasis puesto en la historia personal, podemos leer en Allende un mecanismo de escritura "clandestina" — subversiva y encubierta— reminiscente del Barthes que dice: *Este libro consiste de lo que no sé, del inconsciente y de la ideología, cosas que se expresan solamente a través de la voz de otros... (Lo que sí me pertenece es mi Imaginario, mi Fantasmática: de ahí este libro).*² Adoptando esta cita como hipótesis de trabajo, mi lectura se propone, entonces, de-velar algunos contenidos del Inconsciente y el rol del estadio Imaginario, tal como surgen de la trayectoria / búsqueda de Irene para mostrar cómo, paulatinamente, éstos le revelan las máscaras del orden Simbólico, la opresión oculta en la realidad y, de paso, sus propias alienaciones y represiones.³ Para jugar con el Logos de las ideas, digamos que la novela se constituye primero como inscripción de un proceso crítico de in-conscientización en el personaje central, para luego mostrar el acceso a una eventual "concientización" política.

Un "textanálisis" es, para Bellamin-Noel, el equivalente del psicoanálisis aplicado al texto literario. Como tal, debe tomarse como un interminable proceso que da cabida a múltiples interpretaciones del texto en cuestión. He elegido este aspecto parcial de *De amor y de sombra* como una práctica de "analectura," o lectura fragmentada, que intentará comprender y formalizar algunos de los contenidos psicoanalíticos que juegan un rol en el proceso de cambio de la protagonista.⁴ Veamos cómo se dan el descenso al Inconsciente y la recuperación del Imaginario:

La primera vez que Francisco ve a Irene, en las oficinas de la revista femenina en donde la mujer trabaja, su verla se manifiesta como cristalización de la pulsión escópica: a través de la mirada encuentra y reconoce el objeto del que han dependido sus fantasías anteriores, el objeto del deseo.⁵ Francisco *la había vislumbrado tal cual era en sus lecturas de infancia y en los sueños de adolescencia* (AS 53), y ahora la imagen ideal (fantasmática) se le presenta en la figura real de una mujer a todas luces atractiva, independiente, profesional y segura de sí misma. la imagen captura a Francisco: *se sintió atraído por la expresión de su rostro y la extraña cabellera revuelta sobre sus hombros... Ella lo llamó con una sonrisa coqueta y Francisco se sintió turbado, incapaz de apartar la vista de esos ojos acentuados por el maquillaje* (AS 53). Más adelante, la ve

de cuerpo entero. Resultó tal como la imaginaba. Vestía una falda... de tela artesanal, blusa de algodón crudo, faja tejida... (llevaba) una bolsa de cuero atiborrada... y le tendió una mano pequeña de uñas cortas, con anillos en todos los dedos y una sonajera de pulseras de bronce y plata en las muñecas" (AS 54).

Me he extendido en la cita para mostrar que, al contrario de lo que Francisco cree percibir, no la ve "de cuerpo entero" realmente. Lo que se presenta a su mirada es un cuerpo velado, "maquillado" para el rol satisfecho que la mujer parece tener. La palabra clave aquí es *maquillaje*, entendido como mascarada o ropaje que cubre una ausencia y que sostiene una fantasía narcisista. La combinación de gestos, vestuario, joyas y cosméticos hacen del cuerpo de Irene una forma de fetiche inmovilizado / incrustado en un particular estadio social y sexual.⁶

La conformidad narcisística de Irene al orden simbólico / a la realidad se resquebraja a partir de ese encuentro, que hace evidente, por otra parte, la connotación artificial de su modo productivo. Su aparente status liberado no es sino una forma sofisticada de conformidad al paradigma de irrelevancia y pasividad que el "ser mujer," codificado por el sistema patriarcal, le impone: su labor como reportera — como productora de discurso significativo, en teoría — de una revista "femenina," consiste en *escribir sobre hormonas portentosas... para evitar la concepción, máscaras de algas marina para borrar las huellas de la edad sobre la piel, amores de príncipes y princesas de las casas reales de Europa, desfiles de moda...* (AS 55).

La trayectoria de Irene hacia las zonas vedadas de su Yo y de la realidad va en directo paralelo con la progresión de sus relaciones con Francisco, puramente profesionales al principio, amistosas después y amorosas al final. Al mismo tiempo, este itinerario afectivo y de auto-conocimiento estará estrechamente vinculado a su paulatino interés y participación en el caso de Evangelina Ranquileo, la niña cuyo estado de posesión histórica desencadena los acontecimientos. Un primer momento de crisis se produce cuando Digna, la madre de la muchacha, le cuenta del arresto y desaparición de ésta: *Esa noche Francisco notó algo diferente en los ojos de la joven... sus pupilas se habían tornado opacas y tristes... Entonces él comprendió que Irene estaba perdiendo la inocencia [la no-conciencia, diríamos] y que ya nada podría evitar que se asomara a la verdad* (AS 113). Cuando deciden investigar la desaparición de Evangelina, Irene muestra *una nueva determinación, surgida del deseo de conocer, que la impulsó a cruzar el umbral* (AS 115).

En la novela se trata, literalmente, del umbral de la Morgue; Irene y Francisco han acudido allí para ver si la niña desaparecida puede ser identificada en uno de los cadáveres anónimos. El momento corresponde a la

emergencia de la pulsión de saber que, no por nada, Lacan sitúa en las cercanías del *punto cero de la muerte* y que se constituye entonces como una primera instancia de directa confrontación con el orden simbólico, un acercamiento al Imaginario en el que empieza a cristalizar el deseo de lo que Kristeva denomina *être vréel*, desde donde Irene podrá elaborar su propio discurso.⁷ Es también un primer grado de realización — en el sentido de darse cuenta, de traer a la realidad — de que la verdad está prohibida (inter-dit, entre líneas), lo que constituye una instancia de subjetividad verdadera en Irene. La subjetividad se da en una doble articulación: se da cuenta de que está sujeta al lenguaje y al orden del Padre (la información oficial acerca de la desaparición de Evangelina) y, simultáneamente, este darse cuenta la convierte a su vez en subyugadora y productora de ese discurso, que ahora sí puede empezar a leer "entre líneas," decodificándolo, y que ahora puede ser codificado desde ella.⁸

La consecuencia inmediata es que este querer investigar y llegar a la verdad, propio del género detectivesco, la sitúa *de facto al otro lado de la Ley, en el Imaginario, en la movilidad pre-edípica*. Interrogando la Ley del Padre — como efectivamente sucede a lo largo de la pesquisa — provocará preguntas acerca del sexo ante la Ley (de cómo un caso de origen sexual se convierte en asunto político), de la naturaleza del cuerpo de la Ley (en la encarnación fálica del teniente Ramírez, que funciona como metonimia del sistema) y, a través del cuerpo de Evangelina, de su propio cuerpo en relación al discurso y a la verdad. Por esto, Irene se convierte en agente de otra Ley, subversiva, contestataria.⁹

Después de su primera entrevista con el sargento Rivera, de quien obtiene los primeros datos no alterados acerca de las circunstancias represivas que ella ha ignorado hasta ahora, Francisco observa que *la muchacha llevaba el cabello recogido en un moño y que vestía larga túnica de algodón, ausentes por primera vez sus ruidosas pulseras de cobre y bronce. Algo en su actitud extrañó a Francisco, pero no supo precisarlo* (AS 136). Muy poco después, la misma Irene da la explicación de su cambio: al preguntarle Francisco la razón de su tristeza, la muchacha responde *Porque hasta ahora he vivido soñando y temo despertar* (AS 141). El flash-back que sigue da cuenta de su educación dirigida a vivir la fantasía de "niña bien," la incrustación no cuestionada en el orden patriarcal burgués (AS 141-143). La ruptura con el status anterior se explicita cuando Irene declara que *la razón no tiene nada que ver con mis pesadillas ni con el mundo en que vivimos* (AS 150). A la fantasía anterior se opone ahora la pesadilla que es la realidad.

Continuando la investigación, Irene y Francisco consiguen hablar con Pradelio, hermano "adoptivo" de Evangelina, y desertor de la Policía. Este les cuenta de sus deseos "incestuosos" relacionados con Evangelina — lo que parece confirmar la naturaleza histórica de la enfermedad de la muchacha—,

de su arresto luego de la primera visita de los policías a la casa de los Ranquileo y, finalmente, del "secreto militar" relacionado con la mina de Los Riscos. El conocimiento de toda esta información adicional, que viene a confundir aún más los límites entre sexualidad y política, cataliza la transformación personal de Irene. Es lo que percibe su madre, Beatriz Alcántara, al regresar de un viaje de vacaciones:

Beatriz *no pudo impedir una mueca de disgusto al ver a Irene tan descuidada en su apariencia... con esos pantalones arrugados y el cabello recogido en cola parecía una maestra rural. Al acercarse advirtió otros signos inquietantes, pero no alcanzó a precisarlos* (AS 174). Es incapaz de leer los síntomas del cambio, preocupada como está en su rol "femenino" de madre abnegada (es decir, masoquista) y en su rol de sustituto del padre ausente (fraudulenta madre fálica); se niega / es incapaz de ver que su misión de perpetuar el sistema patriarcal conservador — y militar, en las circunstancias actuales —, es decir, hacer que Irene se case con un buen partido (con Gustavo, el novio militar de la muchacha) y asuma de una vez por todas su rol de "dama" / esposa / madre, está fuera de (su) control, porque Irene *está* fuera del control de la autoridad.¹⁰

El episodio del reencuentro es significativo porque pone en irónico contraste la adscripción absoluta de la madre a la vida "cosmética" tanto de su propio cuerpo como del régimen militar. Su cuerpo, sometido a todo tipo de tratamientos, es la marca que como fetiche narcisista la revela en su adhesión incondicionada a la norma patriarcal conservadora, al mismo tiempo que su creer ciegamente en la información oficial y negarse a ver la realidad de la represión, de la pobreza y de la falta de libertad, la sitúan en el espacio alienado de todo lo que su hija ha rechazado / superado.

La experiencia más crítica en el proceso de de-velación de Irene es, sin duda, el hallazgo de la mina de Los Riscos y del cadáver de Evangelina. *"La entrada de la mina era un hoyo asomado en el cerro como una boca muda sin voz* (AS 184; el énfasis me pertenece). Figurativamente, el hoyo de la mina equivale a un espacio no lleno del habla, al vacío de un discurso que no puede articularse; viene a ser, si seguimos las ideas de Sharon Willis, una representación imaginaria del discurso histórico de Evangelina, silenciada por la muerte, la forma de represión definitiva. Para Willis, la histeria es el síntoma de una particular imbricación de palabra y cuerpo, una falla / falta del discurso articulado y una carencia de dirección. *Al mismo tiempo, es la palabra hecha carne en un cuerpo que habla en espasmos, convulsiones, gritos, vómitos, purgación...*"¹¹ Los síntomas corresponden a la experiencia histórica de la Evangelina viva que ahora, como escritura jeroglífica en su cuerpo muerto, *habla* a Irene, como cuerpo sacrificado que viene a llenar el vacío del conocimiento en el Otro (Irene) para hacerle comprender y responder. En la muerte, articula el discurso que no pudo verbalizar y que Irene, desde aquí, va a asumir como propio.

El episodio tiene lugar en un espacio marcado por las trazas del Imaginario — oscuridad, imágenes fragmentadas, lugar subterráneo y oculto — lo que facilita la identificación que se produce entre las dos figuras femeninas, con la indistinción típica del estadio del espejo (espacio del Imaginario) y la móvil dualidad Yo-Sujeto, Yo-Otro. Los temores de infancia que Irene recuerda en ese momento no hacen sino confirmar los síntomas de regresión a los límites pre-edípicos. Cuando Irene encuentra los restos de Evangelina, *un grito terrible brota de sus entrañas* (AS 187). En el grito, todavía inarticulado, pero ya no la voz muda de la muerta o de ella misma en relación a la verdad; descubre la carencia y, simultáneamente, supera la imposibilidad de simbolizar la realidad de su sexo (que es genérico y político) y de su deseo (que es libidinal y político también). El grito señala, de ese modo, el borde o la posibilidad de un "Imaginario femenino," como dice Alice Jardine.

Con respecto al sentido del grito como voz pura e inarticulada, Sharon Willis ha observado que éste tiene también una relación directa con el cuerpo histérico como discurso; el grito señalaría el límite vocal o una quiebra explícita entre el sujeto y el discurso que lo subyuga.¹² El corte marca la instalación en los límites de lo Imaginario y lo Simbólico, el desenmascaramiento de la Ley del Padre y la vuelta a una representación primaria del mundo. Por allí podríamos aventurar que la neurosis histérica de Evangelina — y uso la palabra "histeria" en el sentido etimológico de *vientre errante, que yerra; extraviado* — se desplaza a las "entrañas" de Irene, como pulsión obsesional que, eventualmente, la lleva a descubrir la verdad de la represión militar.

La desnudez psíquica de Irene frente al cuerpo muerto de Evangelina se complementa físicamente en la cópula con Francisco, que sigue al descubrimiento del cadáver. La yuxtaposición de sexo y muerte, doble articulación del deseo (Eros y Tanathos), puede leerse como representación o puesta en escena de la doble pulsión que Freud situaba en la etapa primaria del desarrollo libidinal: la de muerte como repetición y conservación, y la sexual, que impulsa hacia la creación de formas nuevas.¹³ Lacan, a su vez, sitúa esta "juntura" en la etapa del espejo, previa a los peligros del incesto y a la emergencia de la tréida edipal, previa a la Imposición de la norma paternal.¹⁴ Al hacer el amor, luego de nombrar la muerte, Irene realiza su sexualidad como afirmación, llenando el vacío de su carencia previa porque, como dice Marcelle Marini, *si la palabra-hoyo se diera, nombraría el sexo y la muerte*.¹⁵

Desnuda, despojada de todo "maquillaje," de-velada, Irene se entrega a la experiencia plena del amor, a la "jouissance" de un deseo que hasta entonces, en sus relaciones con Gustavo, no había conocido o había reprimido: *Nunca había disfrutado con tanta alegría la fiesta de los sentidos, tómame, poséeme, recíbeme, porque así, del mismo modo, te*

tomo, te recibo, te poseo yo (AS 191-192). En el espejo del Imaginario — los ojos de Francisco — se reconoce en su propia imagen y en el Otro, en la experiencia del amor compartido. Francisco, por otra parte, descubriendo el cuerpo de la mujer, vive la experiencia recíproca; en Irene encuentra a *la amiga, la hermana, la amante, la compañera* (AS 192). Ambos se encuentran en la relación andrógina, al margen del discurso del Padre.

A partir de estas experiencias, el discurso de Irene se va a enunciar como discurso terapéutico dirigido explícitamente en contra de la Ley, del orden social. Su habla, como discurso de la verdad, está ahora *fuera de control*, fuera del control de los mecanismos de represión, sin que importen — y aquí parafraseo a Gregory Ulmer, a propósito del *Discurso amoroso* de Barthes — las formas en que el Maestro (en la novela, el Dictador, Padre aberrante) trate de silenciarla con la autoridad de la ciencia o de la política.¹⁶ Y la censura y la persecución son, precisamente, las repercusiones inevitables en la vida de la pareja a partir del descubrimiento de la mina.

Otra significación crucial desprendida de este episodio es que marca también el paso del saber del Yo y el Otro al saber colectivo de los Otros, con la propagación de la noticia, el descubrimiento de más cadáveres en la tumba clandestina y la investigación judicial promovida por la Iglesia. El hoyo de la mina adquiere así una doble connotación como fisura: a) La connotación psicoanalítica de "fente" que, según Lacan, describe una fundamental escisión entre la vida psíquica y el discurso consciente, la división en el sentido del ser y hasta en la división de lo que conocemos y/o creíamos conocer. Es lo que se daría en el plano privado de las experiencias de Irene y Francisco que ya hemos señalado. Y b) Llevado al plano del inconsciente ideológico, revelaría la división entre lo que se dice y lo que es, entre la teoría y la práctica de un sistema que funciona en la contradicción entre lo que se publica (se hace público, pero censurado) y el horrendo testimonio de la cara oculta de la Ley y el Orden, escrita en los cadáveres encontrados en la mina.¹⁷

Siguiendo a Lacan, podríamos agregar que el sujeto representado a partir de la fisura es un sujeto plural situado simultáneamente dentro del orden simbólico (sujeto a la Ley) y excluido de él (negado, perseguido o muerto por la Ley). La fisura se instala, entonces, entre la máscara y lo escondido por ésta, que es la máscara del lenguaje y del comportamiento social.¹⁸

Con la revelación del secreto de la mina, los acontecimientos se precipitan. El atentado en contra de la vida de Irene, que la deja *en el grado cero de la muerte*, es el índice definitivo de que *su* atentado (descubrir y decir la verdad) contra la autoridad la marca en una situación precaria, al margen de la Ley, y que ésta utilizará todos los mecanismos de que dispone para silenciarla / reprimirla. La única salida posible, por el momento, será

el exilio. Irónicamente, para poder escapar y burlar la mirada de la Ley, Irene y Francisco recurren al maquillaje; con la ayuda de Mario, un peluquero amigo, Irene, ahora capaz de manipular la máscara, se transforma conscientemente en otra persona — en otra máscara, si vamos a la voz griega —, como conciencia revelada que encuentra el modo de trasgredir el sistema utilizando los mismos "cosméticos" que antes la instalaron pasivamente en el orden simbólico.

La decisión de salir del espacio propio no puede leerse como renuncia. Es sólo un hiato, otro vacío en un discurso que alguna vez se completará y que, por ahora, llena un verbo lanzado al futuro, como ya carencia y deseo de regresar a la realidad (al Orden) que les pertenecía: *Volveremos, volveremos*. El deseo de volver no está referido a la Patria como locus pervertido por un orden simbólico aberrante, sino a la Patria en su sentido más pleno de "Nombre-de-la-Madre," llena, fecundada en iguales términos por el Nombre-del-Padre, del verdadero Padre.

NOTAS

1 Isabel Allende, *De amor y de sombra* (Barcelona: Plaza y Janés, 1985) 6. En adelante, como AS en el texto, con número de página(s).

2 Roland Barthes, *Roland Barthes* (Paris: Les Editions du Seuil, 1975) 155. La traducción, como todas las otras citas de textos no españoles, me pertenece.

3 Para una explicación detallada sobre estos términos, cf. Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Ecrits I* (Paris: Editions du Seuil, 1966) 81-97 y "La signification du phallus," *Ecrits II* (Paris: Editions du Seuil, 1971) 103-115.

4 Appud. Jerry Aline Fieger, "Trial and Error: The Case of the Textual Unconscious," reseña de *Vers L'inconscient du texte*, de Jean Bellamin-Noel, *Diacritics* 11 (Spring 1981): 59.

5 Cf. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, ed. Jacques Alain Miller (London: Hogarth Press, 1977) 83.

6 Sigo las ideas de Sharon Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body* (Chicago: University of Illinois Press, 1987) 72.

7 No hay un equivalente exacto para este término "vréel," en el que Kristeva combina resonancias de "vrai," "réel" y "elle." Cf. Julia Kristeva, ed., *La folie vérité* (Paris: Editions du Seuil) 11.

8 Ver Alice Jardine, "Gynesis," *Diacritics* 12 (Summer 1982): 58, 59-61. Interesa sobre todo como lectura crítica de la posición lacaniana.

9 Parafraseo a Willis: 140

10 Acerca del esquema padre ausente-madre presente como perpetuador del sistema patriarcal, véase Coppélia Kahn, "Excavating 'Those Dim Minoan Regions': Maternal Subtexts in Patriarchal Literature," reseña de *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, de Dorothy Dinnerstein; *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, de Adrienne Rich, y *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, de Nancy Chodorow, *Diacritics* 12 (Summer 1982): 33.

11 Willis 26

12 Willis 27

13 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trad. James Strachey (New York: Bantam Books, 1959) 15.

14 Cf. Juliet Mitchell, "The Different Self, the Phallus and the Father," *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Pantheon, 1974) 389-390.

15 Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras* (Paris: Minuit, 1977) 26.

16 Cf. Gregory Ulmer, "The Discourse of the Father," reseña de *A Lover's Discourse* y *Roland Barthes by Roland Barthes*, *Diacritics* 10 (Spring 1981): 65.

17 Para una discusión en detalle de inconsciente e ideología, véase Robert Con Davis, *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory* (Baltimore-London: The Johns Hopkins Press, 1983) 857.

18 Cf. J. B. Fages, *Comprendre Jacques Lacan* (Toulouse: Privat, 1971) 34-35.

LA ECONOMIA DE LAS PALABRAS: DISIPADOR DEL MIEDO INEFABLE EN BORGES Y SILVINA BULLRICH

Julia Kushigian
Connecticut College

El presente estudio evoca el proceso discursivo de autorrealización denominado *Bildung*, en la prosa narrativa de Borges y Silvina Bullrich. Al hablar del *Bildung* del protagonista en la narrativa argentina parece que nos enfrenta un término polvoriento del comienzo de este siglo, marcado fuertemente por una filosofía romántica alemana y una aplicación práctica de la narrativa inglesa. Lo que se nos escapa en esta simplificación del término y por extensión el género, *Bildungsroman*, son las contribuciones que se experimentan en varios estudios teóricos contemporáneos de índole e introspección feministas. Hacer un esfuerzo por integrar los estudios feministas y las teorías sobre los *Bildungsromane* alemán e inglés es imprescindible ya que nos llevará a una interpretación abarcadora de dos obras argentinas: "Emma Zunz" de Borges y "Cuando eras chica," fragmento de *Los burgueses* de Silvina Bullrich. Este trabajo intenta afirmar y por consecuencia elucidar una perspectiva feminista del *Bildung*, o sea la autorrealización e integración personal, que en realidad anticipa la de sus precursores.

Se inició el término *Bildungsroman* en la segunda década del siglo XIX, empleado primero por Karl Morgenstern. El género brota del *Humanitätsideal* de finales del siglo XVIII en Alemania, que aporta una especie de humanismo burgués, reacción a la especialización y estrechez intelectual de la sociedad que los rodeaba.¹ Visto histórica y temáticamente, Wilhelm Dilthey proporciona la definición canónica del género,² pero su definición esquiva un enfoque epistemológico que explora el proceso de autorrealización a través del discurso narrativo. Según Martin Swales, autor de un texto iluminador sobre el *Bildungsroman* alemán, el género se deriva del conocimiento del marco de la experiencia de la realidad cotidiana y de la potencialidad creativa de la imaginación poética.³ Es decir, que ilustra tanto un proceso orgánico, como un *Werden*, un llegar a ser, un hacerse difuso, que incorpora los valores culturales y filosóficos más un movimiento hacia la autointegración. Jerome Buckley, autor de un estudio sobre el *Bildungsroman* inglés, comenta la dificultad que encuentra cualquier autor de este género, de llegar a su desenlace con convicción y decisión. Buckley especula sobre la derrota de la emoción positiva de la mayoría de las novelas inglesas de este género donde la selección final del héroe / protagonista se cuestione, poniendo en evidencia muy pocas novelas que demuestran un "happy ending" reconocible.⁴ Mientras James Buckley en su estudio define el *Bildungsroman* inglés en términos de valores sociales y morales (la necesidad de encontrar trabajo, casarse bien, etc.), Martin Swales propone una visión de su contraparte alemana en términos epistemológicos y ontológicos. La novela, efectuando un proceso discursivo de autorrealización e integración personal, opera con cierta tensión:

In terms of its portrayal of the hero, the *Bildungsroman* operates with a tension between a concern for the sheer complexity of individual potentiality on the one hand and a recognition on the other that practical reality — marriage, family, career — is a necessary dimension of the hero's self-realization, albeit one that by definition implies a delimitation, indeed, a constriction, of the self. The tension is that between the *Nebeinander* (the "one-after-another") of linear time and practical activity, that is, between potentiality and actuality.⁵

La tensión que se experimenta en este género crea, por consecuencia, un proceso o viaje hacia la madurez que es difícil de narrar con voz inequívoca. La novela hace cuestionar inexorablemente si el héroe ha realizado una meta valiosa o un conocimiento perspicaz del ser. La contraposición de la simultaneidad de los puntos de vista frente a la perspectiva lineal de la experiencia simula la dialéctica entre la introspección compleja y la realidad social que no le permite a la novela un

sentido de finalidad. Fuera de foco, el proceso mismo nos provoca por su calidad intangible.

En un artículo titulado "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature", Cynthia Steele pregunta si existen técnicas narrativas distintamente femeninas en la literatura latinoamericana. Agrega Steele que un argumento típicamente femenino puede ser, un "failed" *Bildungsroman* con un desenlace inesperado donde la heroína fracasa por completo o muere en última instancia.⁶ En un reciente estudio sobre Teresa de la Parra, Edna Aizenberg se basa en las teorías de Steele para concluir que *El caso de Ifigenia* es un *Bildungsroman* "fracasado" precisamente porque Teresa de la Parra viola la intuición de una coherencia final y la fe en la imaginación estética y moral que [James] Buckley postula como esencia de muchas novelas de iniciación.⁷ Aunque Aizenberg admite la ambigüedad de la crítica reciente sobre la consagración de la deseada autorrealización que efectúa el "happy ending," (final feliz) ella se adhiere a la formulación teórica de Buckley que está fundada en una perspectiva lineal del movimiento del héroe hacia la edad adulta y la claridad del pensamiento. Es necesario notar que estos dos estudios de Steele y Aizenberg, concordantes con el estudio seminal de Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, se basan en el fracaso de la protagonista, una supuesta transgresión del género, *Bildungsroman*.

Al hablar de la novela del desarrollo de la mujer en los siglos XVIII y XIX, Annis Pratt concluye, *In this most conservative branch of the woman's bildungsroman, then, we find a genre that pursues the opposite of its generic intent — it provides modes for "growing down" rather than for "growing up."*⁸ Lo que más nos llama la atención es, por un lado, su rechazo del *Bildungsroman* como género que articule la curiosidad filosófica de la mujer, y por otro su aportación de un subgénero que compromete menos a la autora, a la protagonista y a la lectora. Según Pratt,

In the woman's novel of development (exclusive of the science fiction genre), however, the hero does not *choose* a life to one side of society after conscious deliberation on the subject; rather she is radically alienated by gender — role norms *from the very outset*; Thus, although the authors attempt to accommodate their heroes' *Bildung*, or development, to the general pattern of the genre, the disjunctions that we have noted inevitably make the woman's Initiation less a self-determined progression *towards* maturity than a regression *from* full participation in adult life. It seems more appropriate to use the term *Entwicklungsroman*, the novel of mere growth, mere physical passage from one age to the other without psychological development, to describe most of the novels we have persued.⁹

Annis Pratt concita un interés en el desarrollo y movimiento hacia la autointegración de la protagonista pero luego se retrocede y busca una posición más sostenible en el *Entwicklungsroman*, término más neutral. El *Entwicklungsroman* registra puro crecimiento, puro pasaje de una etapa a otra sin incurrir en valores culturales y filosóficos. Es por definición subgénero del *Bildungsroman*, que se refiere más a la organización que a la expresión de la integración personal. Es imprescindible ir más allá de una consignación de la mujer a un subgénero menos provocativo y consagrarla con una lectura alternativa como ha propuesto Judith Fetterley en su texto, *The Resisting Reader*. Es decir, la crítica feminista nos despierta el interés en la literatura de protagonista femenina o escrita por mujeres, y comenta las esperanzas y el poder de las mujeres aparte de los horrores de la historia, pero hasta cierto punto se queda involucrada en las normas "masculinas", restringida por una lectura masculina de la protagonista. Puede ser la práctica de identificar con la perspectiva masculina lo que nos enajena a nosotras de nuestra experiencia, pero indudablemente renunciamos el derecho de nombrar, al no resistir el impulso de contrastar las perspectivas masculina y femenina y censurar la femenina por no igualar a la masculina. Mejor pongámonos de parte de unas teorías que inspiran, convalidan y afirman más de una realidad.

Es posible resolver el problema del *bildung* femenino empleando el enfoque de Martin Swales sobre la tensión entre el *Nacheinander* del tiempo lineal y el *Nebeneinander* de seres posibles, es decir, entre la actualidad y la potencialidad. El *Nacheinander* de la experiencia, se le atribuye más valor a la última experiencia temporal, sin expresar la simultaneidad de los puntos de vista del héroe. Esta tensión compleja exige una resolución de la potencialidad y la realidad cotidiana, o sea el *bildung*, en el cuento "Emma Zunz" de Borges. Para comenzar, "Emma Zunz" es un cuento extraordinario debido a la presentación no característica de Borges de una protagonista femenina. Es un cuento de una mujer joven metida en un proceso de autorrealización e Integración personal. La persona que era Emma contrasta dramáticamente con la que es ya y la que será aunque como nos explica Borges, *ya era la que sería*.¹⁰ es decir, ya contiene las semillas de sus otros posibles seres. Lo que era Emma representa una de las etapas, la que es la base para la siguiente etapa. Emma era la hija de Emanuel Zunz, y veraneaba en una chacra con sus padres. Emma era la confidente de su padre quien fue acusado injustamente del desfalco del cajero, y ella es la persona a quien le comunica la identidad del ladrón, Aaron Loewenthal. Era una mujer que tenía un temor "casi patológico" de los hombres, aunque guarda un retrato de Milton Sills en el cajón de la cómoda. El nombre, Emma, es derivado del nombre del padre aunque para protegerse él se ve obligado a cambiarlo cuando es desterrado al Brasil. Ese vínculo se pierde.

Huérfana de identidad y huérfana de padre, la segunda etapa de su desarrollo psicológico que conduce hacia la autointegración empieza el catorce de enero de 1922, cuando recibe la carta contando el suicidio de su padre. La noticia le inspira temor, vínculo único que sostiene ella con los hombres, pero sabiendo que la muerte de su padre *era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin*. (p. 62), se decide a vengarse de esta muerte. Sus emociones la atormentan: llora hasta el fin de aquel día el suicidio de su padre, no duerme esa noche, pero sí logra tramar un plan perfecto. Llama por teléfono a Loewenthal insinuando que quiere comunicarle algo sobre la huelga de la fábrica donde antes él era gerente y ahora es uno de los dueños. Le tiembla la voz al hablarle, explica Borges, *el temblor convenía a una delatora*. (p. 63), pero quizás revele su resolución tenaz de mujer que rehúsa cualquier contacto con los hombres.

La tercera etapa del proceso de autorrealización se radica en el plan tramado para vengarse del oprobio sufrido por su padre. Se ofrece de prostituta a un marinero sueco, pensando, *que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían*. (p. 65). Luego, con el pretexto de hablarle de la huelga, Emma saca un revólver y mata a Loewenthal antes de que pueda terminar la acusación: *He vengado a mi padre y no me podrán castigar*. (p. 68). Su historia, por increíble que sea, que el señor Loewenthal había abusado de ella y ella lo mató, se impuso a todos, porque *sustancialmente era cierto*. (p. 68). La tensión entre la actividad práctica revelada por el tiempo lineal y la complejidad de los impulsos interiores de Emma sirve de andamiaje para efectuar un escrutinio esclarecedor de la protagonista.

Hay que reconocer los cambios provocativos en la transformación del carácter de Emma. Primero, los cambios entre las etapas de su desarrollo personal: de niña feliz, a adolescente decidida, a mujer de acción. En un artículo reciente sobre "Emma Zunz" Bella Brodzki comenta,

Her perception of her childhood is contrasted with her present wretchedness, her former timidity with her present self-assertiveness, and her past silence with her move into language. These indicate substantial character changes, not over time but in a symbolic moment that imitates the continuing but disruptive act of interpretation itself.¹¹

Emma se afirma, dando lugar a la autorrealización porque *ya era la que sería*, ya exhibía rasgos de la independencia por la cual se sacrificaba. La manifestación de temor es su manera de distanciarse de los hombres. Emma, en realidad, se aprovecha de los hombres. Su padre le sirve de estímulo; es el impulso que la incita a matar. Pero es, a fin de cuentas, la necesidad de castigar por el ultraje que ella padeció lo que inspira la violencia, más que la necesidad de vengar a su padre. Tenía que matarlo

después de sufrir la deshonra — la deshonra que ella buscaba para poder librarse de las trabas de la inexpressión y de la inactividad. Se aprovecha del marinero rompiéndole el pacto económico — el servicio a cambio del dinero que asegura el producto final — cambiando así el intento original del pacto. Es patente que ella asocia a su padre con el marinero pensando, en el acto, en la misma escena entre sus padres, en *la cosa horrible que a ella ahora le hacían*. Consta el uso del plural del verbo hacer — aunque usual en castellano, su presencia aquí recalca un matiz de miedo o paranoia. Parece indicar la rebelión contra algo de consecuencia trascendental contra lo que los hombres en general tratan de impedirle a ella. La falta de expresión hasta el final del cuento cuando Emma declara su independencia irrevocable, (*no me podrán castigar*) es simbólico de una mujer que busca el poder de autoarticulación. Su presencia enigmática esconde su agenda secreta y es la clave de su existencia hasta el momento en que concluya el rito del pasaje, apruebe la labor sobrehumana y establezca su punto de vista. La tensión sostenida hasta este punto entre actualidad y potencialidad en Emma, ilustra su capacidad de convertir el homicidio en sacrificio de todos aquéllos que abusaban de ella, que la restringían, que la provocaban.

De otra índole es el fragmento "Cuando eras chica" recogido en las páginas seleccionadas por la autora, Silvina Bullrich. Su tema pertenece al arquetipo Demeter/Kore de la rejuvenación de la madre en la personalidad de la hija y la hija en la personalidad de la madre. Es una narración descriptiva donde la madre le recuerda a su hija que de niña lo que más le gustaba era escuchar los relatos de miedo. Es la madre, figura tutelar, que estimula a su hija con un método para la autoiluminación, un proceso por el cual el miedo se supera. *Yo te contaba que en nuestra infancia íbamos en busca de miedo, como otros niños van en busca de frutillas o de violetas. Había visto al Diablo dos veces y no te mentía cuando te lo contaba.*¹² Lo convence que el miedo era lo que la unía a ella con sus hermanos *en una misma edad, en un mismo sexo*. Ellos salían al encuentro del miedo aunque al mismo tiempo huían de él. La mamá de ellos no entendía que se habían perdido en la fantasía y en el miedo, que habían desencadenado el miedo con el resultado de que ya no eran burgueses. El miedo es la liberación que buscan la voz narrativa y la autora, del mundo hipócrita burgués; al igual que ser feminista, limita a los participantes en su condición de hombres o mujeres, según ésta, la perspectiva de la autora. Así que el miedo los salva, hace nacer un mundo "milagrosamente fértil"; les es la inspiración para pasar de una etapa a otra basándose en la anterior, aproximándose así a la autorrealización.

La hija, según su mamá, nunca intentó desatar el miedo; veía ángeles en vez del Diablo. No obstante, el tema del miedo unirá a madre e hija porque ésta suplicará su presencia constantemente a través de los relatos de aquella, y de ese modo superará eso que encuentre incompatible con su

naturaleza. La madre, por su parte, se logra a través de una hija que le cree los relatos. El *Bildung* de las dos avanza por mutua influencia, *A mí me parecía tan lógico que en ese momento yo fui la criatura y tú la persona mayor, puesto que a ti te pareció absurdo.* (p. 52). La curiosidad filosófica por parte de la hija complementa la fe en la imaginación estética por parte de la madre. Su perspicacia rejuvenece a la madre en la hija y a la hija en la madre aunque el movimiento de este discurso que refleja los impulsos interiores de las dos es hacia la autoiluminación y significará últimamente un distanciamiento de la madre / mentor / héroe.

En conclusión, el *Bildung*, fuente del *Werden* o logro personal en la cultura examinada, es experimentado en la obra argentina de protagonista femenina a través de una tensión entre realidad y potencialidad creativa. La dialéctica creada entre la introspección compleja y la realidad social va mucho más allá de un estudio de un mero pasaje superficial de una etapa a otra.¹³ Esto, al pensar que la protagonista regresa a una etapa anterior ("growing down"), oculta un despliegue de la curiosidad filosófica femenina que recalca los poderes libertadores del *Bildung*. Habrá que reconocer, tal como Annis Pratt lo entiende a pesar de su conclusión teórica, que por trescientos años la novela femenina ha sido repositorio no sólo de los horrores sino de las esperanzas, detallando hechos históricos mientras ensayaba experimentos especulativos con posibilidades inesperadas incluso en nuestra historia reciente.¹⁴ La crítica feminista confronta estas posibilidades; despierta el interés en el desarrollo psicológico de la protagonista y a la misma vez, renueva también la curiosidad filosófica de la lectora, adelantando el examen de su propio *Bildung*.

NOTAS

1 Thomas Mann comenta en 1923 la reverencia del alemán por el *Bildung*, *The finest characteristic of the typical German, the best-known and also the most flattering to his self-esteem, is his inwardness. It is no accident that it was the Germans who gave to the world the intellectually stimulating and very humane literary form which we call the Bildungsroman. [...] The inwardness, the "Bildung" of a German implies introspectiveness; an individualistic cultural conscience; consideration for the careful tending, the shaping, deepening and perfecting of one's own personality or, in religious terms, for the salvation and justification of one's own*

life... citado en Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (Princeton: Princeton University Press, 1978) 59.

2 A regulated development within the life of the individual is observed: each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony. Wilhelm Dilthey, *Patterns and Meaning in History*, Ed. H. P. Rickman (New York: Harper & Row, Publishers, 1962), p. 85.

3 Martin Swales, p. 5.

4 Jerome Buckley, *Season of Youth: The bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), p. 23.

5 Martin Swales, p. 29.

6 Cynthia Steele, "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature," *Ideologies & Literature* vol. IV, May-June, (1983) 327.

7 Edna Aizenberg, "El Bildungsroman fracasado en latinoamérica: *El Caso de Ifigenia*, de Teresa de la Parra, en *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985) 542.

8 Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981) 14. También advierte que, *In the woman's Bildungsroman tension between the hero's desires and society's dictates results in archetypal narrative patterns of pursuit and submission, accompanied by images of suffocation, dwarfing and mental illness*, p. 42.

9 Annis Pratt, p. 36.

10 Jorge Luis Borges, "Emma Zunz" *El Aleph* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), p. 62.

11 Bella Brodzki, "She was unable not to think': Borges' 'Emma Zunz' and the Female Subject" en *MLN* 1000, 2, (1985): 338-339.

12 Silvina Bullrich, *Páginas de Silvina Bullrich seleccionadas por la autora*, estudio preliminar de Nicolás Cocaro (Buenos Aires: Editorial Celta, 1983), p. 51.

13 Parecen confirmar Sandra Gilbert y Susan Gubar esta tesis en su estudio sobre la autora y la imaginación del siglo XIX, *For the great women writers of the past two centuries are linked by the ingenuity with which all, while no one was looking, danced out of the debilitating looking glass of the male text into the health of female authority. Tracing subversive pictures behind socially acceptable facades, they managed to appear to dissociate themselves from their own revolutionary impulses even while passionately enacting such impulses*. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1984), pp. 82-83.

14 Annis Pratt, p. 12.

CONFRONTING THE CRISIS IN MEXICAN CINEMA

Dennis West
University of Idaho

One hundred twenty-eight feature films were shot in Mexico in 1988; 107 of these films were national productions or coproductions. Unfortunately, most of this record-high domestic production consisted of cheaply made genre movies — *churros* — that use well-worn narrative formulas in the unimaginative pursuit of commercially attractive subjects such as sex, drugs, crime, and violence.

The prolonged economic crisis that has gripped Mexico in the 1980s has brought a financial crunch to the nation's motion-picture industry, one of the "Big Three" in Latin America — along with the Brazilian and the Argentine. The Mexican economic crisis has meant that while production capital is available in the private sector for *churros*, there is little available for serious filmmaking. Yet in spite of this formidable obstacle, serious films continue to be made.

The best of the recent Mexican motion-picture production was shown in Guadalajara March 9-15, 1989 at an annual film festival known in this edition as the Cuarta Muestra de Cine Mexicano. This major non-competitive event was sponsored by the University of Guadalajara's film studies center, the Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas

or CIEC. The festival showcased eight industrial and independently made features that represent a broad diversity in terms of thematic concerns, narrative and aesthetic approaches, and funding sources and modes of production.

Director José Luis Urquieta's *Muelle rojo* (1987) attempts to present a historically accurate vision of a dock workers' cooperative in Tampico — from the beginnings of the organization in 1911 to the problems facing the group today. While the film explores a theme of historical and social importance, it suffers from an uneven tone. The first two parts establish a heroic-epic tone in showing the struggle to form the cooperative and strengthen it in the face of great pressure from U.S. interests. But the third section descends to near farce with the appearance of the popular comic Roberto "Flaco" Guzmán in a present-day setting.

In *Los camaroneros* (1986), director Raúl Araiza depicts the struggles of fishermen in Guaymas, Sonora to found a cooperative and create their own fleet. The film fails because of its unoriginal narrative approach. Screenwriter Carlos Valdemar and Araiza simply appropriate the tired clichés of action pictures and melodramas to tell the story: macho actor Eric del Castillo is involved in an improbable romantic subplot with a beautiful woman half his age; at the end of the film, the pro-cooperative and anti-cooperative *compadres* finally face off in a predictably violent showdown.

In his first feature, *El camino largo* (1988), the young director Luis Estrada uses an imaginative visual style and a loud rock music score to create an offbeat thriller set in a decaying urban landscape of automobile junkyards, abandoned factories, and a railroad roundhouse. In a Dennis Hopper-like role, actor Pedro Armendáriz abandons life in an automobile graveyard to seek out the vicious drug dealers who have kidnapped a young girl. *El camino largo* has apparently been influenced by renowned foreign films such as *Repo Man* and *A Clockwork Orange*, but Estrada's seldom seen urban locations and his overall artistic treatment are remarkable in a thriller made in the context of Mexican film culture. Producer-director Estrada shot his motion picture independently in 16mm in order to lower production costs; now he is seeking funding to blow the film up to 35mm, a prerequisite for commercial exhibition.

Scriptwriter-director Busi Cortés based her first feature, *El secreto de Romelia* (1988), on the short novel *El viudo Román* by famed Mexican writer Rosario Castellanos. In the complexly structured *El secreto de Romelia*, females from three generations of a family journey to Tlaxcala and the past to discover that patriarchal authority and sexual repression governed social life when the grandmother was a girl. The film was produced by state film enterprises and CIEC.

CIEC also coproduced Arturo Ripstein's latest feature, *Mentiras piadosas* (1988), along with private producers, two labor unions representing motion-picture personnel, and the Fund for the Support of Quality Cinema. This creative production scheme was necessary to finance the low-budget picture because Ripstein, after months of crisscrossing the bureaucratic labyrinth of the state film enterprises, had come up empty-handed — in spite of being one of Mexico's most prolific directors, in spite of his Ariel (the Oscar equivalent) for the direction of his previous film, and in spite of his personal conversations about production difficulties with the President of the Republic. The case well illustrates the difficulties of financing quality cinema in the late 1980s, when the state has de-emphasized the active role it played in production a decade earlier.

Mentiras piadosas is a powerful melodrama featuring well-rounded characters of the urban lower middle class trapped in a web of false hopes and illusions — both in business and in their love lives. Ripstein sensitively explores the relationship between adulterous lovers who abandon their families but can never overcome their petty fears, guilt, and jealousy. On-location shooting in poor areas in Mexico City visually registers the characters' grim existence amongst useless clutter, which is symbolized by a hopelessly vulgar model of Tenochtitlán (the Aztec capital) that two dreamers painstakingly construct as part of an absurd get-rich-quick scheme.

Director and co-screenwriter Sergio Olhovich's ambitious biographical epic *Esperanza* (1988) is based loosely on the life of Olhovich's father, who as a young man left Russia during the Civil War to come to Mexico in 1919. He eventually became one of Mexico's leading petroleum engineers and located vast oil reserves. To give his motion picture an epic sweep, Olhovich filmed in many outdoor locations in Mexico and the Soviet Union; and intercalated archival newsreel footage and voice-over narration effectively record the march of history across the decades.

Esperanza's subject is unusual and interesting, but Olhovich stumbles in his artistic treatment. Though the film is a personal epic set amidst political turmoil, there is little exploration of the socioeconomic and political causes of revolution in Russia or Mexico. A roving band of Mexican revolutionaries who threaten to shoot the protagonist as a *gringo* smack of cartoon stereotypes. At times the film becomes mere travelogue, as when the protagonist is introduced to the wonders of Mexico while crossing the country on foot.

To fund his expensive 138-minute epic, Olhovich struck an unusual coproduction agreement with the state's Mexican Film Institute (IMCINE) and the Soviet coproducer Lenfilm. Production costs were split approximately fifty-fifty between the two countries. The rights to the film

are held by the Soviet Union for the socialist World and IMCINE for the Americas.

Spanish Television has recently begun to invest vast sums in high-quality coproduction projects with Latin America, including fiction features. All six features in the Spanish Television series *Amores difíciles* are based on story ideas by Nobel laureate Gabriel García Márquez, who collaborated on all the scripts.

One of the films in the series, *El verano de la Señora Forbes* (1988), was directed and co-scripted by the prominent Mexican filmmaker Jaime Humberto Hermosillo. This adaptation of a García Márquez short story displays strong production values and Hermosillo's customary eye from biting social criticism in sketching a portrait of a rigid and repressed German governess who martially disciplines her two spoiled Mexican charges while secretly longing for a tryst with a certain handsome young man. German superstar Hanna Schygulla achieves a creditable performance in the lead role, and her participation in the film greatly enhances its international appeal.

The high costs of 35mm production have led Hermosillo to experiment with home video equipment, and at the festival he presented his latest production, the sixty-minute video *La tarea* (1989). This intelligently scripted narrative offers an engaging and in-depth look at a couple's relationship recorded essentially in a single long-duration shot from a stationary camera. According to the director-scripwriter, the total cost of production equalled the price of a single video cassette. *La tarea*, however, remains an interesting exercise without commercial potential.

Although a print of director Felipe Cazals' latest film, *Las inocentes* (1986-88), never did reach the festival, the work generated considerable interest and discussion because it is one of the first Mexican productions shot in video and transferred to 35mm. If acceptable image quality can be attained in the 35mm transfer, this low-cost mode of production could prove a boon to Mexican and all Third World filmmakers.

The festival featured a retrospective of Ripstein's oeuvre and twenty-four short and medium-length films representing the recent work of students at Mexico's three film schools. The event was most successful, however, in offering a look at the efforts of those undaunted filmmakers determined to attempt quality features in spite of the economic crisis.

Of course the production of quality motion pictures is merely a first step in a country where distribution and exhibition patterns favor foreign — principally U.S. — movies or domestic froth. Festival goers were reminded of this situation each time they entered the University of Guadalajara's principal screening site. A commercial cinema to the left advertised the latest James Bond caper; the movie house to the right, a Mexican porno flick with the imaginative title *Las seducidas*.

CREACION

HERNAN LAVIN CERDA

Historia de Margarito Miramontes

Teresa Sporkamm y Mitchell MacIn llegaron esa noche a la Plaza de Armas de Facatativa y sin ruido desataron las mochilas y los baúles que contienen los cinco pequeños aljibes verdes donde se guarda el jugo de las dulcamaras.

— Atención — dijo Teresa dirigiéndose a los habitantes del pueblo que se reunían en el bar la Tempestad —: vengan a ver la miel que se agarra a los montes. Y vaciaba el líquido espeso de una calabaza a otra por un embudo de cedro con su filtro de esparto y algunas hebras de lata.

Celinda Pérez, que había sido prima hermana de Marta Gay y conocía la historia de la abuela Padilha, se acercó a Mitchell MacIn cuando éste desenroscaba la culebra de cola peluda y ojos que según dijo Tabo, el hijo de Celinda, eran como los ojos de los murciélagos que cría la nieta de la abuela Padilha dándoles leche de cabra con babas de caracol. Al Tabo le gusta la piel de Amarilis porque la siente tan intensa como las guayabas en octubre, y es de garambuyos la palidez de sus mejillas y su garganta adolescente. Pero cuando la ve salir taciturna y con el vértigo que sufren los dueños de un criadero de murciélagos, baja la vista como tatú y no se atreve a mirarla.

Sebastián, Rosendo y Rudecindo se acercan a Teresa, luego a Mitchell, y observan cómo fermenta el jugo gris de las dulcamaras en el fondo de las calabazas que ella agita de un modo animal.

— Vengan a ver lo invisible — sonríe Teresa Sporkamm —: vengan a ver la muerte de la idea, la perfección elzeviriana, el prestigio del dolor, pues lo importante en la vida no es competir, y otra sería la suerte de la Santa Rusia si Rasputín el calumniado, el místico, estuviera vivo y dispuesto a embarazarnos con su misticismo que puede pulverizar las rocas más grandes del océano.

A cincuenta metros de La Tempestad se levanta la casa de ladrillos largos y balcones de caoba: allí vive Carlina con sus muchachas acostumbradas a mojar el fuego y producir pasiones irrefrenables. La mayor de ellas se llama Luisa, pero en todo el pueblo le dicen la Turbulenta porque usa medias del color de las tinieblas y lleva ligas cuyo encanto es el cautiverio de todo el que se arroja a besarlas. La Turbulenta nació muy cerca de la frontera con Venezuela y sus padres la trajeron a Facatativa hace veintidós años, cuando el pueblo era habitado sólo por treinta cabras, ciento cuarenta y dos indios de nariz corta y orejas como lempiras, y una plaga de urracas con el vicio de robar objetos brillantes. La Turbulenta tenía la costumbre de aceptar cualquier reto, y siempre conquistaba el triunfo a través de una estrategia compuesta de dos fases: primero convulsionar el vientre desnudo hasta conseguir la hipnosis y la parálisis del enemigo, y después convertir sus nalgas en una boa de dos caras y cubrir por el cuello al hechizado con flujos marinos como los de la *Claudea elegans*. Su última víctima fue Salomón Garmendia, el hijo menor del alcalde, y estuvo a punto de venir el escándalo pero la alcaldesa se subió al studebaker con cola de carroza fúnebre y ordenó a su chofer que la llevara rápidamente a la obispalía y luego a la sala de crónica de El Diario Ilustrado y La Segunda, los únicos periódicos que se comunicaban por una puerta falsa y un pasadizo sin luz.

— La tentación obnubila — dijo el padre Gutiérrez, encargado de los bautizos y las confirmaciones tardías —. Cuánto lo siento por el pobre Salomón: creo que a pesar de todo sigue siendo un buen muchacho, aunque ya no sea tan ejemplar como lo fue durante el invierno de 1973, cuando vino todos los jueves al catecismo.

Dorotea, sirvienta del padre Gutiérrez desde la pubertad, y cuyas trenzas de color ceniza le llegan hasta el hueso, pasó junto a la esposa del alcalde hundida en su bayeta y llevando en la mano izquierda el devocionario con forros de piel de gamo.

— Aquí está el libro — anuncia Dorotea —: no pude traerlo antes porque las palomas capuchinas no me dejaban tranquila. Y suspiró junto a la esposa del alcalde: — la compadeczo, doña Hermelinda: en mis sesenta años nunca

he visto a un niño tan travieso y abusionero como don Sa'omoncito. Además, lo veo suelto de tiro y listo para irse de piruja.

— No digas tonterías y húndete — dijo el padre Gutiérrez temblando de su ojo, y Dorotea tomó una palangana sucia que había cerca de la alacena y salió de la sala engarruñándose.

— Hace un poco de frío — suspiró la alcaldesa y se dio media vuelta hasta tocar el piano de juguete con la punta del pie.

— Pasa el tiempo y estas fregonas se vuelven insoportables — dijo el padre Gutiérrez mientras abría un cofre de pórvido y sacaba media docena de caramelos verdes —: ¿se sirve usted, doña Hermelinda?

— No padre, gracias — pero cambió de opinión y abrió su mano enguantada —. Uno y nada más — suspiró sin ganas —: le ruego que sea el más pequeño de todos.

— Todos son iguales: verdes por dentro y por fuera.

— Entonces el más pequeño, se lo suplico — dijo ella.

Sonó dos veces el timbre de bronce, la esposa del alcalde se puso el otro guante, y, luego de despedirse con un gesto infantil, agitando su nariz y engurruñando los hombros, abandonó el recinto sin hacer mucho ruido con sus tacones altos.

El padre Gutiérrez recorrió el visillo de la ventana como cuando algún caballero se quita el yelmo con cuidado y desata los quijotes que le cubren los muslos: dijo estoy loco y fue a sentarse en la silla curul, abrió cariñosamente las páginas del devocionario hasta llegar a la 123, y leyó en voz alta: *Alguno trae en su barco una negrada que vender o un fanático que quema a las brujas, o un gobernador que no quiere oír hablar de escuelas; lo que los barcos traen es gente de universidad y de letras, suecos místicos, alemanes fervientes, hugonotes francos, escoceses altivos, bátavos económicos; traen arados, semillas, telares, arpas, salmos, libros.* Qué prosa tan fantástica: cómo se nota que los antiguos eran poetas, y se fue levantando sin codicia pero tocó el timbre de los llamados y Dorotea, que desde hace veinte minutos arrulla al gato Umberto más allá de la sacristía — entre la cocina y el cuarto donde se almacena la correspondencia —, gritó ya voy, ya voy, haciendo un embudo con las manos, y empezó a caminar como los gansos. Cuando llegó a la sala con su paso atormentado, el padre Gutiérrez le pidió que pusiera *El trino del diablo*, de Giuseppe Tartini, y ella echó a correr el disco sobre la discorola holandesa.

— Qué música tan fantástica — y en sus ojos el color de la sabinilla —: cómo se ve que los antiguos poseían el secreto de la vida barroca.

— Mmmmmmm — murmuró Dorotea con Umberto en los brazos.

— ¿Dónde se habrán quedado las culebrinas? — preguntó el padre Gutiérrez después de observar la cola del gato acostumbrado a la leche de pajaritos búlgaros con miel de palma.

— ¿Cómo dice? — preguntó Dorotea y Umberto fue lamiéndole la palidez de las orejas.

— Sí — dijo el cura entre sollozos. Estaba empapándose de sudor y sus ojos ya no tenían el color de la sabnilla —. Ya ves cómo todavía me funciona la asociación de las ideas.

— Sí — dijo ella sin convencerse —: por supuesto que sí. Con usted no hay pihuelo ni cururo ni rodela que valga. Estate callado, Umberto: ¿no ves que tu mojada me hace daño? Pero de todos modos ¿se podría saber en qué se parece mi gato a las culebrillas?

— ¡Culebrinas! — exclamó el padre Gutiérrez y la nariz se le volvió púrpura, nadie sabe si de rabia o de vergüenza —. A tu edad ya debieras poseer una mínima cultura en asuntos de artillería de todos los tiempos. La relación es sencilla y evidente: al reflexionar sobre la cola de Umberto se establece un inmediato contacto bélico que se vincula con las primeras piezas de la artillería universal.

— Qué extraordinario — estornudó Dorotea —. Cualquiera diría que además de dominar la palabra sagrada usted conoce las leyes subterráneas de la uromancia, tal como le sucedió al finado Catarino Miramontes, el mismo del combate que empieza en martes para en viernes acabar.

— Conozco algo de eso — dijo el cura presuntuosamente —. Conocí a Carmelo, el padre de Catarino, y a Margarto, que según la leyenda fue el patriarca de la familia Miramontes. Margarito no sólo descubrió los poderes de la uromancia sino que fue mucho más lejos: a su inquietud se debe el primer tratado acerca de la mecánica del aquelarre en el mundo occidental. Como era dueño de una fabulosa caligrafía, redactó al anochecer sus sueños celestiales y sus contrasueños feroces, y así, durante diecinueve años, Margarito pudo descubrir que nuestro mundo es el único mundo auténticamente loco. Fue un monje sin hábitos y el jueves dijo que los contrarios no se excluyen entre sí: lo blanco puede ser turbio porque la identidad surge de las fuerzas opuestas. Por eso todo es nuevo bajo el sol que cada mañana sale por el este y el oeste. Recordemos que la grandeza de Margarito no acaba en sus escrituras: junto a Carmelo modeló el motor a leña, el zeppelin indígena, la zanfonía sin manubrio, el candil sin mecha, la bujía de humo, la zambomba rellena, el zafiro blanco, la urania de cristal verde como las de Madagascar, el esqueleto del urogallo, el urubú y la urraca, el caballo de hierro, la rodela electrónica, el minué bamboleante, el alzacuello azul, las barricadas de roble donde se añeja durante una década el ron dorado que sigue elaborándose con mieles de caña de azúcar, el horno de palo de boldo para asar los quesos oscuros, la salsa tricolor, y luego servirlos junto al filete a las brasas con guacamole, enchilada de pobre, rajas, frjolitos, y al fin, un vaso de agua fresca traída al mundo en 1592 por el Maestro de Campo Juan de Tejada.

Umberto se había quedado dormido en los brazos de Dorotea y el sol cala sobre la vaqueta de la silla curul, pero el padre Gutiérrez estaba destinado a recibir el influjo solar.

— Vuelve a correr el visillo porque si no me incendio — dijo en tono de súplica y Dorotea, que aún sigue embobada con la historia de Margarito Miramontes, grita como si viniera de un sueño:

— Qué portentoso, qué inmenso animal descubridor y qué manera de r invencionándolo todo como sucedió con Catarino y, según cuentan, así también fueron los hijos de Don Quijote.

— Corre los visillos — ordenó el cura pero Dorotea, de quien nadie sabrá nunca si se hizo la sueca, la muda o la sorda, dijo quitándose una espina:

— La verdad es que nuestra fantástica historia merece el más soberbio cañonazo de bombarda. ¡Vivan todos los Miramontes!

— Qué vanflocua y qué bambarria eres — dijo el padre Gutiérrez secándose el sudor que le corría por el alzacuello de popelina inglesa —. Si parece que hubieras nacido de parto artificial o, de noche, cuando a la luz de la vela te observo de perfil y veo tus arranques mentales y tus temblores del pecho y la garganta, pienso que oculta te das al flujo de la bombona de tinto o a la damajuana con chicha.

— ¡Viva Catarino y Carmelo y Margarito!

— Está bueno, ya, basta — suspiró el cura —: arrodillada y como en celo, léeme, modulando la voz, todas las páginas que siguen — y le pasó el devocionario que estaba sobre la alfombra azul y junto a la cola de Umberto.

— Nunca — dijo Dorotea arrodillándose y agitando sus ojos como los de un armadillo que acaba de salir del infierno de Ocumicho —. Me declaro en huelga y no leo ninguna cosa hasta que usted me cuente las últimas hazañas de Margarito Miramontes, porque en todo el mundo se sabe que hay todavía otras historias ocultas — dijo espiando a Umberto, cuya cola se retorció como lechón en el fuego.

El padre Gutiérrez se puso furioso por la actitud irreverente de Dorotea: si tuviera aquí mi guitarra de cedro rojo le daría un guitarrazo de ésos que nunca se olvidan.

— Está bien — dijo al verla tan resuelta —: te voy a contar el último de sus inventos, pero antes dile a tu gato que se duerma y deje la cola inmóvil.

Entonces Dorotea se inclinó sobre Umberto y le fue cantando una canción de cuna.

— Hace ya muchos años — dijo el cura sin mover la cabeza — llegó a Facatativa un hombre muy alto y muy flaco con doble barba y un lunar violeta en su tetilla izquierda. Jamás pudimos saber su nombre a pesar de que en su turbante destacaban dos iniciales tejidas en hilo de oro: I. B. ¡Ignacio Bracamontes!, bostezó el abuelo del alcalde, pero luego desistimos de la dea pues era imposible que un Bracamontes tuviera la piel tan apergaminada como el desconocido del lunar. Al poco tiempo se supo que

venía viajando desde Bhubaneswar y había vivido cinco años en el monasterio de los montes Ajanta, contemplando a Bodhisattva con su flor de loto azul. Al amanecer de cada jueves, después de beberse el jugo de toronja con algunas gotitas de leche humana, el ayunador salía al balcón del segundo piso del antiguo Hotel Vesubio y se iba encogiendo a medida que entraba en el universo de la mente más allá de la física. Aun cuando se dijo que era gemelo de los metafísicos de ficción, nadie fue capaz de mantener ese juicio, ni siquiera el doctor Baudilio Losada, el último de los especialistas en ciencias dispersas y fenómenos paranormales. Una noche en que el sol estuvo oculto, el desconocido del turbante hizo amistad con Margarito Miramontes al final de un pasillo tapizado de felpa roja, y a unos cincuenta centímetros del bar del Vesubio. Allí se sentaron alrededor de una pequeña mesa octogonal con tapete verde y creyeron que nadie los estaba viendo, pero, como sucede siempre, hubo un testigo involuntario.

— ¿Cómo dice? — interrumpió Dorotea acurrucando a Umberto.

— Clorinda Rojas, la mujer de Servando — dijo el padre Gutiérrez secándose el sudor de las cejas con un pañuelo de color obispo —. Clorinda escuchó todo y supo que estaban hablando de algo importante y extraño:

— Yo entiendo poco de la vida de ultratumba — sonríe Margarito Miramontes — pero me apasiona el poder de la mente: hace algunos meses inventamos el purificador nocturno. Era otoño, hace frío, y según dijo el Carmelo usted estaba todavía muy lejos de Facatativa. ¿Cuándo decidió venir? Deseo confesarle que el purificador es producto de la concentración colectiva de nuestro cerebro. El Carmelo jura que eso se llama fuerza omnipotente y sólo se consigue por medio del entrenamiento forzado. ¿En qué está pensando?

— Yo no pienso: yo medito — sonríe I. B. desatando abúlicamente su turbante blanco —. Nací en Bhubaneswar, a trece kilómetros del Mar Disecado, y durante muchos años viví muerto de sed hasta que una noche, estando de rodillas en mi pequeña celda del monasterio de los montes Ajanta, se me vino a la cabeza el fluido con el secreto de la Técnica de la Meditación Trascendental, y sólo entonces pude descubrir la brújula, la pólvora, el telescopio, el cañón y la imprenta. Sin embargo tuve miedo y vergüenza de inventar tantos juegos materiales y caí en un estado de absoluta melancolía, como sucede a veces con los totochilos. En Bhubaneswar no existen estos pájaros y nadie vuela porque el cielo está lleno de buitres y la Organización de Voluntarios anda sepultando cadáveres abandonados y otros muertos que se murieron cuando iban por el camino que lleva al Golfo de Bengala. Me puse tan triste y tan débil que no supe qué hacer: mi turbante se desplomó y mis orejas se veían pálidas como las de un pájaro bobo.

— O como los peces de Tzintzuntzan — interrumpe Margarito y del bolsillo de su camisa desenrolla un avión de papel escarlata.

— Sentí que me iba a morir — tiembla el desconocido —: tuve la impresión de que mi espíritu estaba recogándose como una red cruel. No tengo aire, pero nadie responde. Entonces me subí al abedul y desde el cielo grité no me abandones, Maestro: de inmediato se hizo la luz y puse en práctica toda la Técnica de la Meditación Trascendental y vi cómo se abría el mundo. Ahora estamos aquí pero tampoco estamos: tú y yo soy tú porque así vino escrito y ninguno puede más que la escritura.

— ¿Podría yo conocer el secreto? — pregunta Margarito Miramontes y permanece con la boca abierta.

— La Técnica es tuya — sonríe I. B. y Margarito empieza a ver de color azul las puertas del bar del Vesubio —. Todo dependerá de tu criterio.

Umberto estaba moviendo su cola con astucia y violencia, y Dorotea piensa en Clorinda Rojas y suspira como hechizada.

— Y así ocurrió porque Margarito se fue ensimismando — dijo el padre Gutiérrez —: a los cinco días se puso débil, oblicuo, y una noche vino por la Calle del Establo con un turbante negro en la cabeza y los ojos pardos como el olivo. ¿Qué te pasa? le preguntó Carmelo y Margarito le hizo el gesto cómplice, tenso el ojo izquierdo, pero Carmelo no pudo descubrir la clave y no abrió sus labios, aunque tuvo muchas ganas de continuar hablando. Todos los vecinos del pueblo se fueron a dormir y habían pasado tres horas cuando sentimos los bombardeos y se armó la sambumbia: por Facatativa corría el fuego de los arcabuces y los morteros, los mosquetes y las metralletas, los cañones de los tanques y los rifles de salón. Era el golpe de estado y el desorden fue absoluto: todos trataban de salvarse y desaparecían bajo los árboles como si huyeran de una plaga de vampiros. Nadie quedó entre las piedras y se escuchaba el llanto de un niño y el relincho de un caballo. Al día siguiente conocimos los tres primeros bandos de la Junta de Gobierno. Primero: está prohibido hablar, leer en voz alta y silbar en público, cualquiera que sea el tema que se hable, la escritura que se lea o la melodía que se silbe. Segundo: nadie debe salir de sus casas y todo el mundo habrá de abstenerse. No entren en ellas y eviten cualquier acto consciente o inconsciente que merezca la sospecha de las nuevas autoridades. Tercero: se ordena expulsar del territorio de Facatativa al ayunador del turbante blanco por el delito de difundir el uso disolvente de la Técnica de la Meditación Trascendental.

— Pero no pudieron pillarlo: ¿verdad que nunca? — preguntó Dorotea con sus rodillas juntas y la nariz pálida.

— Por supuesto que sí — dijo el cura cuando el sudor subía sobre el alzacuello —. Antes de venir la noche y el sonido de las tórtolas, una patrulla al mando del capitán Arsenio Baeza, el del bigote almidonado, tendió la red y capturó al desconocido del turbante en el minuto del gran entusiasmo, cuando el ayunador se había subido a la terraza del Vesubio y desde allí predicaba su misteriosa Técnica. Bájate de ahí, palomilla, dijo el

capitán Baeza y lo agarró del turbante y a puntapiés lo obligó a descender, gateando, los quince pisos del edificio, entre las burlas de los soldados y los gestos obscenos. En las primeras horas del jueves lo subieron al helicóptero de la Fuerza Aérea y nunca más supimos de él.

— ¿Qué sucedió con Margarito? — preguntó Dorotea sollozando y Umberto temblaba como un endemoniado.

— Estuvo escondido durante tres meses pero al fin lo capturaron entre los candelabros de una pequeña iglesia del barrio de San Miguel, y se lo llevaron al campo de Tejas Verdes: allí recibió el castigo que lo fue destruyendo hasta que amaneció muerto con los ojos de un enfermo de melancolía, además del hambre y el frío.

Umberto se había inclinado y Dorotea no supo qué hacer con sus rodillas: agitó las llaves y quiso morderlas.

— Así termina la historia de Margarito Miramontes, el ayudante del ayunador — dijo el padre Gutiérrez —: y con el desvanecimiento de Margarito, los secretos de la Técnica de la Meditación Trascendental fueron a dar a una de las tumbas del Cementerio Metropolitano, y hoy nadie los conoce.

— Pero cómo — dijo Dorotea —. ¿Margarito se murió o se desvaneció?

— Ya nada me consta — dijo el cura —: nadie puede saberlo, ¿quién podría estar seguro?

LUIS DOMINGUEZ-VIAL

El Ocaso de Navarrete
Cuerpo Presente

Cuando uno llega, ellos están reunidos. En penumbra la pieza se siente más pequeña. Huele a vino y empanadas. Resalta la seda blanca del interior del ataúd y el rostro pálido de Aquiles Navarrete. Está bastante elevado, así es que sólo se puede ver el perfil o un lado de la cara. Para mirarlo de frente tendrías que empinarte, pero nadie hace eso. Ellos beben y comen moderadamente. El ataúd está sobre la tarima negra de madera pintada. Uno debe tener cuidado para no tropezar con las barras que flanquean la tarima, dos barras características del levantamiento de pesas, una con bolas, otra con discos. Aquiles Navarrete se ve dormido; el rostro regular, de correctas facciones, aparte de su extrema palidez no muestra nada anormal. Se advierte más quizás ahora que su pelo oscuro y crespo había principiado a encanecer. Ellos conversan; vigilantes, a veces observan de soslayo el ataúd. Al fondo de la pieza hay un armario y el retrato de Charles Atlas, cuerpo entero: el mismo de los avisos que conoces, aunque más grande, y en colores.

Auténtica fotografía de quien ostenta el título de Hombre más Perfectamente Desarrollado del Mundo.

¿Cuál es mi trabajo? ¡Transformo a los debiluchos en hombres!

Destina 15 minutos diarios, y yo te hago un hombre nuevo.

Había también un joven flaquito que era humillado en la playa, porque un matón le echaba arena en la cara.

Lo humillaban delante de su niña.

Tiempo después el flaquito es macizo, con poderosos músculos y golpea al matón.

Le saca la cresta.

Antes ha intervenido Charles Atlas...

Y su Tensión Dinámica.

Una estampilla puede cambiar tu vida por completo.

El flaquito envía el cupón...

*A vuelta de correo recibe el libro **Permanente Salud y Fortaleza**, que lee y estudia.*

Se suscribe al sistema y se transforma en un hombre nuevo.

En la misma playa se venga del matón.

Y reconquista a su niña.

Ella lo ve todo y vuelve a enamorarse del joven, aunque más sólidamente ahora.

Los padres de Aquiles Navarrete están sentados muy juntos. Los ojos de ambos tienen la misma inexpresividad, como si sólo vieran más allá de un punto imaginario.

— Fue uno de esos avisos — dice él —. Tito se fascinó con Charles Atlas. Aún no tenía 10 años, creo. Por eso recibió además un folleto para menores. Quería ser fuerte como nadie o fuerte como Charles Atlas. Mire, usted, si de inmediato consiguió una fotografía como ésa pero en blanco y negro, y la puso en una pared de su dormitorio.

— El no quería andar dándose de puñetazos con los otros — dice ella —. Tito era un niño tranquilo. Eso de desarrollar los músculos era su afición. Era buenazo para mover los muebles de un lado para otro. Bastaba pedirlo: *Tito, pon ahí el ropero*. Y listo, lo hacía.

— A mí me gustaba que fuera atlético, deportivo: es más sano, usted comprende. Así se aparta a los niños de muchas tentaciones. Le di el dinero que costaba el sistema. Tenía que ser bueno, porque ese Charles Atlas aparece en los diarios y revistas desde que tengo recuerdo.

— ¡Ay, Señor, yo creo que toda la vida ha estado ahí ese Charles Atlas! Es así como eterno, digo yo.

— No exageres, mujer, pero mire, antiguo es sin duda. Tito se sorprendió cuando se lo dije: *¡No puede ser tan viejo, papá!* El estaba mirando la fotografía. Bueno — le dije —, *al menos ten la seguridad de que ésa ya no es su apostura*. No puedes saberlo, viejo, me contestó. Y el

Charles Atlas era mayor que yo, imagínese. Quizás debía dejarlo con la ilusión, aunque no soy partidario de ocultar la verdad a los niños...

— Después el Tito levantaba pesas en las escuelas y en los municipios.

— Eso vino más tarde, mujer, cuando fundó el Club. El caso es que se olvidó lo que le dije, porque continuó hablando de Charles Atlas como un modelo actual. El hijo de Charles Atlas podrá ser, pensaba yo a veces, pero lo dejé y...

— Y se apasionaba el Tito. Si salía alguno que aguantaba un bus encima, Tito me decía: *Eso no es nada, mamá, Charles Atlas levanta un bus lleno de gente.*

— Yo no lo oí exagerar así, mujer.

— Yo sí, así me dijo una vez.

— Fundó el Club. Yo le cedí esta pieza, en la que antes guardaba materiales. Aquí pusieron sus instrumentos. Así el Club tuvo su sede. Harto olor a hombre tenía esto, le diré.

— Yo hacía el almuerzo para todos. Por hambrientos que estuvieran, yo les decía: *Lávense antes, chiquillos* ...Luego fueron casándose... Ustedes no se vieron tan seguido por aquí. Tito no se enamoró en serio..., hasta ahora. Después del viaje, fui a hacerle la pieza un día y vi las fotos. *Es una niña, mamá*, me dijo. ¿Quién será esa Cindy?, digo yo.

— No te apures, mujer. Ahora, además, poca necesidad de saber tenemos. Tito tuvo sus amoríos, como todos. Era discreto. No era dado a vanagloriarse, como hacen otros...

— Tito no era mujeriego, ¿no es cierto, Alan?

— ¿Quién dijo "mujeriego", mujer? Tenía sus cosas. Tú, Alan, sabes a qué me refiero.

El primo Alan es el único que no está vestido especialmente para la ocasión. Tiene piel aceitunada y el aspecto de haber regresado recién de un largo viaje. Hay en él una actitud permanente de tímida expectación, unida a la no menos tímida promesa aparente de que tiene algo importante que decir. Cuando habla, el énfasis le lleva a inclinarse hacia adelante.

— Tito no era taciturno o esquivo. A menudo me decía: *¡Oye, Alan, vamos a los zíngaros!*

— ¿Qué zíngaros son esos, Alan?

— No me interrumpa, tío, porque pierdo el hilo. Son gitanas y gitanos, pero él me decía: *¡Vamos a los zíngaros!* Era su grito de guerra, ¿comprendido? No tenían que ser gitanas auténticas, se entiende, pero algunas lo son. De todos modos Tito llamaba "zíngaras" a esas amigas. Además le gustaban desde las famosas czardas hasta las soleares, todo el flamenco, desde luego. Estoy viendo a Tito ahí:

*No, no, no
no que no la quiero.
No, no, no,
no la quiero yo.*

— Está bien, Alan, las zíngaras, pero tú no fuiste nunca del Club Charles Atlas y...

— Ni por asomo, tío. Que quede claro: yo no tuve nada que ver con esa cosa. ¿Pero qué tiene que ver? ¡El no iba a los zíngaros a levantar pesas!

— Es que, perdóneme Alan, aquí está Gastón, gran amigo de la casa. El fue el segundo del Club e interesará oírle, ¿no creen?

Gastón es menudo y abstemio. Parece hombre de confianza. Ha estado corrigiendo la posición de las sillas vacantes, ofreciendo empanadas, preocupado de los detalles. Bebe tragos cortos de agua constantemente como si combatiera la dispepsia. Sonríe cauteloso. Calcula sus frases.

— Fuí vicepresidente del Club Charles Atlas. Hacía todo, todo el trabajo de oficina. Mantuvimos correspondencia con el propio Charles Atlas; ahí está el archivo que pueden examinar si lo desean. Aunque quizás no valga mucho después de las últimas revelaciones. Tito firmaba sus cartas Aquiles Navarrete. De inmediato yo estampaba sobre su firma el timbre del Club. Gozaba Tito cuando recibía esos sobres grandes de papel grueso dirigidos a Mister Aquiles Navarrete. No exagero al contarles que éstos fueron los días en que lo vi más contento...

— Vinieron a buscarlo para que fuera luchador, después boxeador, creo también, ¿verdad, Gastón?

— No lo interrumpas, mujer.

— Primero fue que le pidieron que fuera boxeador, señora. Pero todo eso sucedió más tarde. Antes fuimos a las escuelas e hicimos giras por las provincias, presentando a Tito y a figuras menores, todos levantadores de pesas. No sé si recordarán a Jorge Gambino, el Coco Gambino, como le decíamos, y el malogrado Justo Perales...

— ¿Murió Perales?

— Sí, señor; es decir, está desaparecido.

— ¿No es curioso que mi pobre Tito haya venido flotando boca abajo por el mar hacia la playa donde jugaban los niños?

— No comprendo, señora.

— Tú sabes, Gastón, lo que quería Tito a los niños. El quería ser un ejemplo para ellos, por eso fue a las escuelas.

— Cierto, señora, es una coincidencia curiosa. Como les decía, fuimos a las provincias y nos Invitaron los municipios. Yo me encargaba de los pasajes y otros preparativos. Fui haciendo también el álbum con los

recortes, que también está ahí, a disposición de ustedes. Tito se presentó en más de 20 celebraciones de distinta índole. Estoy de acuerdo, Tito era reservado. Hasta esta última historia con Cindy Donelan: no había cómo saberla...

— ¿Cómo que no, Gastón? Cuando volvió del viaje, puso las fotografías en la pared y pasaba escribiendo cartas. Yo quería que saliera y le pregunté por los amigos, no ustedes, éstos del último tiempo, los que le pagaron el viaje. Y él me dijo: *Mejor que no vengan, mamá, que no se aparezcan por aquí*. Y siguió escribiendo. Tú lo viste, Alan.

— El me dijo: *Alan, estoy enamorado, pero creo que sin esperanzas*. Me mostró las fotografías. Pensaba en Cindy Donelan con diminutivos: *sus piecécitos, sus piernecitas, sus manitos, sus bracitos, su carita, su pelito* y muchos otros diminutivos que él no usaba antes. Nunca usó más de dos diminutivos con las zíngaras, por ejemplo. Esto muestra algo, ¿o no?

— Conforme, Alan...

— No, tío, no tan conforme. Esto de los diminutivos no es broma. Lo que sucede es que llega un tiempo de madurez en que algunos de nosotros parecemos dispuestos o, mejor, predispuestos a encontrar "la mujer". No es un ideal de mujer, ni ese encantamiento de los adolescentes, entiéndanme bien (y esto no tiene nada que ver con los zíngaros). Ahora se trata de que nos sorprenda una mujer en circunstancias inverosímiles. Una joven, alguien que largamente buscábamos entre confusos impulsos que lográbamos coordinar o ni siquiera reconocíamos...

— ¡Por favor, Alan!

— Espere, tío, que aquí viene Cindy Donelan, de North Dakota, y los diminutivos...

— Gastón estaba contando la historia del Club Charles Atlas y...

— Verdad, tío, yo no fui nunca miembro de esa cosa. ¡Adelante, Gastón!

— Entonces vino el asunto de México, el 68. Estuvimos en el dilema con la Comisión de Deportes si enviábamos o no a un levantador de pesas, el que tendría que ser Tito, por supuesto. Para abreviar: ellos no le hallaban categoría. Fue un problema técnico: Tito se presentó como mediano, pero, en el concierto mundial, levantaba pesos como liviano solamente. Esta fue la primera dificultad. La otra era que el peso de Tito excedía los 82,5 kilogramos, o sea, ya no era mediano sino que estaba en el nivel inferior de los pesados. Una cuestión meramente técnica, como he dicho. Para nada consideró la Comisión la experiencia que podría ganar Tito, base de mi argumentación. Yo, en calidad de vicepresidente del Club Charles Atlas, alegué ante la comisión. Algunos diarios dieron cuenta; hasta hubo una entrevista de Tito en televisión, a la hora de almuerzo, ¿recuerdan? "Tito Navarrete, un Solitario", decía un título; otro, "La Postergación de un Valor Nacional"; así muchos, hasta que vino "Tito Navarrete no irá a México".

— Recibió muchas cartas, y todas en favor de él. Venía a mostrármelas: *Mire esta carta, mamá.* Lo que va el tiempo, digo yo, porque se demoraron varios días en reconocerlo cuando su cuerpo llegó a la playa.

— Apenas conversábamos en el taller en esos días. Con los receptores de televisión teníamos muchísimo trabajo. Tito tenía que ir en camioneta a las casas de los clientes y no podían convencerse que era el mismo Tito Navarrete. Estuvo bien desalentado, pero se lo guardaba.

— Yo puedo decirles que fue duro también para el Club, porque el Club se había empeñado. Cerramos filas en torno a Tito. Julio, aquí presente, debe acordarse, porque él me acompañó a veces cuando alegué ante la Comisión.

Julio es grande y colorado. Tiene aspecto jovial. Pero se ha visto nervioso, algo compulsivo al comer empanadas, beber vino y moverse de un lado a otro. No se aproxima a los padres de Aquiles Navarrete, más bien les evita. Su voz es baja, suave; uno debe acercarse a él para oír bien.

— A la Comisión le importaban un bledo los levantadores de pesas. *Todos los buenos son rusos*, decían. Había uno, el más contrario, que incluso dijo: *¿Y quién mierda les manda levantar esos fierros?* Se burlaban de nosotros cuando decíamos que representábamos el Club Charles Atlas. El fanático ése un día nos gritó: *¡Hey, ustedes ahí, aquí no tenemos tiempo que perder y ustedes son sólo un lote de bomberos locos!* La humillación del flacucho quedó chica. De ésa no nos salvaba Charles Atlas...

— Exasperamos a ese tipo, es cierto. Fue duro para el Club porque ya éramos pocos, aunque yo continuaba enviando citaciones y...

— De puro porfiado, Gastón, porque ya éramos los de estas cuerdas nomás. A vos, Gastón, te gustaba ese payaseo. Poco después hasta esos que éramos nos distanciábamos. Tito y yo pertenecíamos al movimiento Patria, Propiedad y Espíritu (el PAPE, como le dicen); Gastón y otros no estaban de acuerdo. Ahora viene lo que no se sabe, y esto para callado: aquí mismo, en la sede del Club, tito preparó las bombas. (Nunca supieron sus padres, ni tenían por qué saberlo.) Esta pieza quedó igual. Las bombas salían para la acción de inmediato. Nada de almacenamiento. Por eso Tito hizo el viaje a Estado Unidos: una misión pero, también, un premio. Poco antes del pronunciamiento, Tito era el campeón de las bombas.

— Pero Tito continuó pensando en Charles Atlas y...

— No lo dudo, Gastón, por eso se les perdió allá en Washington.

— Visitó la oficina de la Calle 23 en Nueva York. A la vuelta quiso reunirse conmigo para darme cuenta. Entré a su pieza y me dijo: *Oye, Gastón, Charles Atlas se murió hace un año. Nadie nos comunicó. Murió viejísimo, retirado de todo, en Florida. Pero, ¿sabes cómo era su verdadero nombre? No lo vas a creer, ¡Angelo Siciliano, Gastón, Angelo*

*Siciliano! ¿Cómo lo hallas? Tenía nombre de gangster, ¿te das cuenta? Me pidió que escribiera un memorandum para ser enviado a todos los que habían sido miembros del Club. Le sugerí una circular en que contara su entrevista con Mister Charles P. Roman, Jefe de la oficina de Calle 23, quien todavía se mantiene en excelente estado físico a los 65 años, lo que también es importante para el Club. Tito porfió que quería un memorandum, un *memorandum dialéctico*, lo llamó, porque debía incluir los pros y los contras. Su obsesión era Charles Atlas, por eso viajó...*

— Puede ser, Gastón, pero no le pagaron el viaje para eso.

— No podía pagarlo y se lo hizo pagar.

— Estaba en el grupo de Cifuentes, Gastón. Es complicado. Después del pronunciamiento, el Senador Garrity hizo declaraciones en contra de la junta militar. Preparó unas sesiones del Subcomité de Refugiados para investigar la violencia y posible intervención de la Central de Inteligencia en el pronunciamiento. El grupo de Cifuentes se organizó para tomar represalias contra los testigos. Hacer un escarmiento para intimidar en lo sucesivo. No me miren así: no fui partidario del plan. Me pareció demencial. Tito mismo no sabía bien de qué se trataba. Pero, ¿quién pudo disuadirlo si una dea se le metía en la cabeza? Cindy Donelan vivía aquí, como profesora de inglés y traductora. Partió de inmediato, en el primer avión después del pronunciamiento. Inició los testimonios y contó horrores; describió un panorama de represión sensacional. Cifuentes le ordenó a Tito que la liquidara. Debía ser silencioso: ahogarla en un ascensor, por ejemplo. Tito temía a Cifuentes, pero ¿quién no? Le pidió tiempo y se puso a seguir a Cindy Donelan. A Cifuentes y a los otros los pescó la policía, es decir el FBI y los metieron en un avión de vuelta. A Tito no: él continuó siguiendo a Cindy Donelan a toda hora. Cuando podía haber sabido que los agarraron, partió a Nueva York, a la oficina de Charles Atlas. Me han dicho que Cifuentes creía a Tito capaz de cualquier cosa. A Tito le parecía imposible ahogar a una niña con sus manos. Aceptó, según me dijo, porque él hubiera dicho que no se lo habría encargado a otro... A ti, Alan, te habló de Cindy Donelan.

— Con más de 30 años y esa disposición particularísima, de que hablé antes, los hombres son más románticos, más capaces de hacer locuras por una mujer. Se exacerban las exaltaciones porque es probable que sean las últimas, aunque se exacerban de una manera secreta, menos espectacular. Ya no se es héroe, sino que, muy conscientes de las limitaciones, tenemos esa curiosa sensatez...

— ¡Alan, Alan!, ¿y Cindy Donelan?

— Animé a Tito para que le escribiera. *Mira, Tito — le dije —, ¿qué nos queda después del golpe de estado de los milicos? Le recomendé que se dedicara al amor tiempo completo... Cindy Donelan, de North Dakota. La persiguió 48 horas por las calles de Washington, sudando la gota gorda. La*

fotografió; anduvo en ascensor con ella. Pero ya se había enamorado, porque se enamoró de ella aún antes de verla de frente: la nuca y las pantorrillas. Ahí comenzó a pensar en ella en diminutivos. Nunca habló con ella. Tomó la dirección de Cindy de las maletas, la tarde que una hermana vino a buscarla al hotel. Después, acá, en su inglés robusto, Tito le escribió innumerables cartas. No tuvo contestación, pero él no dejó de escribir por eso. No hay copias porque eran cartas de puro amor. Cuando se le cansaba la mano, me decía: "Alan, vamos a los zíngaros".

*Ayayay que te quiero,
te quiero más que ninguna;
vente conmigo morena...*

- Pero Cindy es rubia.
- Sí, Gastón, es rubia.
- ¿No sabe ella...?
- Sólo sabe que cesaron las cartas.
- Angelo Siciliano, ¿quién iba...?
- Nombre de gangster.
- Vino flotando hacia la playa y los niños lo descubrieron, pero una no entiende.
- ¿Lo reconoce? ¡Cómo no voy a reconocerlo si es mi hijo!
- ¿De dónde venía flotando boca abajo?
- Nadie ha querido investigar nada.
- Una piensa: al menos lo hallaron los...
- Es tan poco lo que uno sabe.
- Cada día menos...

Cuando uno se va, llegan tres mujeres morenas, delgadas, de faldas largas, coloridas, acompañadas por dos hombres bigotudos con sus guitarras. El rasgar y punteo de las guitarras con un aire gitano, lento, melancólico, debe quedar sonando largamente en tus oídos.

ANTONIO PLANELLS

El Cigarrillo

A Enrique Anderson-Imbert

Salmán era un hombre de mediana estatura, más bien delgado y rostro de viejo búho. Su edad parecía coincidir con sus facciones. Como competente y veterano empleado de la Bolsa de Valores de Londres, conocía muy bien las sutilezas e imponderables de ese turbio arte del juego y, particularmente, la dinámica de las relaciones humanas en función de la codicia. Poseía un refinado y británico sentido de la ironía, la que usaba con precisión para escabullirse o pasar desapercibido. Era habilísimo en el manejo del diálogo profesional cotidiano y su estrategia consistía en saber contestar una pregunta con otra, dejando a su interlocutor indefenso y confundido. Semejantes dotes no eran pasadas por alto por sus subordinados, sus iguales y sus superiores. Todos ellos tenían algo en común: le temían. En el trato diario — entre reservado y convencionalmente cortés — se escondía el deseo de que la tierra se lo tragara o que un rayo lo convirtiera en pretérito anterior.

Con el escaso tiempo que le quedaba libre, Salmán escribía crónicas mercantiles para uno de los suplementos del *Times* y, ocasionalmente,

preparaba informes estadísticos para *The Wall Street Journal*. Su vida (o, mejor dicho, su existencia) estaba rodeada de cifras porcentuales, diagramas comparativos, tañidos de campana y gritos de energúmenos corriendo como animales de presa por el recinto de las apuestas bursátiles. En medio de tal atmósfera, Salmán iba despojándose de la poca humanidad y sentido ético que le quedaba. Habla reducido sus alternativas de sobrevivencia a sólo dos posturas simplistas: la de víctima o la de victimario.

La tarde de ese último viernes había resultado especialmente calamitosa para el mundo de los inversionistas y especuladores profesionales. Los valores bursátiles se precipitaron en forma alarmante, anticipando una posible depresión similar (o peor) a la de los años treinta. Salmán debió trabajar sobretiempo, como todos los días, pero ese viernes hubo que llamar con urgencia a clientes y colegas de todo el mundo. En el interior del edificio de la Bolsa la tensión crecía; discusiones acaloradas en los pasillos, el tecleo intermitente de las computadoras, pasos apurados en todas direcciones, el incesante chasquido de los papeles, el humo del tabaco, las tazas de café ya frío, y el mal aliento.

Salió tarde de la oficina. Tarde y solo, como de costumbre. Caminó pesadamente las primeras cuadras rumbo a su departamento. Tenía un cansancio infinito. Al cabo se detuvo ante la cigarrería del barrio. Lo sorprendió la idea de comprar una caja de aquellos cigarrillos persas que, hacía muchísimo tiempo, habían dejado de importarse. Entró al local y pidió una caja de los *Meca*, que así se llamaban. El regordete y barbudo cigarrero sonrió socarronamente y le alcanzó una de las cajas que acababan de llegar ese mismo día. Salmán se sorprendió de aquel momento de mística intuición, pero su satisfacción interior superó su extrañeza. Sonrió, recogió los cigarrillos, pagó, saludó y continuó su camino, sin percatarse de que la cigarrería cerraba, con religiosa puntualidad, a las 17 y treinta. Tampoco advirtió que los viernes ese negocio no abría sus puertas al público.

¡Al demonio con tantos detalles insignificantes! Lo verdaderamente importante era llegar al departamento lo antes posible y ponerse cómodo; sacarse la ropa rugosa y transpirada, darse un baño caliente, ponerse el pijama gris, mirar el programa financiero del telenoticioso de medianoche... y, por fin, saborear plácidamente uno de aquellos singulares cigarrillos importados. Miró su reloj. Eran las 22 y cuarenta y cinco minutos. Sacó las llaves de uno de los bolsillos del chaleco y abrió la pesada puerta de calle del rascacielos Watchtower East. Al penetrar al amplio hall de recepción del edificio, dejaba atrás la noche cerrada y un viento cada vez más húmedo y frío. Tomó el primer ascensor hasta el piso 48. Al entrar a su departamento notó que el felpudo estaba puesto al revés, porque leyó WELCOME como si estuviera escrito en caracteres cirílicos. Volvió a

sonreír ante semejante ocurrencia y recordó que Derayeh le hacía la limpieza los viernes.

Se oyeron las campanadas del Big Ben proclamando oficialmente la hora de las ánimas. Salmán se apuró a sintonizar el televisor y se instaló cómodamente en el mullido sofá. La primera ráfaga de noticias no se hizo esperar:

— Buenas noches, queridos televidentes [dijo la voz del relator]. La Bolsa de Valores experimentó hoy una considerable baja y existe gran inquietud en los círculos de la banca, el comercio y la industria. El Gobierno acaba de disponer...

Salmán tomó la caja de los *Meca* y comenzó la paciente ceremonia de desenvolver el celofán. Se detuvo un instante ante la advertencia de la etiqueta roja escrita en persi: CUIDADO, EL TABACO PUEDE RESULTAR NOCIVO PARA SU SALUD. Mientras la televisión pasaba sus acostumbrados mensajes comerciales, Salmán pensó que, después de todo, el persi no es una lengua difícil de traducir. Una nueva avalancha noticiosa lo volvió a la realidad. Encendió un fósforo y decidió concentrarse en el comentario bursátil.

Todo sucedió con rapidez. Salmán llevó el cigarrillo a sus labios y tuvo la extraña sensación de haberse adherido un imán a la carne, pero se lo atribuyó al papel del filtro. Su primera succión se transformó en un involuntario acto de exhalar. Se inquietó; parecía como si el cigarrillo intentara darle una pitada a él. Pero eso era absurdo y hasta gracioso. Las imágenes se sucedieron incoherentemente, el sonido cesó y el canal comenzó a experimentar dificultades técnicas; la pantalla mostraba la caída de una abrillantada e intermitente nieve electrónica. Al cabo apareció el acostumbrado y ambiguo STAND BY. Salmán, con visible fastidio, intentó incorporarse pero su esfuerzo fue inútil; sintió su cintura paralizada y un intenso ardor que le subía por las piernas. Quiso respirar hondo, pero en cambio, experimentó una firme y sostenida succión. Quedó momentáneamente tieso, con el *Meca* pegado a los labios. No hubo tiempo para dar un grito de auxilio. Imposible. Demasiado tarde. Los ojos se le habían desorbitado y una blanca y delicada espuma le corría por el costado izquierdo de la boca, mientras el pecho se le hundía en espasmos cada vez más fuertes. Su horror fue total al sentirse violentamente fumado por ese cigarrillo iraní y mirarse los pies reducidos a ceniza y con el resto del cuerpo próximo a desmoronarse; en medio de una fantasmal nube de humo que se elevaba, dibujando en el aire una serie de delicados anillos concéntricos... de ese aromático tabaco persa, que ahora se instalaría en los pliegues del cortinado de la sala y en la magnífica alfombra oriental del departamento de Salmán.

FRANK GRAZIANO

Cumplir con lo debido

Había vacilado mucho, no lo voy a negar, y harías tú lo mismo, pero finalmente llegó a saber qué hacer y cogió una toronja de la canasta. Fue la toronja más madura, más fofa, una toronja del color de las sábanas amarillentas que se encuentran en los hoteles que ofrecen Vistas Panorámicas de las barriadas, una toronja medio podrida. No fue nada fácil partir ese globo esponjoso con el cuchillo que tenía. Pero lo hizo. Sentía un regocijo casi cruel. Exprimía la toronja sin importarle que el jugo se hubiera empozado sobre la mesa (una mesa manchada con grasa de chanco, con yema de huevo, con grumos amarillos de leche de lata) y ya se caía en un reguero y formaba otro charco en un zapato. Quienquiera que se ponga un tal zapato, como quienquiera que ame a una mujer, no andará sin cojear después.

Se puso el zapato. Con una cuchara excavó la pulpa de la toronja, echándola al azar por aquí y por allá. Era una tarde amena. Las parejas azucaradas se acariciaban en el pasto bajo una estatua de Grau. Era un atardecer que cautivaba, que daba nueva fe en lo que se debía hacer. Un atardecer, por supuesto, con cuervos sofocándose en la garganta gigantesca que el crepúsculo parecía arrastrar, pero en el cual, a pesar de eso, volaban, lograban volar, abriéndose camino con sus graznidos.

Tomó un trago de la botella, y con una ausencia absoluta de soberbia, con pleno pudor, se puso las cáscaras de la toronja sobre sus rodillas y se echó a andar arrodillado a través de la cocina, a través del comedor y del pasillo, rumbo al cuarto de baño. Si se golpeaba el pecho en el camino, si alargaba la lengua procurando que le tocara la nariz, no perjudicaba a nadie (y si molestó a alguien, aunque no había nadie a quien pudiera molestar, salvo yo, y no me molestó sino que me reanimó, si, como decía, molestó a alguien, que esa persona se arrastre por las solapas de su propio saco hasta el borde de un barranco y que se tire a su buena suerte).

No molestó a nadie. Hizo lo que tuvo que hacer. A horcajadas sobre el borde de la tina se quitó las cáscaras de sus rodillas y volvió a vacilar. Pensaba en los monos que hacen tonterías con las mitades de cocos en esos shows huachafos de Miami Beach, pensaba en el sostén que recordó haber visto secándose al sol, en los auriculares que llevan los pilotos solemnes de aviones que transportan los cuerpos de jóvenes muertos en guerras de países con nombres que por acá no se pronuncian bien, cuerpos en bolsas, amontonados, cuerpos en rumbo a sus ataúdes.

No molestó a nadie. Se quitó las cáscaras de las rodillas y se las puso sobre sus orejas. Lo hizo sin pompa, como si nada, como cualquier vendedor de menudencias o cualquier cocinero de cevichería de mala muerte lo hubiese podido hacer. Porque ya había caminado, ya había llegado. Ahora le tocaba escuchar.

GRISELDA RAMOS-PEREA

Al margen

—Podría usted ponerse un poco más de ropa.

—No, ya no.

—Usted sabe que eso no la ayuda.

—Sí, ya lo sé.

—¿Y por qué lo hace?

—Porque me tocó el papel de loca, de clarividente, de consciencia, usted sabe, éstos de los que se escribe con nostalgia pero que hay que encerrar a medida que aparecen.

—¿Por qué no se dá por vencida?

—Porque el saber, profundamente saber, mi querida normalizadora, no es optativo. Una vez has visto, ya es tarde para obviar.

—Bueno, pues, comencemos. ¿Qué pasó entonces al otro día?

—Pues como siempre desde aquel día no pude dormir bien. Sobre todo me daba vueltas el recelo con que me miraban... Quería que

De algún polyester debió haber sido. Lo redondeaba lindo Ana. Desabotonado e inseguro. Un traje blanco de fiesta con volantes grandes para la oficina de cupones. Qué hacer... verse bien para que te vean digna o verte mal para que te dén... Me imagino... Pero qué iba a pensar si se le velan las ganas de verse bonita con todo y sus chancas de goma choking pink.

— Venir aquí es morir... — dijo —, venir aquí es morir...—.

No era como los otros definitivamente. Algunos tan cómodos, como si eso fuera de verdad la vida. Venir y reclamar... Que reclamen, si ésta nos la debe el imperio rico. Pero eran las once y media ya.

de cualquier modo me recibieran como si yo fuera parte de ellos. Sólo porque yo quería.

—Pero ellos te desconfiaban...

—Sí, ya aprendieron lo que son los intrusos.

—¿Y tú, te sentías como intrusa?

—Eso sí duele... No quería. Yo sabía que era lo que pudieron haber sido mis antecesores, aunque no lo parecieran... Yo sabía que eran

las víctimas de mis antecesores, que había sido la infamia más grande. Pero no era suficiente saber... También sentía, sentía que eran míos y que eran mejores que yo... Sentía admiración, envidia, ganas de compartir sus secretos y su dignidad... Pero no era suficiente.

—Suena muy bien lo que dices.

—Eso creía yo, pero no era suficiente...

—Al fin, ¿fuiste otra vez? ¿Te recibieron?

—Cuando me asomé por la hendidura vi la pared de ojos. Me estaban esperando pero no porque quisieran que llegara. Es que ellos saben... Detrás de los ojos tienen otros más tristes, porque lo ven todo aunque no quieran...

—Y esta vez, ¿te dejaron mover la piedra?

—No se movían..., hasta que me vieron llorar. Entonces como automáticamente salieron los dedos por entre las rocas y abrieron un espacio por donde podía entrar agachada...

—Entonces las lágrimas los conmueven.

Morirse... Morirse...

Y la viejita de negro..., ¿cómo barajearle los gestos...? Por un lado quejándose: *Avimarfa yo llevo aquí desde las seis... Desde las seis estoy yo aquí y no mi han llamao...*, con aquella rabia de derecho tan divina, hasta que la llamaron. Y se hizo toda manos para arreglarse, y toda etiqueta humilde para presentarse, como si no le fueran a dar si la oyeran quejándose. Con razón, si tenía el pelo pintado de rubio la oficial, y tenía los chavos...

(Confusión)

—¿¿Puertorrican?! but you don't look Puertorrican. You don't sound Puertorrican... (¿?)

(Cara de asco)

—You are marrying a Puertorrican!

(Desprecio)

—Oh..., Puertorrican... Pero la mejor fue la del "American Cafe" de Georgetown, porque por poco nos invitaban los dos gringuitos a comer. No nos quitaban los ojos de encima y seguro que planeaban la noche... Eran tan obvios que comentábamos de ellos, pero en francés. Por supuesto eso era lo que los alentaba:

ATAQUE RUBIO

—Hi, are you girls French?

RECONOCIMIENTO

—Usted también se dio cuenta...

—Y qué te parecieron cuando los viste?

—Angeles, o bestias, depende de qué parte de mí los miraba... Por un lado me daba lástima su carencia de todo lo que el tiempo había traído, y por otro lado me daba vergüenza la mía...

—No entiendo.

—Claro que no. Usted es siquiatra. Ellos estaban perdidos en el tiempo, escondidos al espacio...

Ni siquiera cobraban la entrada...

—Me alegra que te sonrías un poco. Le empiezas a ver el lado alegre a esto.

—Jm. Después de varias horas de escrutinio mutuo, y descubrir que habían quedado bilingües a causa de unos frailes renegados, comenzamos a relajarnos, aunque no creo que a confiarnos. Los niños y los hombres volvieron a jugar como si fuera parte de su trabajo, y una señora, con un ojo en los míos y otro en una moledora enorme de maíz, comenzó a hablarme entre recelosa y cortés.

—¿De qué hablaron?

—De todo. Pero eso sólo me sirve a mí.

—No es cierto. A la historia ha de interesarle una cueva de Tainos puros... ¿De qué te ríes?

—De usted, y de la historia. Los dos acomodan el mundo a la normalidad de moda, y después le cobran... Apuesto a que escribe hoy que tengo que estar bajo su cuidado de por vida.

—¿Y tú no lo crees?

—No, she's French, I'm Puertorrican.

CAMBIO DE PLANES: RETIRADA

—Oh, sorry...

Y tuvimos que pagar refrescos, ensalada y café. Y salir despreciadas pero no mal acompañadas...

—Es que yo no sé leer...—, y yo diciéndole que un libro era mejor que ver novelas donde siempre pasaba lo mismo; se peleaban, se contentaban, se buscaban uno, se buscaban otro... Tenía una sortija igual a la mía, pero sin sirconia ni brillante. Pero como que no le molestaba. A Ana lo que le molestaba era estar allí. No era como los otros. Ella hubiese abierto la fábrica otra vez ella sola.

La mujer flaca del anuncio de NESTLE como que vuela en aquella peña. Parece como si le llegara el aire del abanico, o si el abanico le llevara los hilitos blancos de las babas que le salen a los hipnotizados de turno frente al televisor... Como la máquina de algodón de las fiestas patronales, formando con las babas alas dulces, angelicales, sabrosas... Darían cualquier cosa por ser como ella, o "tener" una como ella. Hasta el cheque de cupones completo. O por lo menos comprarse una caja completa de NESTLE, y hartársela. De maldá.

—No, pero ¿tengo alternativa?

—¿Qué dirían tus amigos?

—Que ya no quieren ser amigos.

Que la historia no entiende.

Que ellos salieron con frutas y pescado para explicarle a los conquistadores del tiempo que no había espacio, y a su sabiduría le llamaron humildad.

Y los condenaron a ella.

—¡Los hicieron cristianos!

—A éstos también los condenaron...

Hasta que se dieron cuenta.

Entonces dejaron de serlo y usaron el mismo cuento para condenar a otros. Pero esto no es teología... El caso es que a mí no me quieren tampoco.

—¿No dijiste que eran tan sabios?

—Como quisiera usted. Conocen la sicosis y la avaricia... y han aprendido tanto...

—¿Como qué?

—¿No le dije? ¡Avara! Saben que no nos queda tiempo ni espacio, que lo entregamos todo a cuento de la humildad. Que estamos condenados a seguir ofreciendo lo mejorcito que tenemos, verde, azul, por un poquito de aprobación, humillación, y algo más de humildad...

—Pero eso no es sicosis, ni avaricia.

—Porque ésa es de los que saben, como Ud. y como yo.

—¿Y ellos?

—Ellos cerraron la cueva con la piedra cuando yo salí. No me despidieron. En realidad no fueron nada simpáticos conmigo. Se cerraron al tiempo

Llamaron a Ana y desplegó su traje de polyester blanco de fiesta con volantes grandes, desabotonado e inseguro, que redondeaba tan lindo, y sus chancas de goma choking pink. Pero nadie se viró para mirarla... Quién la iba a mirar con aquella norteamericana flaca batiendo sus alas de azúcar de comercial de novela...

Que empezó y ya no quedaba nada ni de ella ni de Ana. Que me imagino que no tendría problema. Con tres muchachos le darían un chequecito mensual como de ciento cincuenta por lo menos. Para comer, para vivir, para morirse...

en su espacio secreto. Y yo en
los míos.

—¿Y ahora, qué hacemos?

—¿No lo dijo usted? Esto mismo;
de por vida.

FRANCISCO NAJERA

Niños en el palacio de hielo

*L'amour est à réinventer,
on le sait*

Rimbaud

no objeto de escándalo sino de palabras hechas de carne,
sonidos que viajan como saliva de amantes, de boca a boca

niños que abandonados en una casa de hielo tratan de inventar
su niñez, y con ella el amor que saben les pertenece

aunque demasiado tarde, porque no les ha sido dado el ser
adultos o niños, y han de vivir el resto de sus vidas
fingiéndose lo que nunca podrán llegar a ser

*Así el Poeta, que es, después de todo, solamente un niño,
aunque un poco menos perverso que los otros... (Verlaine)*

a la sombra de la carne materna, qué de visiones nacen, qué de palabras en la oscuridad de esa boca, qué de violencias

ser forzados a encontrarse, a reconocerse, ha sido su destino inescapable; enfrentarse a un conocimiento que yace más allá de todo paraíso

su compulsión fatal hacia otros mundos y hacia otras visiones les hace lanzarse hacia el abismo y con este acto hallar lo inalcanzable

su angustia proveerá, como lo hace toda angustia, una visión extraña y deslumbrante

profetas que claman en el desierto, borrachos que cantan en las aceras, buscarán desesperadamente las formas de anunciar lo que, desde la más profunda de las carencias, experimentan

más allá de la familia, de todo orden social, de toda cofradía, la carne existe, es sólida, da calor

empezarán por la carne, los actos de su amor, actos de su arte

carne / unión / felicidad — en verdad en verdad lo saben, una concatenación dolorosamente imposible

entonces juegan a ser niños pero el juego les agota

un disparo de pistola y una herida: el gran horror de la imagen del dolor — dolor como atracción, como voluptuosidad, como método de penetración hacia mundos menos irreales

consideremos ahora sus actos y sus palabras como formas de encantamiento, como métodos para inventar lo desconocido

ejecutan gestos acarician objetos, dicen palabras intentando transformarse

otras criaturas, otros mundos les esperan

se llegan a unir los amantes finalmente en un cuerpo único y eterno en un mundo sin fin?

Comenzó con las risas de los niños, terminará con ellas. Ese veneno permanecerá en todas nuestras venas aún cuando, al girar la fanfarria, seamos devueltos a la antigua inarmonía... (Rimbaud)

la imagen que retoman entonces, la de la crucifixión —
aceptación, por amor, de la aniquilación

rechazo necesario de los brazos que les unen a otros porque
sólo un gesto de rechazo podrá darles el conocimiento que
buscan

pero el momento llega en el que la imaginación debe entregarse
a la realidad, a la fatalidad de los hechos

la aniquilación como último paso, más allá del deseo y la
entrega, de la búsqueda y la soledad

dos niños en el palacio de la ausencia

CECILIA BUSTAMANTE

La araña sobre el lecho

Desde qué hora la araña
con su telaraña corre
sobre los vivos.
Desde qué hora la araña
va con su filigrana
en el embrollo de los días.
Quién sabe desde cuándo
visita a los muertos
invisible y súbita
en el escondrijo secreto.
Saturada
de adivinantes ponzoñas,
quién sabe desde cuándo
hace metáforas
en el sinsón ronroneante del sueño,
monstruo relativo cayendo
desde su arabesco titilante,
tejiendo fuego y plata,
alimentando el reguero de pólvora
entre delicados puentes
que se mecen sobre la muerte.

Limpeza

Madre
creo que nunca
podré emblanquecer —
como dijiste sería
si se deja la enjabonadura
al sol.

¿Y los trapitos sucios
qué secretean cada mes?
Núbiles furias
destiñendo
algunos cuentos
de algodón.

No sé de dónde
la creencia
madre
ya que en Lima
casi nunca sale el sol.

Arco voltaico

Pan crudo. Toda de blanco
voy a que me desayunen
sobre mi piedra blanca,
sobre mi blanca espuma.

Las paredes de la celda
y la sogá no muy blanda.

Alto voltaje,
arcoiris traspasando,
¡qué siete dolores,

si siete espadas!
 Por obra y gracia
 del espíritu humano
 somos un gran parto
 sorbiéndonos la piel.

Ventisca

La mar esconde
 bastardos temporales.
Boni hominis
 imposible el abordaje
 por el ánimo, la fiebre
 numerosa y contenida.

Blanca compañía
 de ptolomeos afables
 en tiempos de rey y geometría,
 las ciudades se deslíen.

En cuerpos temporales
 las arterias son letales
 como viruta amarga
 que en sus vinos destelleantes
 la mar deslava.

MANUEL SILVA ACEVEDO

**Tres Imágenes
y Una diosa blanca**

1. Vemos desaparecer

Dos cintas se envuelven la una en la otra,
la primera leyéndose la otra desleyéndose,
yéndose la una en pormenores de la única Ley irrevocable,
volviéndose la otra desde su pedestal de arena escurridiza.
Sin voluntad que amague o que defienda.
Estrellas de un apocalipsis en miniatura.
Mundos infinitamente pequeños
amplificados hasta el dolor del nervio.
Movimientos espásticos de una materia no dilucidada.
Garras ceñidas sobre un jirón de carne femenina
y el espejo oval haciendo lo imposible por devolver
la imagen invertida de una violación furiosa.

En total conformidad con nuestra inclinación a la fatalidad,
vemos desaparecer la Luna en el cráter de la deflagración.
No podemos creerlo. No podemos creerlo.

2. Anja

En el despavorido abismo de mis ojos
flotas como una estrella triste y deshabitada
y aunque me bastaría alargar la mano
para tocarte, Anja
la distancia que nos separa
no tiene fondo ni medida
y tu voz es como una remota señal de radio
que llega a su destino
tras cruzar la inmensidad del cielo
pero que sin embargo no puedo responder
por más que en mi cabeza el sonido y la furia
se desgañitan por decir la palabra
cuya magia me abriría tus brazos.

3. Pareja humana

Al hombre le vuelan la cabeza.
El hombre en cuatro pies busca su testa.
La mujer llora por el hombre.
El hombre llora
con su propia cabeza bajo el brazo.
La mujer y el hombre decapitado
se abrazan, se palpan.
La mujer da de mamar a la cabeza
de su compañero.
El cuerpo del hombre sin cabeza
se agita como la cola de un lagarto.
La multitud vocífera delirante.
La mujer acuna la cabeza en su regazo.
La fusta del empresario silba amenazante.
La mujer y el hombre sin cabeza
hacen una venia
y la Luz los señala en el centro de la pista.

4. De mirarla

Este hombre que parece un santo
es un loco encandilado por la Luna.

Este verdugo que parece un hombre
es un loco encandilado por la luna.

Y esta luna que mata de mirarla
¿es una hostia o una Diosa Blanca?

ALEJANDRO ARANDA

Encuentro

Mis ojos divisaron
Tu cara cara
Y te absorbieron.
Mi mirada tocó tu piel
recorrió tu perfil
Lineó tus manos
Y penetró las grietas invisibles
Entre sonrisa educada
Y sonrisa interesada.
Te escuché
Con los oídos que conducen al cerebro
Y oí ecos
Que resonaban más adentro
Distantes, fascinantes y ambiguos
Como las voces
De un idioma antiguo.
Te rodeaba fragancia
Invitante hasta cerca
Impenetrable hasta adentro.
Gusté de tu voz de durazno
Suave, dulce y jugosa
Y supe del sabor del deseo.

No te toqué
No alcanzó mi intención
Ni tu permiso.
La separación sin despedida
Dejó sin cristalizar
Las emociones esparcidas
Y posibilidades
Distantes, fascinantes y ambiguas
Como voces de un idioma antiguo
Resonando
En nosotros.

DIONISIO D. MARTINEZ

Gulag para turistas

Después de todo, lo visible tiene un aspecto sereno.
Hay una palidez en todos los campos, un tono
como aquél de nuestra piel cuando nos enseñaron
a fingir felicidad. Cualquiera diría
que el ser humano es un animal conforme.
Qué otra conclusión después de vernos entonces,
después de ver hoy estos campos. Lo irónico
del episodio es que aquí la tierra conjuga
sus verbos más inconclusos. La paciencia de la nieve
oculta el tono epiléptico del verdadero paisaje.

Las tías de Laura

Las tías de Laura eran largas sombras
que se deslizaban por la casa
con toda la resignación de una tarde nublada.
Cada jueves era jueves santo a lo largo
del verano.

Apenas se acercaba la temporada de relámpagos las tías oscuras cubrían los espejos con sábanas, vestidos, trapos, cortinas. Decían las tías que temían que algún espejo estallara con el temblor de un trueno. Pero la verdad estaba mucho más allá de lo práctico. Laura lo sabía. La verdad era algo más oscuro, más profundo. Sábanas. Vestidos. Trapos. Cortinas. Estos eran los mantos sagrados de la superstición. Las tías se desaparecían por los interminables pasillos. Apenas hablaban excepto una con la otra y allá a lo lejos, al supuesto final de un pasillo. Era el final, pensaba Laura, sólo porque el pasillo se convertía en un punto negro. Pero Laura sabía que en esa casa nada terminaba, que las tías seguirían cubriendo espejos, que las tormentas se repetirían a lo largo de cada verano, que los espejos seguirían intactos.

Laura desnuda

Todos conocemos un cuerpo tan rígido como una oración. Hay oraciones que empiezan a última hora, cuando la primera gota de sudor llega al borde del labio superior, se divide y camina en direcciones opuestas.

Donde los labios se encuentran tenemos ciertos músculos capaces de pronunciar una sentencia con el más mínimo movimiento — algo casi invisible para los que no estamos esperando algo tan sutil. El hombre de occidente — el europeo con su historia, por ejemplo — lleva ciertas imágenes grabadas en sus retinas. Por eso tantas vidas no son más que una serie de objetos inmóviles.

Pero es difícil que un ojo se escape de algún defecto de refracción. Cuando esto ocurre empezamos a dudar del individuo afligido que intenta recrear un episodio. A pesar de los detalles dudamos de todo lo que nos llega por medio de ojos ajenos. Es más, aun nuestros propios ojos se desvían, se entretienen.

A veces estamos rezando cuando de repente se nos aparece un cuerpo rígido como aquéllos que veíamos en fotografías pornográficas cuando éramos niños. Las contorsiones son tan absurdas que talmente parece que esos cuerpos siempre han sido así, que siempre han carecido de una dimensión. Seguimos rezando y la aparición más reciente se hace humo o polvo o aire. En nuestra oración pedimos suficiente tiempo para arrepentirnos.

Nos arrepentimos de haber usado los músculos de la cara para lograr un lenguaje puro. Nos arrepentimos de haber ignorado defectos de refracción en el ojo humano. Nos arrepentimos de haber pecado y de haber creído en el perdón de los pecados. Nos arrepentimos porque nacimos pecando. Nacimos pecando porque teníamos fe en el perdón de los pecados.

MAURICIO QUIJANO

A partir de cero

Si Adán y Eva no hubieran sido expulsados del paraíso. Si Sócrates no hubiera sido condenado a beber la cicuta. Si Galileo no hubiera sido excomulgado. Si Juana de Arco no hubiera sido quemada viva en la hoguera. Si Colón no hubiera descubierto América. Si usted no existiera. Si yo no existiera. Habría que inventarlo todo de nuevo.

Comenzar de nuevo

E aire, el fuego, el agua y la tierra descontentos, inconformes, sublevados, decidieron irse al paro indefinido de labores y Dios tuvo que inventar otra ficción.

Extravagancias

El joven poeta solitario, autodidacta, alcohólico, ambicioso y austero decidió cambiar de vida y por ello se suicidó.

Inventarlo

Aquel día de otoño le sucedió de todo, a él que vivía solo. Le hablaron por teléfono para saludarlo a invitarlo a salir. Lo visitaron el plomero, el electricista, el lechero, el carnicero, el panadero, el vendedor de periódicos, el comprador de cosas usadas. Para redondear su dicha no le hacía falta más que la visita del cartero quien llegó con un cable urgente de la parca.

JAIME SABINES

1. La luna

La luna se puede tomar a cucharadas
o como una cápsula cada dos horas.
Es buena como hipnótico y sedante
y también alivia
a los que se han intoxicado de filosofía.
Un pedazo de luna en el bolsillo
es mejor amuleto que la pata de conejo:
sirve para encontrar a quien se ama,
para ser rico sin que lo sepa nadie
y para alejar a los médicos y las clínicas.
Se puede dar de postre a los niños
cuando no se han dormido,
y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos
ayudan a bien morir.

Pon una hoja tierna de la luna
debajo de tu almohada
y mirarás lo que quieras ver.
Lleva siempre un frasquito del aire de la luna
para cuando te ahogues,
y dale la llave de la luna
a los presos y a los desencantados.

Para los condenados a muerte
y para los condenados a vida
no hay mejor estimulante que la luna
en dosis precisas y controladas.

2. En serio

Te digo en serio que la muerte no existe. De pronto lo descubres. Cuando el pedazo de carbón ya no es más madera quemada sino carbón a solas, lleno de sí mismo, con su propia vida; cuando la corteza del árbol o la hoja desprendida flota sobre el arroyo, y a piedra en el fondo junto a los caracoles crece mansamente; el agua llena de tantas cosas minúsculas, llena de luz, de música, de insectos destruidos, de zancudos cristianos caminando sobre su superficie; el agua que se bebe la somba de los árboles; el ganado a su orilla, las quietas vacas en el viento, el viento quieto como una transparencia; toda la tarde, todo el concierto, la armonía, el deslumbrante misterio que estaba allí a tu alcance, tan sencillo y tan simple. Y tú dentro de todo, con todo en ti mismo. — Te digo que sólo la vida existe.

3. Yo no lo sé de cierto

Yo no lo sé de cierto, pero supongo
que una mujer y un hombre
algún día se quieren,
se van quedando solos poco a poco,
algo en su corazón les dice que están solos,
solos sobre la tierra se penetran,
se van matando el uno al otro.

Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.
El amor une cuerpos.
En silencio se van llenando el uno al otro.

Cualquier día despiertan, sobre brazos;
piensan entonces que lo saben todo.
Se ven desnudos y lo saben todo.
(yo no lo sé de cierto. Lo supongo.)

MIGUEL ANGEL ZAPATA

En el principio la luna no inspiraba los cantos. Era necesario ver pero mejor oír, flotar. El alma debía formar al cuerpo y el cuerpo buscarse su propia imagen en lo sagrado de los bosques. Había que cantar y tocarse la piel, sentir la inmensidad. La música no ocultaba nada como las palabras: un joven podía tañer la lira y una muchacha el aulos de doble caña. Bella piel. La veo en mi memoria. El lenguaje pertenecía a las aguas. Se avizoraba una nueva gimnasia para las palabras. El viento de los sauces nos daba la clave de un día. Los álamos nos enseñaban el idioma del laurel. Lo cantaban. La luna no inspiraba los cantos. Eran sus reflejos en el agua, las vibraciones del fondo. Eran los murmullos de las hojas, los susurros de los árboles, las piedras de los arroyos. Aún quedan oídos finos en el mundo: ahí están las campanitas japonesas cantando con el viento, los tambores de granizo sobre los tejados. Veo el Cusco, huelo a nieve. Soy de sol y altura de mar y neblina. Vean el contraste de los arbolitos: sus golondrinas penetrando mi granero. Todo lo oigo. El sonido que produce el álamo temblón con su gran follaje, y la marcha de este tren que me lleva al paisaje sonoro de alta fidelidad a besar sus plantas perennes moviéndome como una turbina.

LÄNDLER

Mira el prado, las últimas uvas de la estación madurando en el sarmiento, los claros del río que nos refrescan los pies en este verano que canta con la hierba y nos hace bailar bajo los soles de Alemania. Mira el verdor de mis deseos al acariciar tus pequeños pies descalzos y sentir ondearse tu vestido largo con la brisa de un mar lejano, tus labios abiertos y carnosos como el mejor de los manjares. Bailemos en estos campos antiguos las canciones de Strauss y de Mahler, no en teatrines ni teatrones, sino ante la serena custodia de los cielos. Así, bailemos como el viñatero recolecta en el momento preciso las uvas más dulces, recubiertas de un moho grisáceo que los alemanes llaman *edelmost* y los franceses la *purriture noble*. Así, en la pudrición más noble, saltar y cantar con sabor enamorado los silbos amorosos de San Juan este himnario y este armonio que llevamos los viajeros a dondequiera que la música nos llame.

Helga by the Tree 1978. (Andrew Wyeth)

Soy tu viejo pirata que te pierde sobre la hierba con tus ojos encantados que adivino al otro lado de los pastizales en los ecos que trae el viento desde la oscuridad del miedo me pregunto dónde están los azules y los lilas de las flores en este lienzo ausentes qué me pasaba en esta juventud ocre que no te veía como ahora que te pierdo en este pasto maduro mi Helga mi pelirosa coronada de flores? Soy tu viejo pirata con dos ojos te miro y de fondo la nueva música computarizada que tanto amas esos juegos de sonoridades a la hora de la ducha aquí estoy con la clave y la salvación del color entre la movilidad del aire en tus cabellos claros que me arroja a robarte a otro paisaje no de pasto pero sí de terciopelo ante el calor del fuego Oh mi valle y los prados de mi vejez como un violento sol sobre la grama como una loca luna sobre tus senos infantiles Soy tu viejo capitán

que te pintó durante quince años sin que se entere mi mujer
Oh mi Infanta el mundo no sabrá jamás nuestro secreto de
aquellas doscientas cuarenta y seis veces que posaste para mí
aquí en mi casa de invierno en Chadds Ford sobre la hierba
ahora sin nosotros que somos la palabra que se descolora el
tiempo que se derrite la luz que nunca se apaga.

Saint—Saëns caminando en el muelle de Santa Bárbara

Hoy regreso al pozo de mi aldea que es más fresco que
la luna / vuelvo a mi selva a medir su follaje
submarino / el tibio aire de mis valles, dejo atrás los
montes de plata y sus ángeles condenados en las torres
de neón / Me voy, dejo por un tiempo los altos
rascacielos y sus vuelos fantasmales: el cielo que
busco es más azul que esta ciudad hundida en el
silencio, mis estrellas son más dulces que estas voces
penando en la universidad. A toda vela recojo mis
pertenencias / dibujo la bahía y las últimas gaviotas
que vinieron a despedirse con sus alas. Todo queda
escrito en los vaivenes de estas aguas de la fuente del
Centro Comerical más caro del mundo. Pobrecillas
palomas que cantan por la plaza sin cesar. Pobrecillos
los árboles que descuelgan sus ramas al compás del
viento silbón. Mi nuevo mundo necesita un nuevo
firmamento, otro esplendor, otro cristal, otra mujer
de ojos grandes y verdes, otra luna que nos alumbre
desnudos / violetas sobre la arena. Me voy para no
volver a escribir sobre la metáfora del espejo. Mis
espejos se mueren de aburridos en un rincón de mi
casa. Me voy a ser otro, el que se sublevó ante los
edificios de Nueva York y perdió su alma en las noches
de Frankfurt. Hoy regreso a mi pozo, al pozo, a la
letra que se tuerce con el viento, a la brisa que es el
signo de mi playa. El crepúsculo se llena de ángeles
aquí en el muelle. Por la arena blanca camino con mi
walkman escuchando el último concierto de Saint—
Saëns para violín cuando veo siete estrellas, siete
susurros / siete encantos en el cielo / Todo puede

verse bajo el mar / hasta mi más leve pensamiento.
Son siete cielos juntos que me cantan y me mecen,
siete océanos que hoy naufragan en mis navíos, cuando
me revuelco sobre la arena para ser polvo marino,
sólo bosquejo de una sílaba salada.

RESEÑAS

Flora H. Schlimnovich, *La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista*. Madrid: Editorial Pilegos, 1986, 229 páginas.

¿Quién fue Macedonio Fernández? Un enigma: el espíritu de mil hombres en uno, un metafísico anti-Kantiano, un malparado abogado y un fiscal mordido por una serpiente, un viudo renuente y un padre peor, un autodidacta, un poeta soñador que *vivía en amor, en poesía, en libertad, en fantasía*, el ávido lector porteño de Stuart Mill, William James y Herbert Spencer, el novelista de la auto-referencialidad dispersa, ese sujeto amorfo, extraviado en su siglo, que presenció al Modernismo de Darfo sin suscribirlo, que fue vanguardista sin vanguardia, que pudo ser alumno y maestro de Borges. Sus fechas: 1874-1952, suficiente tiempo para publicar en tan heterogéneas revistas como *El progreso* (periódico dirigido por un pariente, Octavio Acevedo), *La montaña* (socialista), *Martín Fierro* y *Proa* (ultraístas, donde lo acompañaban Leopoldo Marechal, Luis Bernárdez, Oliveira Girondo y Borges); tiempo de sobra para empatizar con Gómez de la Serna, Lugones, Silvina Ocampo, Borges, González Lanuza, Bloy Casares, y ser alabado por Juan Ramón Jiménez; tiempo, también, para fallecer sin ser alguien, siendo siempre la sombra de otros y sin haber visto el grueso del opus personal impreso — para morir, entonces, como escritor de postumaciones. Sus *Adriana Buenos Aires* (1974), última novela mala, y *Museo de la novela de la eterna* (1967), son libros claves pero no felices. Y es que Macedonio Fernández fue eslabón, precursor, clave — nunca escritor indispensable. Su obra se rompió en mil pedazos, en mil sueños y revoluciones.

Flora H. Schiminovich, igual que Germán Leopoldo García (1975), Jo Anne Engelbert (1978), Naomi Lindstrom (1981) y Alicia Borinsky (1987), ha querido desentrañar el enigma que fue ese bonaerense tímido e inmenso. *La obra de Macedonio Fernández* está dividida en V secciones: una nota biográfica (págs. 13-42); su contexto artístico i.e., pertenencias al vanguardismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, ultraísmo, martinfierrismo y demás-ismos (págs. 43-70); el *weltanschauung* de Macedonio, tal como se materializa en la postura estética del *Belarte* (págs. 71-121); sus poemas a Elena, a la "Siesta" y la "Luna" como expresión del *Belarte* (págs. 124-160); y sus constantes surrealistas (págs. 163-204). El libro queda como una síntesis crítica, a la vez panorámica y auscultativa. Tiene, además, una sección bibliográfica (págs. 210-229) que se probará indispensable para el futuro.

Un aporte: Schiminovich investiga la estructuración dialéctica del arte macedoniano y ofrece un modelo aerodinámico, versátil y claro, el más coherente que conozco a la fecha, del *Belarte*, tanto por *lo que no es* (págs. 73-87) como por *lo que sí es* (págs. 87-94). Concluye que el *Belarte* es un *acto de rechazo del arte que denota lo referencial o mimético y (...) una afirmación del proceso de la escritura por medio de una continua reflexión sobre el hecho literario en sí* (pág. 205). Es decir, Macedonio Fernández, ante los ojos de Schiminovich, es maestro de lo meta-narrativo — la literatura que se muerde la cola, aquélla que mira que se mira en el espejo.

Otra contribución: si bien una intentona de lectura surrealista ya había sido emprendida antes (María Rosa Pereda, Emir Rodríguez Monegal), jamás había sido concienzuda, sistemática o velada. Schiminovich discute temas como el humor, la eternidad, el amor (de forma ejemplar), la libertad y el metalenguaje, empatizando a Macedonio con aquel ímpetu de Aragón, Breton, Jarry, el ímpetu surrealista. Como resultado, la poesía de Macedonio emerge repleta de deseo y pasión, vaso comunicante entre Francia y la vanguardia latinoamericana.

Tercer aporte: tangencialmente, *La obra de macedonio Fernández* señala elementos fantásticos ("Un paciente en disminución"), estrategias circulares y auto-críticas que comprueban lo ya antes dicho por Néstor García Canclini: Cortázar y Borges fueron, sin duda, los mejores lectores de Macedonio Fernández.

Hombre polifonal, profundo. ¿Quién fue ése que escribió prólogos—novelas, que aventuró escenarios donde lector y actor son roles idénticos? Flora H. Schiminovich ha regalado este bosquejo admirable, condescendiente, amable retrato del escritor-piedra angular que, como Shakespeare, deseó ser muchos y nadie.

Ilán Stavans
Columbia University

José Emilio Pacheco ante la crítica, ed. by Hugo J. Verani.
Mexico: Universidad Veracruzana, 1987, 310 pp.

Over the past thirty years, the Mexican writer José Emilio Pacheco has produced an impressive body of work that should easily give him a place of primary importance in contemporary Latin American letters. The author of sixteen books of poetry, two novels, four collections of short stories, numerous essays, critical studies, movie scripts, journalistic writing, translations, and the editor of several important anthologies, Pacheco has established himself as a literary figure of both breadth and depth. It is surprising, in light of Pacheco's widely accepted and acknowledged talent as a writer, that so few major works of criticism have been devoted to him. Hugo J. Verani's *José Emilio Pacheco ante la crítica* is a step in the right direction toward correcting this oversight. Verani has gathered together the work of a dozen scholars who have contributed to the growing interest in Pacheco as a poet, short story writer, and novelist, and has presented them in a cogent way to show the underlying unity in Pacheco's diverse literary texts. Although most of the essays in the collection have been published elsewhere, many will be new to the reader of Verani's book, since they originally appeared in print in newspapers, monographs, or journals that were not widely circulated on an international scale. Verani has recovered these critical studies which have had, to date, only limited exposure, and has presented them to a wider audience by combining them in a more convenient and more accessible form. *José Emilio Pacheco ante la crítica* will be of interest to students and

specialists alike, since the essays which make up the volume vary in approach and range from the general to the highly specific. Furthermore, Verani's excellent bibliography provides a valuable research tool for anyone interested in pursuing further study of this important, but too often underrated, Mexican writer.

The collection opens with a poem and a brief homage dedicated to Pacheco by the literary giant, Octavio Paz. This is followed by a short essay by yet another well-known figure, the Peruvian novelist, Mario Vargas Llosa. These initial pieces in the collection cannot be regarded as mere cases of "window dressing" designed to attract readers through the use of famous names. They are, in a sense, a justification for all that follows, for they prove, beyond any doubt, that Pacheco is regarded as an important writer by those who, themselves, have played a major role in the shaping of contemporary Latin American literature. The first six essays in the book deal with various aspects of Pacheco's poetry, focusing on themes and techniques which characterize his work. José Miguel Oviedo provides an insightful look at Pacheco's early development as a poet, beginning with *Los elementos de la noche* in 1963, and ending with *Islas a la deriva* in 1976. Although the essay provides a good overview for the reader unfamiliar with Pacheco's poetry, it will also appeal to those who have studied the poet's work in depth, for it traces the evolution of his attitude toward poetry from a rather standard notion of the poet as "creator of a text" to the less conventional idea of poetry as "ready-made". Andrew P. Debicki's article nicely complements Oviedo's by focusing on the same body of work, but from a different perspective. Debicki shows how the poet uses a number of strategies first to create distance between the speaker and the subject matter he describes, and between the world of the poem and that of the immediacy of the poem. As Debicki convincingly demonstrates, this complicated narrative device underlines and emphasizes Pacheco's constant thematic concern with the passing of time in his poetry. Livia Soto builds on what Debicki and Oviedo have done in their essays by studying the use of intertextuality in Pacheco's poems. She shows how, through the use of masks and the superimposition of voices from the past, Pacheco creates verbal irony and distance in his texts. While the five articles dealing with Pacheco's poetry are interesting and useful pieces of criticism, it is somewhat disappointing that they all focus primarily on poems written in the 1960s and 1970s, with little or no reference to those written in the past decade. Clearly, there is still work to be done in this area.

The second half of the collection contains essays dealing with Pacheco's narrative. Barbara Bockus Aponte's article is an excellent overview of Pacheco's short stories. It should serve to stimulate more interest in this facet of the writer's work, which has received relatively little critical

attention to date. Ignacio Trejo Fuentes examines the fascinating interrelationship between characters and setting in *El viento distante*, *El principio del placer*, *Morirás lejos*, and *Las batallas en el desierto*. He shows how nostalgia for lost youth and innocence is linked in the minds of the characters and in the tone of the narrative to the progressive deterioration of Mexico City as a habitable environment. *Morirás lejos* receives perhaps more attention than it merits in the collection, being the sole focus of three separate essays. Nevertheless, there is surprisingly little repetition from one article to the next, due to the fact that each critic uses a different theoretical basis. Verani's discussion of *Las batallas en el desierto* is one the best in the volume. In it, he examines the novel as an example of post-boom writing in Latin America, thus giving it an ultra-contemporary critical focus which is lacking in some of the other articles. It is both sophisticated and clearly written, making it accessible to all who are interested in learning more about Pacheco's most recent work of fiction. In contrast, Yvette Jiménez de Báez's two articles border on the hermetic and may present problems for readers who are not completely familiar with post-structuralist criticism.

Overall, *José Emilio Pacheco ante la crítica* is a well balanced, well thought out collection of essays which fills an obvious need. Hopefully, it will make more readers and scholars aware of the importance of Pacheco in the field of contemporary Latin American literature, and will promote greater critical interest in him in the future. Verani is to be commended for taking on this worthwhile task and for carrying it out so well.

Cynthia Duncan
University of Tennessee

Pedro Lastra o la erudición compartida. Mario A. Rojas y Roberto Hozven, editores. México: Premiá Editora, 1988, 403 páginas.

Pedro Lastra recuerda en el prólogo del último libro de Enrique Lihn, *Diario de muerte* (Santiago de Chile, 1989), el deseo de éste de ser recordado en "blanco y negro", es decir, un recuerdo que estuviera en el más acá de la vida, *con sus valores y desvalores*. El libro que colegas, estudiantes y amigos elaboran como homenaje a Pedro Lastra es justamente eso: un texto en blanco y negro de principio a fin, desde la portada hasta cada uno de los poemas, entrevistas y ensayos que contiene.

El texto se divide en tres secciones: *Testimonios*, que nuclea los homenajes que personalidades de la talla de Enrique Lihn, Carlos Germán Belli y Edgar O'Hara, entre otros, dedican a Pedro Lastra; *Conversaciones con Pedro Lastra*, que reúne dos entrevistas de singular importancia para un acercamiento a su poesía y personalidad, y por último, *Estudios*. La sola comprobación de la amplia constelación de ensayos que componen este apartado final, es evidencia suficiente para calibrar la justicia del título de este libro. Y más aún cuando de su lectura constatamos que esa diversidad temática está acompañada de una gama de aproximaciones teóricas también amplia (marcado estructuralismo en el ensayo de Marcelo Coddou "Gonzalo Rojas o la vigilancia de la palabra: dos notas sobre una afirmación de Pedro Lastra"; la presencia de Walter Benjamin en el análisis de Juan Ramón Duchesne titulado "Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo*"; una

aproximación psicoanalítica en "*Zona sagrada: la dinámica del deseo*", de Lilvia Soto-Duggan).

La agudeza crítica del peruano Antonio Cornejo Polar queda una vez más manifiesta en su artículo "Sobre novela nacional, novela regional, novela latinoamericana", donde problematiza estos conceptos a menudo utilizados con cierta ligereza por la crítica. Cada uno de estos tres sistemas articula de manera diferente lo que Cornejo Polar llama "redes intertextuales" y que constituyen el elemento medular para una aproximación definitoria de tales nomenclaturas. La tesis del artículo es además el planteamiento de la complejidad de dichos sistemas. Así, por ejemplo, si bien por una parte se puede definir la novela regional a partir de un concepto de región que remita a *los sistemas que cruzan o exceden a los espacios nacionales y los conjugan en estructuras más vastas, como podrían ser las novelísticas andinas, caribeñas o rioplatenses*, por otra parte en cambio se podrían analizar *regiones sui generis* tales como *las novelísticas urbanas más modernas o la que asocia a un sector de la novelística andina con la del nordeste brasileño*. La exposición de Cornejo Polar finaliza con la relación entre estos modelos complejos y el problema de la identidad latinoamericana: *Los sistemas literarios no armonizan, falsificándolo, lo que es dispar; al contrario, porque su materia es la contradicción, reproducen las quiebras y conflictos reales, pero revelan — al mismo tiempo — la inserción de todas las opciones, inclusive las opuestas, dentro de una totalidad concreta.*

Este último aspecto es también confirmado en el ensayo de Magdalena García-Pinto, titulado "La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica" donde propone la revalorización de la vanguardia a partir de lo que ésta supone como concientización cultural y de cambio respecto al modelo europeo. Y así afirma que *la irrupción de la vanguardia en América Latina marca singularmente este momento de salto independentista, en su tarea de construcción de la cultura, en donde, a lo que se recibe de Europa, se añaden las contribuciones particulares de cada país, para dar forma específica a esa herencia cultural que en este punto se transforma en distintiva*. Esta revalorización propuesta por la autora conjuga inteligentemente las principales aproximaciones críticas sobre este aspecto (Yurkievich, Franco, Osorio) a la vez que destaca los elementos polémicos de algunas de ellas.

De los veintidós ensayos que integran esta sección última del volumen, solamente uno está dedicado especialmente a la poesía de Lastra. Se trata del artículo de Jorge Rodríguez Padrón titulado "Noticias de Pedro Lastra". Es aquí únicamente entonces donde tenemos una aproximación crítica a *Noticias del extranjero* (México: Premiá Editora, 1979), libro cuya característica esencial es sin lugar a dudas la singular concentración y riqueza de la palabra poética. El título mismo del libro es muestra elocuente

de ello: ¿son noticias de un individuo que se percibe extranjero?, ¿son noticias que alguien da sobre el extranjero?, ¿son noticias que alguien da desde el extranjero? El análisis de Rodríguez Padrón resulta ser una sugestiva aproximación a la poesía de Lastra, un punto de partida para una obra poética tan rica como esquiva.

Pedro Lastra o la erudición compartida se presenta no solamente como el homenaje que es, al poeta, al crítico, al "escritor", al hombre Pedro Lastra, sino que es también el espacio donde converge gran parte de la excelencia crítica de nuestro tiempo, lo cual habla, una vez más, de quien es merecedor de dicho encuentro.

Lillán Uribe
SUNY at Stony Brook

Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, Méjico: Vuelta, 1988 y *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, Cátedra, 1988. Ediciones Críticas de Enrico Mario Santi.

Enrico Mario Santi y Octavio Paz (1914) se han declarado una pacífica guerra en la cual — a diferencia de las púnicas — ambos están saliendo vencedores, pero no sin heridas.

Santi publicó en 1982 un libro académico sobre Pablo Neruda (*The Poetics of Prophecy*), libro original y muy bien documentado. Después hubo un breve silencio (en cuanto a libro se refiere, porque Santi ha estado publicando artículos incesantemente), y en 1986 apareció *The emergence of Cuban Identity*. El año 1988 fue tremendamente fructífero, se inicia con *Escritura y tradición* (Editorial Laia, Barcelona) y le siguen los dos libros que hoy deseo destacar. En *Escritura y tradición* el crítico acomete la tarea unificadora de ambas categorías, aunque los trabajos versan sobre diversos temas. Son ensayos de diferentes épocas pero que *trazan un itinerario no sólo cronológico, sino también un sendero, no siempre recto, entre el texto y la poética pasando por la crítica*, como nos dice el mismo Santi en "Escritura y tradición". Recoge trabajos de muy diversos autores, todos fundamentales y nada fáciles para el gran público: Borges, Lezama Lima, Ortega, Paz, Sarduy, Martí... Los trabajos de Santi sobre el gran escritor cubano José Martí (el recogido en este libro y otros) han creado notables polémicas y han sido muy difundidos, al punto de motivar que el gobierno cubano, oficialmente, haya respondido a través de diversos voceros "martianos" (¿marcianos?). En *Escritura y tradición* encontramos un crítico mucho más audaz, pero a la vez más "sencillo" que el autor de *The*

Poetics of Prophecy. Los aciertos son menos escabrosos (laberínticos, difíciles). Pese a que el libro es académico, Santi le insufla una buena dosis de humor a los ensayos logrando que sean trabajos no sólo para críticos, sino para los interesados; aunque, desde luego, iniciados en la ardua tarea de la crítica literaria.

Sin embargo, los libros sobre Paz son imprescindibles para cualquiera, críticos y lectores, admiradores y detractores de Octavio Paz... De estos últimos — amantes y enemigos — el pensador mexicano, como todo gran intelectual honesto, tiene abundantes lectores. *Primeras letras (1931-1943)* fue publicado por la editorial Vuelta en 1988. El trabajo de selección, la introducción y notas son del crítico cubano Enrico Mario Santi. El libro reúne casi toda la obra temprana y dispersa de Paz (principalmente prosa, aunque se incluye prosa poética, y en algunos casos ["El trabajo vacío" e "Inocencia"] poemas en prosa del joven Paz que se publican por primera vez) y trabajos que se encontraban inéditos, como, por ejemplo, el magnífico ensayo "Poesía y mitología (Novela y mito)". Este trabajo formaba parte de dos conferencias pronunciadas en 1942, la primera nunca antes se había publicado. En otras ocasiones, como en la sección "Fuentes", nos encontramos con notas de Santi y nuevas notas de Paz. A mí, por ejemplo, me resultaron muy interesantes los comentarios actuales de Paz a una encuesta de "Romance" (1940) sobre las relaciones de la mentira y el arte, las características de la literatura posterior al surrealismo... Las respuestas de entonces (páginas 256-257), cuando el escritor tenía 26 años, difieren marcadamente de las nuevas opiniones que comienzan con una tragicómica frase de Paz: *'Releo con cierta incredulidad algunas de mis respuestas a la encuesta de "Romance"'*. El nuevo comentario (1983) es un recuento muy personal de cómo él ha cambiado.

El libro le ahorra un tiempo importantísimo al crítico y al lector regular que anteriormente no hubiera encontrado los textos (muchos han sido resucitados por Santi en los sitios más insólitos), o hubiera tenido que darse a una tarea avasalladora de innumerables hemerotecas. Desgraciadamente esta persecución al primer Paz no ha sido total. Es decir, la persecución sí fue total y consumada, el resultado es la casi totalidad de esa temprana obra. No fue fácil que crítico y autor se pusieran de acuerdo en lo que debía salvarse, según podemos apreciar en el "Descargo" que abre el libro y está escrito por Octavio Paz, y el "Recargo" con que responde Santi. Nos dice el mismo Paz que: *cuando Enrico Mario Santi me propuso publicar en un volumen mis escritos juveniles, dispersos en revistas y diarios, mi primera reacción, pasada la sorpresa, fue negativa: ¿por qué y para qué?* Y más adelante — al verse frente al primer manuscrito de Santi que lo tortura con más de quinientas páginas — señala que: *Leí el manuscrito con sorpresa, rubor, angustia, incredulidad... ¿ese lenguaje había sido el mío?* No se recogen todos los textos de Paz, por una

u otra razón, literaria, personal, histórica... Octavio Paz no quería ver reeditadas páginas que, según él, no valen la pena. No obstante, Santi nos ha dejado un testimonio un poco solapado al final del texto, "Bibliografía Activa, 1931-1943", donde sí aparecen todos los trabajos, estén o no en *Primeras letras*. Una rápida ojeada nos descubre que los siguientes textos aparecen en la bibliografía pero no en el libro: "A la juventud española" (1937), "León Felipe" (1938)...

La introducción de Santi a *Primeras letras* es un ensayo crítico (páginas 15-59) muy esclarecedor y que, ¡por suerte!, ha desechado la tautológica verborrea académica tan de moda en Estados Unidos en los últimos años; se lee como un buen relato. Si en los años cincuenta y sesenta se necesitaban marcos teóricos que barrieran los caprichos de la crítica tradicional y convencional, en el peor sentido de ambas palabras, hoy se necesita acudir al sentido común. Podemos leer, en las más prestigiosas revistas norteamericanas de crítica, trabajos de innúmeras páginas con intachables marcos teóricos que encierran, si tenemos suerte, una o dos ideas memorables. Los críticos han olvidado que para lograr la inmortalidad de un ensayo no tienen que perseguir, enfurecidamente, el infinito tautológico. En muchos casos detrás de tanto marco no hay cuadro, pero recordemos que la inteligencia tiene límites y la tontería no. En fin, todo parece indicar que no estoy hablando de lo que me concierne y estoy perdiendo los límites. La introducción de *Primeras letras* no sólo abarca este libro, sino que se nota que Santi, desde ya, nos promete la edición crítica de *Libertad bajo palabra* (Cátedra) que apareció poco después, aunque en realidad trabajaba con ambos textos a la vez. Un estudio tan documentado que recorre la vida y obra de Paz con "claridad y precisión" nos sugiere que debemos esperar más del crítico. Santi prepara, para cerrar su trilogía "pazífica", la biografía intelectual de Paz. Biografía que considero indispensable y que para Santi no será una tarea descomunal si tenemos en cuenta ambas introducciones.

La introducción de *Primeras letras* es un documento impresionante de más de cuarenta páginas, la de *Libertad bajo palabra* nos recorre también el quehacer de Paz, pero ahora restringiéndose a las diversas versiones de este libro, que ha constituido un hito en la poesía latinoamericana. Las secciones "Libro de cambios", "Cambios de libro" y "Libro de libros" dan muestra de este pormenorizado estudio. Esta es una verdadera edición crítica a cualquier reedición con dos o tres notas al pie de página. Santi nos llama la atención sobre los términos más oscuros, destaca influencias y posibles fuentes, y nos advierte de los diversos cambios que han sufrido algunos poemas a través de los años y de las distintas ediciones; diciéndonos, incluso, cuándo un poema que desapareció de una edición (la tercera, por ejemplo) de *Libertad bajo palabra* volvió a encontrar su curso hacia el libro en otra versión posterior (la cuarta, digamos). Las páginas

65-68 recogen una bibliografía completa de los libros de Paz y una bibliografía muy selecta, con breves comentarios de Santi, de la bibliografía crítica sobre la poesía de Paz.

Estos libros son textos obligados de cualquier interesado en literatura latinoamericana: críticos, profesores y lectores. Libros imprescindibles para el que estudie seriamente la obra de Octavio Paz. Y para los que hemos seguido la trayectoria de Santi, los libros publicados en 1988 prueban también, sin lugar a dudas, que se ha situado entre los críticos de literatura latinoamericana de primera línea. Ya lo sabíamos, pero valga la redundancia.

Roberto Valero

The George Washington University

Alfredo Bryce Echenique, *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988, 218 páginas.

Si hacemos un poco de memoria y repasamos los títulos de las primeras cuatro novelas de Alfredo Bryce Echenique — *Un mundo para Julius* (1970), *Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romana* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) — una cosa salta a la vista en seguida: el peruano es un escritor de nombres propios. Su universo ficcional se ha caracterizado, desde un primer momento, por la presencia de personajes protagónicos sólidos, que buscan siempre llevar de la mano a un lector que pronto se vuelve cómplice de sus peripecias ficcionales. Esa irresistible complicidad no es sino el producto del personalísimo estilo de Bryce para narrar, un estilo cargado de oralidad y humor, y de una vitalidad donde toda anécdota se convierte en materia literaturalizable. Pero si el seducido lector es cómplice en las buenas, también lo será en las malas. La gran fragilidad humana de las criaturas bryceanas pronto convierte al lector en un testigo de situaciones plagadas de marginalidad, desamor y soledad.

La última mudanza de Felipe Carrillo confirma este mundo ficcional de Bryce, indiscutiblemente propio. Felipe Carrillo es un arquitecto peruano, triunfador en París, que ha caído en una profunda soledad tras haber enviudado de su primera esposa. Pero su nuevo romance con Genoveva, una periodista española, tendrá que llevarlo a cabo *con mucho tacto*, porque esta vez la cosa viene con un añadido: el quinceañero y edípico Bastianito Ito-Platanito, hijo de Genoveva, quien convierte la relación en un absurdo "ménage à trois", *donde sólo debían quedar dos personas pero sin excluir a*

nadie (es decir, un lorito grosero, un perrito meón, un gato neurótico y un mono con sucios placeres de vientre bajo, cual grotesca parodia del arca de Noé). Todos viajan hasta el paradisíaco Colán, al norte del Perú, en busca de un último intento por salvar la relación. Pero ésta, como tantas otras empresas bryceanas, está condenada al fracaso: en Colán aparecerá el memorable personaje de Eusebia Lozanos Pinto, *pimpollo del pueblo norperuano* y, claro, Felipe Carrillo se enamorará de ella. Pero estamos en *Colán 1983, año del Fenómeno del Niño* y las inundaciones, y, junto con el diluvio, llegará también la nueva frustración amorosa del protagonista.

Tras este último fracaso — que justifica un texto paródicamente psicoanalítico —, empieza la verdadera crisis y rememoración del protagonista. Bryce desarrolla su historia haciendo uso de su mejor estilo autobiográfico y confesional, demostrando una concisión narrativa impecable. La suya es una escritura siempre autoconsciente y digresiva, teñida de un aire de casual oralidad; una oralidad que se constituye, en última instancia, en el centro mismo del relato. Esta engañosa facilidad narrativa, que a ratos parece un simple pretexto para "contar y contar", se da gracias a un notable juego intertextual que Bryce logra apelando a una "música de fondo" que le permite hilar su anécdota:

Pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia me voy (yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes), pensaba y pensaba, en forma realmente abrumadora, cosas como mi boleto no tiene regreso y en el tren de mi ausencia me voy, por consiguiente, aunque nada había conseguido y eso que lo hablamos intentado todo aquella última vez.

El recurso bolerístico se funde perfectamente con el personalísimo estilo oral del autor y sienta el tono nostálgico del texto. A esta oralidad musical se une siempre el humor. Sin desaprovechar la oportunidad para el regodeo verbal — juego en el que Bryce es simplemente un maestro —, y quizá menos complaciente comparado con sus novelas anteriores, el humor de *La última mudanza* no es solamente diciente y revelador, sino que alcanza a tener un matiz más incisivo, más cínicamente burlón. A la incestuosa figura de Sebastián, por ejemplo, la describirá el narrador como la de

los dieciséis tiernos añitos..., que nunca cumplía años sino añitos, y que seguía siendo un niño, no un niñazo, como se me escapó a mí una vez, sin querer queriendo, porque la verdad es que el de marras superaba lejos el metro ochenta y los noventa kilos flácidos, celulíticos y adipósicos, motivo por el cual estaba terminantemente prohibido llamarle Sebito, como se me escapó a mí una vez, también sin querer queriendo.

Así, el humor no sólo se postula como un elemento catalizador de la narración, sino que expande las dimensiones de la realidad, y la vuelve hiperbólica, para que todo en ella se vuelva decible y contable.

Detrás de este gran despliegue narrativo emerge la figura antiheroica y solitaria que está presente en toda la literatura de Bryce. Felipe Carrillo es un hombre atormentado por su sentido de pertenencia, escindido entre su nostalgia peruana y su *trampa inconmensurable de distancia parisina*. Colán y París (y Roma y Madrid) acaban por convertirse en espacios jerarquizados, cuyas fronteras — geográficas, sociales y sentimentales — se han cerrado para el protagonista. En este "mundo al revés", *la Euse de allá no sería la Euse de aquí, ni soy yo el de allá aquí*, dice el narrador. Ni siquiera España le permite remediar en algo su crítica identidad cultural. Paquita, versión española de Eusebia, también es capaz de distinguir que *el señorito venido de París es peruano y de inca sí que tiene algo en el acento...* En realidad, Bryce le da "otra vuelta de tuerca" en esta novela al tema del latinoamericano en Europa, una obsesión literaria que poco a poco se fue imponiendo en su escritura hasta convertirse en una constante en su narrativa. Si Martín Romaña era un desarraigado oligarca peruano en París, el desarraigo de Felipe Carrillo esta vez ocurrirá a ambos lados del Atlántico. Su refugio final será la escritura.

La última mudanza se ubica dentro de toda una tendencia en la narrativa hispanoamericana actual que utiliza la música popular — el bolero sobre todo — como mecanismo narrativo (recuérdense textos como *Las batallas en el desierto* de J.E. Pacheco, *Bolero* del cubano Lisandro Otero, o *La importancia de llamarse Daniel Santos* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, por ejemplo). De otro lado, confirma el talento y la imaginación de quien es sin duda alguna uno de los narradores peruanos más leídos en su país y en el extranjero. Bryce no sólo es un creador de nombres propios. *La última mudanza de Felipe Carrillo* explica por qué también es — y desde hace tiempo —, un escritor con nombre propio.

César Ferrelra
The University of Texas at Austin

Claire Pailler: *La Poésie au-dessous des Volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1988, 249 páginas.

Agrupados bajo el título *La Poésie au-dessous des Volcans*, Claire Pailler nos presenta un conjunto de estudios que se ocupan en primer término de los problemas centrales de la poesía contemporánea, luego de los que afectan a la poesía escrita en Latinoamérica, para detenerse por último en los de un país pequeño y conflictivo, donde desde hace tiempo tiene lugar una actividad poética efervescente: Nicaragua.

La obra se deslinda en dos grandes apartados. En la primera sección la autora presenta tres estudios de carácter general; en la segunda se abordan los problemas específicos de la poesía nicaragüense, y es este paso de lo general a lo particular uno de los aciertos del libro, pues cuando llegamos a la problemática de ese país que hace poesía a la sombra de los volcanes (realidad geográfica que viene a simbolizar la violencia de un país en constante erupción social), nos es dado ver con claridad cómo el fenómeno singularísimo de la poesía nicaragüense se incardina en los procesos históricos, culturales y literarios generales de Occidente. Los estudios de C. Pailler ponen de relieve el complejo entramado de relaciones que conectan a los poetas nicaragüenses de las últimas décadas con:

a) su propia tradición (Darfo, por supuesto, y el lejano y problemático legado español),

b) las naciones hermanadas con Nicaragua en el uso de una misma lengua y en la vivencia de un hoy conflictivo,

c) las grandes corrientes de la poesía universal (el legado de Francia, la obra de Ezra Pound, la influencia del haiku, la herencia de la Beat Generation).

El libro se inicia con un análisis de la relación entre texto y contexto que tiene lugar en la poesía hispanoamericana contemporánea, y en él se pasa revista a los recursos técnicos propios de una poesía urgente, concreta, ajena a ensimismamientos metapoéticos: una poesía "exteriorista", conforme al término acuñado por Ernesto Cardenal [*El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos* (p. 10)]. Los otros dos estudios de índole general, incidiendo en esta misma línea de investigación, nos permiten una indagación en torno al signo violento y problemático de la era contemporánea. La autora reflexiona sobre el papel que le corresponde jugar a la poesía en el universo de la galaxia McLuhan y explora sus relaciones con otros modos de expresión, desde las técnicas cinematográficas y pictóricas, hasta la publicidad, pasando por la semiología del neón y la omnipotencia de los *mass media*. Un aspecto que le interesa especialmente a la profesora Pailler es la relación que guarda esta nueva poesía insurgente, concreta, material y exteriorista de América Latina con los temas eternos del sentir humano, con el "grito metafísico", en expresión de la autora (p. 43).

Centradas así las cosas, la profesora Pailler dirige su atención al campo de los estudios nicaragüenses. Desde una serie de ángulos diversos, efectúa un conjunto de calas que exploran las horas última y penúltima de la poesía nicaragüense. Claire Pailler dedica el primer estudio al poeta Pablo Antonio Cuadra, uno de los pioneros de la nueva poesía de aquel país. Nos da a continuación una visión de conjunto de esta poesía, centrándose en el problema nuclear de la misma: su carácter popular y la relación que guarda con el fenómeno trascendental de la revolución. Este estudio es de particular interés, pues en él se examinan las cuestiones fundamentales que afectan al hacer poético en Nicaragua: la labor desarrollada en los talleres populares de poesía, la función de la poesía como medio de afirmar la identidad nacional, las relaciones entre revolución, lenguaje poético y vida cotidiana; asimismo, este artículo reproduce las reglas de la poética de Ernesto Cardenal. En todos los estudios se nos dan numerosos ejemplos concretos de poemas que nos permiten poner en relación directa las observaciones de la estudiosa con la realidad del hacer poético.

Hay un rasgo de buena parte de la poesía nicaragüense que va a centrar la atención de la profesora Pailler: la importancia de las formas breves. A partir de unas versiones que Cardenal hace en castellano de una serie de epigramas de los poetas latinos Marcial y Catulo, tiene lugar en Nicaragua una verdadera efervescencia del uso de las formas breves. La profesora

Pailler dedica un estudio a la obra epigramática de Cardenal (a las traducciones latinas, Ernesto Cardenal añade su propia producción). Pero el epigrama no se circunscribe a la resurrección y uso por parte de un solo autor. Otro dos trabajos ["l'épigramme nicaraguayenne: fondation et permanence d'une tradition" (p. 165), y "Le je(u) épigrammatique au Nicaragua" (p. 189)] se ocupan de la naturaleza de esta forma poética, del juego de voces que la anima (je-jeu), de sus antecedentes y de su uso actual por parte de un considerable número de autores.

Imposible dejar de lado al maestro. Tras un somero repaso del cambio de actitud de los poetas nicaragüenses hacia la figura de Rubén Darío, y estableciendo una relación con los capítulos dedicados a las distintas facetas del epigrama, se estudia el uso de las formas breves por parte del egregio vate, región de su poesía cuajada de interés y no demasiado estudiada. El amplio panorama se cierra con una reflexión sobre la identidad poética de Nicaragua ["Identité poétique du Nicaragua: une poésie de l'ellipse" (p. 231)], estudio sobre las formas alusivas de una poesía fugaz. En palabras de E. Cardenal la poesía nicaragüense *es una poesía clara, pero llena de secretos, que a cada uno se entrega en voz baja y en privado. Una poesía que vale más por lo que niega que por lo que entrega, más por lo que calla que por lo que dice* (p. 247).

El libro de Claire Pailler, digámoslo sumariamente, se convierte en punto de referencia obligado para quien quiera tener una idea clara y a la vez completa de la poesía que se va gestando, desde hace tiempo, bajo los volcanes de Nicaragua.

Eduardo Lago
The City University of New York

José Luis Gómez-Martínez. *Bolivia: un pueblo en busca de su identidad*. La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1988, 378 páginas.

En este largo estudio de 378 páginas, que incluye 70 láminas de lo más representativo de la pintura y escultura bolivianas, José Luis Gómez-Martínez lleva a cabo, con seriedad y empeño, un laborioso trabajo que, entre otros objetivos, se propone conseguir una formulación teórica clave para la interpretación de la realidad boliviana. Surgido del diálogo con el pensamiento de Ortega y Gasset y Américo Castro, este planteamiento teórico va a combinarse con las reflexiones del filósofo y pensador boliviano Guillermo Francovich. Es precisamente la mirada crítica de este marco conceptual que motiva nuestra revisión del por otra parte interesante estudio del profesor Gómez-Martínez.

El autor del libro parte de la convicción de que todo pensador responde a una circunstancia concreta (p. 33), y que el núcleo de la observación metodológica radica en la circunstancia y en su relación con el hombre, es decir, el sujeto de la historia. Siguiendo la consabida formulación de Ortega y Gasset, de que *yo soy yo y mi circunstancia*, Gómez-Martínez también acepta del insigne pensador español que *el punto de vista individual parece ser el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad* (p. 34). Así, el hombre, el "yo", aporta dinamismo a la vida y, aunque limitado por la circunstancia en que vive, puede comprenderla y modificarla mediante una "toma de conciencia". Se trata entonces de comprender esta relación entre el "yo" individual y la "circunstancia", a la que Gómez-Martínez también llama "morada vital", siguiendo la tesis de

Américo Castro. Lo interesante en este esquema metodológico es que la toma de conciencia — y con ella el desarrollo de la cultura nacional — es siempre individual y minoritaria. En efecto, son las "ideas" creadas en la morada vital por el grupo selecto de la cultura "oficial", las que, con posterioridad, se transforman en "creencias" subconscientes de la sociedad. De ahí los mitos sociales.

Al aceptar la escuela historiográfica de Américo Castro, el profesor Gómez-Martínez deja que los problemas más hondos y cruciales de la sociedad boliviana sean vistos únicamente desde el prisma de la casta social (blanco, mestizo, indio). Hay, pues, muy poco interés por las clases sociales y su consiguiente lucha en esa fórmula hispana de la "morada vital". Sugerimos, entonces, que la formulación teórica del ensayo termina dando una explicación parcial de lo que se propone informarnos: la dinámica de la cultura en Bolivia.

En deuda implícita con altos exponentes del idealismo historicista alemán y de la fenomenología, Gómez-Martínez sigue la propuesta de Américo Castro de hacer lo posible por tomar el punto de vista individual, el "punto de sentimiento", como expresaba el historiador hispano. Esta dependencia epistemológica en filosofías de extremo subjetivismo — podría casi decirse de un existencialismo historiográfico aplicado al hispanismo — llevan al autor de *Bolivia: un pueblo en busca de su identidad* a aceptar ese "yo" individual, portador del "punto de sentimiento", como sujeto de la historia. Y este "yo" se construye retóricamente, en el discurso de Gómez-Martínez, como una sinécdoque de la parte por el todo: el sujeto colectivo "Bolivia" o "lo boliviano". Así, la colectividad es simplemente el individuo agrandado, magnificado.

Hay una tal vez fortuita coincidencia en los cuatro capítulos de este trabajo, entre método y objeto de análisis. En efecto, ¿qué tipo de entidad es esta Bolivia de género ambiguo — a veces femenino y otras masculino (lo boliviano) — y sin clases sociales? Y la construcción de "Bolivia" o "lo boliviano" obliga a plantear nuevas preguntas: ¿es el sujeto una base sólida de conocimiento histórico?; ¿no es acaso el *punto de vista de sensibilidad vital* precisamente lo que Derrida llama *metafísica de la presencia*?; ¿no será que el esquema metodológico de la obra busca la verdad "para" el sujeto y no la verdad "sobre" el sujeto, en un proceso que concluye dando una identificación imaginaria del "yo"? Nos parece que lo que Gómez-Martínez construye, en última instancia, es una fenomenología — la toma de conciencia de la realidad — como el imaginario de un cierto "ego" boliviano que se da en sus tres variantes de casta: predominantemente masculino — el hombre como sujeto de la historia —; de clase alta — filósofo, aristócrata, letrado —, y de preferencia andino.

Despreocupado de las clases sociales, el texto de Gómez-Martínez contrasta con esa lógica de entidades sociales colectivas que no pueden ser

tan simplemente extrapoladas de la imaginación individual, ni de ejemplos representativos — por excelsos que éstos sean — de otros tantos casos particulares. Quizás valga aquí la pena recordar que la creencia de que nosotros, en cuanto individuos, hacemos la historia como sujetos libres y conscientes, es precisamente ese efecto de lo ideológico que nos recuerda Althusser, del modo en que estamos constituidos e interpelados como sujetos por nuestra cultura.

Por último, y para concluir con esta reflexión metodológica, nos preocupa que, dado el avance de las ciencias sociales en Bolivia, el autor de *Bolivia: un pueblo en busca de su identidad* hubiese omitido discutir el pensamiento de René Zavaleta Mercado. De haber reflexionado las ideas del prematuramente desaparecido pensador boliviano, nos parece que el autor de este libro habría tenido una singular oportunidad para aquilatar el *punto de sensibilidad individual* con el *horizonte de visibilidad* de las clases sociales, y, al propio tiempo, para sopesar la utilidad del concepto de "morada vital" en un medio que, como el boliviano, hace de la crisis, entendida como desgarramiento ideológico, su método de conocimiento privilegiado.

Javier Sanjinés C.
University of Maryland

Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual. Rose S. Minc, Teresa Méndez-Faith, editoras. Westminster, California. VII: 12-13 (julio 1989), 453 págs.

El volumen presenta una perspectiva panorámica del teatro hispanoamericano actual y consigue definir su esencia a través de veinticinco ensayos, generales algunos, específicos los más. El cuerpo lo componen una Introducción (de las editoras), un testimonio (de la argentina Griselda Gambaro), los ensayos, una sección de entrevistas y otra de reseñas. Los participantes son conocidas autoridades en el campo. En su mayor parte son nombres que aparecen frecuentemente en revistas especializadas en el género como por ejemplo *Gestos* (Universidad de California, Irvine) o *Latin American Theater Review* (Kansas University), mencionando dos en USA.

A pesar de las dificultades que puede presentar un proyecto de este tipo para establecer una representación justa y equilibrada de países, autores consagrados y nuevos e incluir las diversas perspectivas teóricas, las editoras han sorteado los escollos con éxito. Incluso se han incorporado estudios sobre movimientos teatrales recientes como el de las manifestaciones teatrales colectivas.

Los ampliamente documentados y variados artículos se circunscriben a once países de Hispanoamérica y obligan a concluir que estamos en presencia de un teatro a la par del mundial contemporáneo en visión, profundidad, mensaje, calidad y cantidad. El material analizado está situado

entre 1957 (*El último instante* de Franklin Domínguez) y 1987 (*Lo que está en el aire* de Carlos Cerda).

Debemos enfatizar la especial atención que se le dedica a la dramaturgia femenina, imprescindible segmento, a menudo oscurecido, perdido o ignorado en proyectos de este tipo. Griselda Gambaro es el foco de un ensayo (Enrique A. Giordano, 47-59) y de una entrevista (Teresa Méndez-Faith, Rose S Minc, 419-433). Las mexicanas Elena Garro, Maruxa Vilalta, Rosario Castellanos y Sabina Berman son objeto de intenso escrutinio. A Garro se le dedican dos ensayos (los de Patricia Torres Lapategui, 221-231 y Sandra Messinger Cypress, 283-304); a Vilalta, un ensayo y una entrevista (Sharon Magnarelli, 263-281 y Lorraine Elena Roses, 405-418, respectivamente); a Castellanos y Berman se las incluye en una discusión global sobre la dramaturgia mexicana femenina (Messinger, 283-304). Se discute el metateatro (*Extraño juguete* de la argentina Susana Torres Molina, 1977. David William Foster, 75-85), el tratamiento del amor (*Una mujer, dos hombres y un balazo*, con cuatro piezas internas, de Vilalta, 1981, 263-281), la ambigüedad y alteridad del sujeto dramático (*El campo* de Gambaro, 1967, 47-59), el existencialismo (*Un hogar sólido*, pieza en un acto de Garro, 1957, 221-231), etc.

Las entrevistas a la puertorriqueña Myrna Casas (Marie J. Pánico, 411-418), a la mexicana Luisa Josefina Hernández (Sharon Magnarelli, 395-404) junto con una discusión somera sobre la obra de la chilena Isidora Aguirre (Grinor Rojo, 161-164) rematan esta vista esencial de la dramaturgia femenina en Hispanoamérica.

La visión de la dramaturgia masculina es también un considerable aporte y está representada en estudios dedicados a los argentinos Osvaldo Dragún (Isabel Alvarez Borland, 39-46) y José Ravinovich (Nora Glichman 61-73; al costarricense Samuel Rovinski (Mario Rojas, 117-129); a los chilenos Marco Antonio de la Parra (Catherine M O'Boyle, 145-150), David Benavente (Marjorie Agosín, 151-157) y Egon Wolff (Jacqueline Eyring Bixter, 245-261); a los mejicanos Emilio Carballido (Frank Dauster, 205-220 y Priscilla Meléndez, 305-317) y Vicente Leñero (Kirsten F. Nigro, 233-243); y por último al dominicano Franklin Domínguez (Daniel Zalacáñ, 339-346). Se profundiza en temas tan diversos como el metadrama y el racconto (*Milagro en el mercado* de Dragún, 1962), la tipología del judío moderno y la evolución del tipo en la historia del teatro argentino (*Con pecado concebida* de Ravinovich, 1975), el referente histórico, el teatro documental (*El martirio del pastor* de Rovinski, 1982), juegos hamletianos (de la Parra), la narración a través del tapiz (*Tres Marías y una Rosa* de Benavente, 1979), el teatro de liberación y la interpretación de la metáfora (en Carballido), el proceso que lleva de la novela al teatro (*Los albañiles* de Leñero, 1964), los juegos crueles (de Wolff), la multiplicidad de espacios y personajes (*El último instante* de Domínguez, 1957), etc.

No pensamos que sea superfluo o inoficioso señalar páginas, temas, autores con absoluta precisión. Nos encontramos ante un volumen clave y a nuestro parecer indispensable para el estudio del género en Hispanoamérica. Pretendemos que el estudioso pueda fácilmente acomodar su interés y aislarlo para un presente inmediato o rápida referencia futura. Es por eso que también creemos necesario agregar la información sobre ensayos generales. Se perfilan sobre el Nuevo Teatro en Argentina (Claudia Kaiser-Lenoir, 87-96), en Colombia (Beatriz J. Rizk, 105-116) y en Cuba (Judith A. Weiss, 131-143). Cuatro figuras del teatro chileno — Radrigán, Griffero, de la Parra y Aguirre ayudan a definir la sustancia del teatro chileno entre 1983-1987 (Rojo, 159-186). La discusión de la no marginalidad y marginalidad del mismo completan este cuadro con concentración en Jorge Díaz, Jaime Miranda, Carlos Cerda, Juan Radrigán y el teatro poblacional (Juan Villegas, 187-203). Volviendo al teatro popular, se le señala en relación a México (Donald H. Frischman, 319-133) y Perú (Lucía Lockert, 373-379). Por último no falta el análisis de la reflexión existencial, nueva forma propuesta por Mario Vargas Llosa (Oscar Rivera-Rodas, 347-372). Dos problemas de creación teatral en países con sistemas represivos se clarifican discutiéndolos en el Uruguay (Carlos M. Varela, 381-388).

En su conjunto el teatro que se examina es uno de seria estirpe en el que se antagoniza a la audiencia para que piense y participe en el tipo de fábula moral que se presenta. Frecuentemente el enfoque pone en contacto al lector/público o destinatario con textos eminentemente ideológicos en que las acciones se perfilan más allá de los confines del hogar burgués de clase media de Ibsen o Chekov. Los tonos son épicos, el escenario se abre al mundo natural, el destino humano se contempla en relación a grandes movimientos históricos, hay un mensaje y se desafía al destinatario a reconsiderar su modo convencional de pensar ya que hay gente que sufre como consecuencia de problemas históricos. Es un teatro fuertemente influenciado por Berthold Brecht (John Willett ed. *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. London: Methuen and Co. Ltd., 1964). Y se menciona a Brecht a menudo. Sin embargo también se presta atención a la angustia existencial, a la frustración y desesperación interna del individuo en un ambiente que percibe ajeno a su realidad.

Desgraciadamente carecemos de espacio suficiente para detenernos con mayor atención en un segmento de ensayos representativos. Además existe la dificultad en singularizar, dada la uniforme alta calidad de los mismos.

Concluyendo, el escrutinio de estas investigaciones nos descubre un teatro prolífero, vital, a menudo impregnado de fuertes cargas ideológicas y culturales. El teatro es la creación de hombres y mujeres de variados antecedentes y reputación literaria. Dada la variedad de enfoques, el equilibrio selectivo, la autoridad y cuidadosa documentación de los ensayos,

promete convertirse en un compendio indispensable para la comprensión de la creatividad y sustancia del teatro contemporáneo en Hispanoamérica y para una severa y certera percepción de lo que constituye su fuerte y sus debilidades. Para una próxima edición, recomendamos la inclusión de un índice onomástico y de una bibliografía básica. Preferimos esquivar el tema de las omisiones, inevitables en proyectos de este tipo por la serie de limitaciones que se le suele imponer al editor.

Inés Dölz-Blackburn
University of Colorado

Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas. Catharina de Vallejo, editora. Miami: Eds. Universal, 1989.

Aunque se ha ido avanzando en materia de teoría literaria en lengua castellana durante los últimos decenios, escasean todavía obras que reúnan textos básicos, escritos en castellano, sobre materia hispánica.* Catharina de Vallejo ha hecho un valeroso esfuerzo para rellenar este vacío al publicar su *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas* (Miami: Eds. Universal, 1989). La editora confiesa haberse sentido impulsada por la *escasez de materiales disponibles en lengua castellana para el académico(a) interesado en el cuento*. Este libro es, por así decir, una aportación indiscutible para el estudio de un género que ya no es tan "chico". En él se reúnen muchos de los artículos fundamentales sobre la teoría del cuento que han sido escritos en castellano, sobre el cuento hispánico. Todos ellos — menos el último del volumen — han aparecido en otras publicaciones, a través de un siglo de tiempo, desde Madrid hasta Montevideo, y por lo mismo han sido de difícil acceso hasta la fecha para los interesados.

El estudio del cuento como género literario siempre ha presentado sus problemas, ya que sólo se ha escrito en lengua castellana un número

* En 1974 se publica en Madrid *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas*, por Germán y Agnes Gullón, con aportaciones de Galdós, Unamuno, Sábato, Anderson-Imbert, Baquero-Goyanes, R. Gullón y otros.

bastante precario de obras relacionadas con la teoría del cuento. Es por eso que el libro de Catherina de Vallejo aporta en fresco hálito a los criterios ya publicados (y uno que se publica por primera vez en su libro) de diferentes autores, unidos en una bien pensada antología. Otro de los atributos de esta publicación es el beneficio que el libro aporta a los cursos universitarios que estudian el cuento hispánico. Esta antología sintetiza principales y diversos criterios literarios sobre el cuento, aspecto que de otra forma tomaría demasiado tiempo para el estudiante de licenciatura, aún no familiarizado con lo arduo y a veces demorado de la investigación literaria.

En cuanto a su organización, el libro está dividido en cuatro unidades bien definidas de útil coherencia. Sus diferentes divisiones permiten variados enfoques de estudio, desde lo histórico a lo teórico, desde lo genérico a lo estructural. El volumen consta de cuatro partes, y cada una consta de un tema distintivo.

La primera parte ofrece la historia del cuento en España e Hispanoamérica (Anderson-Imbert y Pupo-Walker), así como una descripción del término "cuento" por Baquero Goyanes. También, se incluye en esta sección una traducción de la misma editora sobre la teoría del cuento del escritor americano Edgar Allan Poe, que data en su original inglés de 1842.

La segunda parte del texto trata del cuentista y su teoría y queda dividida en dos: desde los precursores españoles (Clarín, Pardo-Bazán y Azorín), hasta la época moderna con los conocidos trabajos de Quiroga, Bosch y Cortázar.

La tercera parte se titula "Hacia una teoría del cuento" e incluye ensayos sobre diferentes definiciones de qué es el cuento (Mastrángelo, Leal, Serra, Anderson-Imbert), para luego abarcar aspectos particulares, como las técnicas (Baquero Goyanes), el tiempo (Brandenberger), la acción y la trama (Anderson-Imbert), entre otros.

Hasta aquí la editora ofrece los artículos en orden cronológico, con la intención de ofrecer una visión del desarrollo histórico de la teoría del cuento. Sin embargo, al llegar a la Parte IV, el volumen termina con algunos ensayos que tratan sobre variados "tipos" de cuentos: el cuento policial (Yates), el cuento "epifánico" (Aronne-Amestoy), el cuento fantástico (Serra), el relato oral (Campos), y "lo fantástico" visto como estrategia dentro del cuento mismo (Aronne-Amestoy).

El libro de Catharina de Vallejo contiene además una extensa y anotada bibliografía, sobre teoría cuentística en lengua castellana, obras selectas en lenguas extranjeras, y sobre teoría e historia del cuento anterior al siglo XIX.

Marlela Gutiérrez

University of Waterloo, Ontario, Canada

John Kinsella, *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989, 212 páginas.

Martín Adán (Rafael de la Fuente y Benavides, 1908-1985) occupies a significant place not only in Peruvian poetry, where he stands second only to Vallejo, but also in the general pattern of development of Spanish American poetry in the modern period. In 1935, four years before Adán brought out his first collection of poems, *La rosa de la espinela*, Neruda published in *Caballero verde para la poesía* his famous manifesto "Sobre una poesía sin pureza," advocating a poetry which would reflect *La confusa impureza de los seres humanos* and be *penetrado por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley*. Where the tendency to which that manifesto belonged was to lead we all know. In Spain, after the war, the Generation of 1950 enthusiastically produced "social" poetry. In Spanish America, where pressure from the Left was if anything stronger, it produced a host of "committed" poets whose outlook was eventually formulated in extreme terms in Nicolás Guillén's "Informe Central" in 1978 in which he fustigated *puros juegos de imaginación, verbalismos intranscendentes, ociosas policromías, entretenidos crucigramas, oscuridades deliberadas* and *el tratamiento amoroso de realidades o de temas que corresponden precisamente y son gratas a los imperialistas*. In Spain, however, as a recent book by Santiago Daydi-Tolson on him reminds us, Valente broke with the mainstream by postulating a conception of

poetry which was in a sense cognitive as well as expressive. Similarly in Spanish America, Kinsella cogently points out in his excellent analysis, for Adán *la poesía es la única forma de descubrir la verdadera esencia de la realidad* (p. 28).

Adán's poetry was not a reaction against Neruda's idea of radically "impure" poetry; it was a parallel development with roots in the longstanding tradition of seeing poetry as a means of exploring the eternal problem of the human condition. The three main parts of Kinsella's book: the first on Adán's views on poetry and the situation of the poet, the second on his tragic vision of life, and the third on his search for transcendence, analyze this exploration, concluding with a pithy chapter on Adán's poetic evolution. This really has to be seen in relation to *modernismo*. Only recently has a new consensus begun to emerge in which both critics of an older generation like Monguió and younger figures like Jade increasingly agree in the recognition that *modernismo* is best understood as a movement centering on a crisis of values. Impure, committed poetry necessarily tends to postulate a recovery of confidence in rather simplified value-judgements. Hence the true inheritors of Darío's belief that the poet is essentially a visionary, with special insight into the really real, are poets like Adán who continue to hold that poetry can penetrate the arcane. Kinsella's book superbly relates Adán's poetry to this quest, showing, however, that in the end it fails *porque la esencia de la realidad no se puede alcanzar verdaderamente, y, si se vislumbra, las palabras no la pueden concretar*. His careful analysis of "Senza tempo. Affrettando ad libitum" at the end of his second chapter is a key-section, leading to his dissection of the central ambiguity of Adán's work, the *pasmo-despasmo*, the alternation of anguish and acceptance of what Adán's central symbol, the rose, suggests *algo último, una realidad final que trasciend[e] a la terrestre, un grito por la presencia del Absoluto que dará significado y sentido a su existencia* (p. 135).

The various levels of significance associated with the rose symbol in Adán form the subject of the seventh chapter and in many ways the book's core. Systematically throughout his study Kinsella works outwards from individual poems, examining both themes and the verbal texture which figures them forth. This approach pays splendid dividends in his analysis of the sonnet-sequence "Travesía de extramares" (1950) in which the intrinsic ambiguity of the rose symbol reaches its full development. Here Kinsella crowns his argument, showing that Adán never finally resolved this ambiguity or with it his own existential malaise. We should be grateful for this, for it is what fuelled the poet's output. Kinsella's book unhappily lacks both an index and a bibliography other than the one scattered through the footnotes. This is a pity, but it does not prevent this from being the

best study of all of Adán's work to date and a useful contribution to our understanding of post-*modernismo* in general.

D. L. Shaw
University of Virginia

Hernán Lavín Cerda: *Esas máscaras de gesto permanente*.
México: Ed. Leega, 1989, 260 páginas.

Hay, desde luego, muchas maneras de abordar la narrativa. Quienes la conciben como una mera reproducción de circunstancias superficiales, rinden pleitesía al espejo de Stendhal; quienes la piensan un modo de explorar en profundidad, con riesgo de engolosinarse con lo oscuro de esas simas, buscan otras vías de expresión. Ambos, demás está decirlo, parten del lenguaje. Pero si los primeros lo utilizan subordinándolo a la anécdota, por describirlo de algún modo, aquellos segundos lo privilegian, y en ocasiones lo vuelven núcleo de sus preocupaciones narrativas. Así, con Hernán Lavín Cerda (Chile, 1939) y su novela más reciente: *Aquellas máscaras de gesto permanente*, título que nos remite a uno de los significados del libro: el vivir como una máscara que disfraza nuestro ser verdadero.

Como uno de los epígrafes con que abre la novela tenemos la cita siguiente: *La muerte y la vida están en poder de la lengua*. Mejor resumen de esta obra no podríamos tener. Por tanto, a quien le disguste un libro cuya preocupación central es el lenguaje, bien hará en alejarse del texto que comentamos. Lo ponemos en la línea de obras obsesionadas con las posibilidades del lenguaje — Rabelais en los orígenes, Joyce y Queneau en las zonas recientes — y, sobre todo, con el empeño de que la lengua

represente al universo. Esto, el afán de conseguir una *summa* lingüística, domina las 260 páginas del volumen. El mundo será lenguaje o caerá en la nada.

Por tanto, quien busque en la novela una sucesión lógica de acontecimientos reconocibles como cotidianos, lo cual no significa dados en orden cronológico, bien hará en no acercarse a la propuesta de Hernán Lavín Cerda. Porque en el universo narrativo de Hernán no hay espacio para la anécdota tradicional. El espejo de Stendhal quedó hecho añicos por la piedra que el lenguaje ha lanzado, y hemos de vernos ahora en los añicos regados por el suelo, cada uno de ellos representando un enfoque, un ángulo de mira, una aproximación a lo que fue el paisaje convencional. Ahora, en la novela de Lavín Cerda, un grupo de personajes dialoga o medita en torno a la condición humana, y eso es todo. Estamos ante un libro inmóvil en la trama, aparentemente, puesto que su movimiento ocurre en el filosofar sobre algunas ideas.

De aquí la importancia dada al lenguaje. En última instancia, el deleite de la lectura surge de la riqueza puesta por el escritor en el discurso: una variedad enorme de hablas o registros, que en sucesión o en mezcla utilizan el español hispano, el mexicano, el chileno, el argentino; o bien parodian la expresión política, la científica, la militar, etcétera. Un vocabulario de amplia gama, que en sucesivas enumeraciones penetra en el universo de la herbolaria, de la cocina, de la lapidaria, de la música, y aquí otro etcétera. Un lenguaje venido de la poesía, que de ella toma los mecanismos de la metáfora, las posibilidades de las comparaciones — *su piel era como álamo incendiado* —, el gusto por la aliteración — *de este cachondo mundo y toda su cochambre* — y el placer en los juegos de palabras. Un gusto constante por ensanchar el mensaje por medio de un uso enciclopédico de términos: musmón, sartorio, crural, pedio, por dar un ejemplo.

Un texto narrativo de intertextualidad profusa, con apuntes venidos de casi todas las culturas. Un libro que debemos leer sin prisas, dándole al paladar momentos de reposo que impidan la saturación. Porque en una lectura sin presiones de tiempo iremos encontrando viejos amigos, ahora insertos en un marco de referencia que les da nuevo lustre. Vendrán notas sobre cine, como la referencia a Jorge Negrete; vendrán refranes: *estar más cagado que palo de gallinero*; vendrán citas pictóricas, como la hecha de Gauguin; vendrán inserciones literarias, tomadas de Alfonso el Sabio, de Valle-

Inclán y tantos otros; vendrán menciones históricas, como la hecha de Troya; vendrán en número tan elevado, que el comentarlas sería dispendioso y prolijo.

Y todo eso ¿para qué? Lo dijimos ya: explorar la condición humana. El título señala que el hombre está enmascarado en gestos rituales, tras los que vive en su esencia verdadera. La novela es una zambullida en busca de

tal esencia. Parte de ésta consiste en saber que el universo es *una payasada colosal*, pues ninguna seguridad hay de nada, excepto de la muerte. Exploramos sin llegar a descubrir si existen los dioses, si nos rige un destino, si vivimos en el azar. Nos intuimos ángeles caídos, e intentamos reconocer en nosotros aquella situación primigenia. Y como todo parece una broma de mal gusto, la novela de Hernán Lavín Cerda contraataca mediante un sentido del humor y una ironía constante. Hay en el escritor un manejo delicioso de estas herramientas literarias. Aprendemos en sus textos, trátase de poesía o de relato, que quien ha perdido la capacidad de reír ha perdido, indudablemente, la capacidad de sobrevivir.

Se establece como *axis mundi* a la mujer. Sentimos que el grupo conductor de la novela vive en un burdel, y no por desprecio a la mujer, sino por completar la imagen del universo como una *mierda inmortal*. En ese prostíbulo tenemos el subterráneo del baroscopio, donde ocurrirá, de ocurrir, el descubrimiento de la verdad. Una serie de elementos simbólicos, recurrentes en el texto, señalan los parámetros de lo expresado, siendo el de mayor peso aquél de la hormiga dando vueltas sin cesar en torno de un palito, pero sin por ello quitarle peso al trébol, a la red, al espejo, al subterráneo mismo y un laberinto supremo cuya exploración pudiera desembocar en descubrir demasiadas verdades.

Sin embargo, no podemos afirmar que estemos ante un escritor pesimista. A las grandes incógnitas del universo, Lavín Cerda opone ciertos elementos positivos. El primero, la poesía y el conocimiento posible de adquirir mediante ella; luego, la posibilidad de la relación humana; finalmente, el entender que al absurdo universal se responde con una gran carcajada de burla. *Aquellas máscaras de gesto permanente* es parte de esa gran carcajada. Ahora bien, y volvemos al principio de nuestra nota, debe el lector entrar en la narración de este novelista sabiendo que no encontrará en el texto las propuestas usuales que aparecen en el género de la novela; sobre todo, que el autor procuró matar la anécdota y entregarnos únicamente las meditaciones de los personajes.

Aquí, justo, encontramos la razón suprema de este libro. En el rechazo de lo cotidiano superficial, para llegar a lo cotidiano oculto. Porque la apariencia engañosa y el secreto revelador no son sino la misma superficie de un mismo espejo. Todo consiste en cómo nos veamos en él.

Federico Patán
Universidad Autónoma de México

Omar Rivabella, *Requiem por el alma de una mujer*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989, 126 páginas.

La urgencia de los hechos hicieron que esta novela se publicara primero en inglés (1986) y que recién en 1989 se tradujera al castellano nativo de su autor, pues éste, quien se encontraba en Estados Unidos, quizás buscaba un mayor público de lo que pudiera brindar el texto en castellano. La primera edición de *Requiem por el alma de una mujer* del periodista argentino Omar Rivabella, apareció dos años después de la publicación del *Informe de la Comisión Nacional de la Desaparición de Personas* (CONADEP): *Nunca más*, y aunque el autor evita intencionalmente cualquier identificación directa con la Argentina, es imposible no ver que detrás de su novela está este texto, el que presenta un fragmento de las cincuenta mil páginas de testimonios documentados sobre los desaparecidos de la Argentina durante la dictadura militar (1976-1981). Por más que se esfuercen los autores del informe en que los testimonios no pierdan individualidad, y a pesar de la barbarie de los tormentos documentados, se hace difícil una verdadera identificación con las víctimas. *Requiem*, al contar la historia de *una* desaparecida, logra transmitir el terror a nivel visceral. Por otro, "el caso individual" de *Requiem* tiende un nexo analógico entre la realidad particular de Argentina y la universalidad de la tortura.

La historia de Susana, contada por ella misma en al forma de un diario, siendo idéntica a casi todos los testimonios recopilados por la CONADEP, logra presentar la misma información aterradora sobre el sistema represivo y genocida de las Fuerzas Armadas y sus cómplices. El diario de

Susana se escribe en lo que llamaban *centros clandestinos de detención* y llega (no sin que peligren varios individuos) a manos de un sacerdote, quien transcribe sus fragmentos. La historia empieza con el secuestro de Susana por la policía y termina más de tres meses después en el silencio-su muerte. Tres meses en que continuamente sufre, y ve sufrir a otros, torturas inenarrables.

A la par del diario de Susana, existe el del sacerdote que documenta su reacción frente a los fragmentos que debe compilar y también narra su propia historia de "sospechoso" dentro de la Iglesia. La historia paralela del padre Antonio testimonia la represión que sufrieron religiosos comprometidos con sus comunidades. El sacerdote se ve afectado de tal manera por lo que le toca transcribir, y por el silencio con que la Iglesia recibe sus preocupaciones, que al final sucumbe a un irremediable deterioro físico y mental. Este testigo también muere, y al igual que Susana deja un documento histórico de su experiencia.

Según el epílogo, los dos diarios son luego enviados al autor de la novela — en Nueva York — quien de esta manera se convierte en otro transcriptor. El lector es el próximo a cumplir la función de testigo del terror. Mundo narrado y mundo histórico se interpenetran.

Desde el punto de vista feminista *Requiem por el alma de una mujer* es una obra importante porque le da la voz a la mujer y porque la reconoce víctima de un sistema represivo que se basa orgullosamente en la dominación y en la eliminación de la diferencia. Sin embargo, podría objetarse la elección de una protagonista con características típicas del ideal del patriarcado: Susana posee virginidad (a pesar de estar comprometida), certificado de dactilógrafa y diploma de música; es estudiante universitaria, pero de literatura, carrera aceptable para mujeres. Pero vista de otra manera, esa elección hace resaltar la irracionalidad del aparato represivo, pues se tortura y asesina también a los que encarnan el ideal femenino del sistema.

El catolicismo activo de Susana también desmiente la meta oficial de la dictadura de proteger los ideales cristianos, y la persecución del sacerdote por parte de sus superiores denuncia a su vez la complicidad de la Iglesia en el genocidio.

Aunque el género del diario impide un lenguaje de grandes acrobacias, cumple sin embargo la meta vanguardista de acercar el arte a la historia. El rol del lector es doble: cumple una función *narrativa* y *vital*, pues es lector de los hechos históricos. Una narrativa lineal, que tiene en su centro una protagonista ideal — una narrativa de "post-boom" — es, según Andreas Huyssen (*After the Great Divide*), capaz de concientizar a un pueblo, pues sólo una escritura de tipo tradicional puede lograr una identificación entre el lector y el personaje (la víctima de la represión). Esta identificación se dirige al lector como actante en su mundo y lo libera de la culpa de su

silencio cómplice frente al sistema genocida. Lo que Huyssen denomina *política de la identificación* — identificación emocional — es esencial para todas las comunidades víctimas del fascismo, sistema que ejerce la represión afectiva y la prohibición de la solidaridad. Lo que la dictadura nos quita es lo que esta narración nos devuelve.

Olga Juzyn-Amestoy
Rhode Island College

COLABORADORES

MARIA ISABEL ACOSTA CRUZ: Mayagüez, Puerto Rico. Cursó el bachillerato en literatura comparada en la Universidad de Puerto Rico, maestría y doctorado en literatura comparada en la SUNY at Binghamton. Al presente enseña español y literatura comparada en Clark University en Worcester, MA. Pronto aparecerán un artículo suyo sobre *Colibrí* de Severo Sarduy en la *Revista de Estudios Hispánicos* y reseñas de libros sobre Mario Vargas Llosa en *Hispanamérica*.

GIUSEPPE AMARA: Italiano. Profesor de Psicoanálisis Humanista en la UNAM.

WALTER BRUNO-BERG: Catedrático de literatura latinoamericana en la Albert-Ludwig-Universität, Freiburg in Breisgau, Federal Republic of Germany.

CECILIA BUSTAMANTE: Conocida poeta peruana residente en Tejas. Dirige la revista de poesía *Extramares*. Ha publicado varios libros, entre ellos *Altas hojas* (1956), *Símbolos del corazón* (1961), *El nombre de las cosas* (1970), *Amor en Lima* (1977), *Modulación transitoria* (1986). Colaboró en INTI 5-6.

RENE A. CAMPOS: Chile. Profesor de lengua y literatura hispánicas en la University of Missouri, Columbia. Se doctoró en literatura latinoamericana en SUNY, Stony Brook. Tiene publicado un libro titulado *Espejo: La textura cinemática en la traición de Rita Hayworth*. Madrid: Ed. Pliegos, 1985, y varios artículos sobre poesía y narrativa hispánica.

MARCELO CODDOU: Chile. Profesor de lenguas y literatura hispánicas en Drew University. Colaboró en *Inti*, 10-11, 18-19.

INES DÖLZ-BLACKBURN: Profesora de lengua y literatura en la University of Colorado en Colorado Springs.

LUIS DOMINGUEZ-VIAL: Chile. Colaboró en *Inti* 9, 15 y 20.

CYNTHIA DUNCAN: Profesora de lengua y literatura hispánicas en el Department of Romance Languages, University of Tennessee, Knoxville.

CESAR G. FERREIRA: Estudiante graduado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Actualmente termina su tesis doctoral sobre "Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique".

FRANK GRAZIANO: Assistant Editor of *The Gettysburg Review* and Visiting Assistant Professor at Gettysburg College. He currently holds a poetry fellowship from the Pennsylvania Arts Commission and a Visiting Fellowship in the Program in Atlantic History, Society & Culture at Johns Hopkins University.

MARIELA GUTIERREZ: Profesora del Departamento de Español de la Universidad de Waterloo, Ontario, Canadá. Su especialización es la literatura hispanoamericana del siglo XX, especializándose en particular en los estudios afrohispanicos. Ha escrito dos libros sobre la obra de la afro-americanista cubana Lydia Cabrera: *Los cuentos negros de Lydia Cabrera: Un estudio morfológico*, Miami, Eds. Universal, 1986; y otro que saldrá antes de la primavera, *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres*, Miami, Eds. Universal, 1990.

OLGA JUZYN-AMESTOY: Argentina. Profesora de lengua y literatura hispánicas en Rhode Island College. Se doctoró en Brown University. Colaboró en *Inti* 12, 13-14, 15 y 20.

JOHN KINSELLA: Irlanda. Especialista en literatura hispanoamericana. Enseña en University of Maine.

JULIA A. KUSHIGIAN: Profesora de literatura hispanoamericana en Connecticut College. Sus investigaciones más recientes son sobre el orientalismo en la literatura hispanoamericana contemporánea y su manuscrito "Orientalism in the Hispanic Literary Tradition" va a ser publicado por University of New Mexico Press. Ha publicado sobre el cuento, la novela y la poesía hispanoamericanos con una concentración en las obras de Borges, Paz, Sarduy y Poniatowska.

EDUARDO LAGO: Profesor de lengua y literatura hispánicas en el Department of Romance Languages, City College, CUNY, New York.

PEDRO LASARTE: Perú. Profesor de lengua y literatura hispánicas en Boston University. Se doctoró en literatura latinoamericana en la University of Michigan. Próximamente aparecerán un libro *"Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598", estudio y edición crítica* (337 pp.) CLALES, Hispanic Seminary of Medieval Studies, University of Wisconsin, y dos artículos *"Sin rumbo en el texto de Schopenhauer"*, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, y *"Don Catrín, Don Quijote y la picaresca"*, en *Revista de Estudios Hispánicos*.

HERNAN LAVIN CERDA: Chile. Profesor de literatura iberoamericana contemporánea en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del comité editorial de *Inti*. Es redactor cultural de *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*, México), de la *Revista Universidad* (Universidad de México), y de la nueva revista *Mundo*. Sus libros más recientes son *Nueva Teoría de la Evolución*; *Las Nuevas Tentaciones*; y *La Felicidad y otras Complicaciones*. De próxima publicación su volumen de cuentos *Historia de Beppo el Inmóvil*.

ENRIQUE LUENGO: Chile. Profesor de lengua y literatura hispánicas en la South West Texas State University. Ex-docente de la Universidad de Concepción, se doctoró en literatura latinoamericana en la Universidad de California, Los Angeles.

ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ: Distinguido investigador y ensayista venezolano, autor de varios libros y artículos literarios y periodísticos. Obras suyas son *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, *Lo barroco y lo real-maravilloso en Alejo Carpentier*, *Aquellos mundos tersos*, *Doctrina y Proceso de la educación en Venezuela*. Ha recibido premios y menciones por su labor investigativa y ha desempeñado la docencia en la Universidad Central de Venezuela. Es miembro de nuestro consejo editor.

DIONISIO D. MARTINEZ: Cuba, 1956. Reside en Tampa, Florida, Estados Unidos. Ha publicado poemas y ensayos en *American Poetry Review*, *Iowa Review*, *Caliban*, *Revista Iberoamericana*, *Fiction International* y en otras revistas de Estados Unidos y la India. Sus poemas aparecen en varias antologías, incluyendo: *Plyphony: An Anthology of Florida Poets* (Panther Press), and *The International Poetry and Jazz Anthology* (Indiana University Press). Sus libros *Dancing at the Chelsea* (poemas) será publicado por Ommation Press, *Tourism and Exile* (poemas en prosa), *Afternoons with Satie* (poemas) y *Epoca Fatal* (poemas en español) buscan un editor.

SERGIO MONSALVO: Mexicano. Ensayista y compilador. Estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México. Recientemente publicó en la revista *Casa del Tiempo*, enero de 1989 (Universidad Autónoma Metropolitana de México) el ensayo "Anne Sexton: la lucha con su demonio". También editó su libro *Del perfecto manual misógino*, bajo una visión paródica (1989).

FRANCISCO NAJERA: Guatemala, reside en Nueva York. Ha publicado en revistas españolas, mexicanas, puertorriqueñas, colombianas y costarricenses, además de guatemaltecas. También tiene publicados varios libros de poesía y narrativa corta, todos publicados en Guatemala.

MARIA ROSA OLIVERA-WILLIAMS: Argentina. Profesora de lengua y literatura hispánicas en la University of Notre Dame. Se doctoró en literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX y literatura peninsular de los siglos XIX y XX en la Ohio State University. En el presente está terminando su segundo libro sobre la literatura uruguaya de exilio e "insilio". Este proyecto fue premiado con becas nacionales así como internas de la Notre Dame University. Su nuevo proyecto "La narrativa de la imaginación como género literario: una aproximación a la obra de Armonía Somers" acaba de recibir la nominación del College of Arts and Letters de Notre Dame University para un National Endowment for the Humanities Summer Stipend.

JULIO ORTEGA: Perú. Poeta, ensayista, narrador, dramaturgo e investigador de las letras hispanas. Actualmente es profesor de literatura hispánica en la Brown University, Providence, Rhode Island. Ha colaborado en *Inti* 5-6, 7, 16-17 y 21.

FEDERICO PATAN: Mexicano. Es profesor de literatura inglesa en la Universidad Nacional de México; además dirige un Taller de Poesía en la misma universidad. Traductor, ensayista, cuentista, novelista, poeta. En 1986 obtuvo el Premio Xavier Villarrutia por su novela *Ultimo exilio*, publicada ese año por la Editorial Veracruzana. Otros de sus libros son *A orillas del silencio* (UNAM, 1982); *Literatura e inseguridad* (UNAM, 1982); *Nena, me llamo Walter* (FCE, 1985; la versión que publicó la UNAM en 1985 de *Noche de epifanía*, de William Shakespeare; *En esta casa* (FCE, 1987) (cuentos); *Poesía norteamericana del siglo XX* y *Cuento norteamericano del siglo XX* (UNAM, 1987) (antologías); *Puertas antiguas* (Alianza Ed. Mexicana, 1989) (novela). Colaboró en *Inti* 21.

ANTONIO PLANELL: Colaboró en *Inti* 21.

GRISELDA RAMOS-PEREA: Puerto Rico. Maestra de español en Nueva York. Tiene un premio literario por un cuento.

JORGE RODRIGUEX PADRON: Reconocida figura dentro de las letras hispánicas al que debemos una prestigiosa *Antología de la poesía hispanoamericana 1915-1980* (Espasa-Calpe, 1984). Ha publicado varios libros, entre ellos *La nueva narrativa canaria* (1982).

JAIME SABINES: Mexicano. Poeta en verso y en prosa. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado los siguientes libros: *Horas* (1950), *La señal* (1951), *Adán y Eva* (1952), *Tarumba* (1956), *Diario semanal y poema en prosa* (1962), *Poemas sueltos* (1951-1961), *Yuria* (1967), *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1973), *Maltiempo* (1972), *Otros poemas sueltos* (1973-1977), *Recuento de poemas* (1977), *Nuevo recuento de poemas* (1986).

JAVIER SANJINES C.: Profesor de lengua y literatura hispánicas en el Department of Spanish and Portuguese, University of Maryland, College Park.

D. L. SHAW: Reconocido crítico de las letras hispánicas. Ha publicado varios libros, entre ellos *Nueva narrativa hispanoamericana* (1981) y *Alejo Carpentier* (1985).

MANUEL SILVA ACEVEDO: Chile. Poeta. Hizo estudios de filosofía, letras hispánicas y periodismo en la Universidad de Chile. Ha publicado los siguientes libros: *Perturbaciones* (1967), *Lobos y ovejas* (1976), *Mester de bastardía* (1977), *Palos de ciego* (1986), *Monte de Venus* (1979), *Desandar lo andado* (1988).

ROMAN SOTO: Chile. Profesor de lengua y literatura hispánicas en Howard University. Ex-docente de la Universidad de Concepción, se doctoró en literatura latinoamericana en la Catholic University of America.

ILAN STAVANS: Trabaja en Columbia University.

LILIAN URIBE: Enseña lengua y literatura hispánicas en la SUNY at Stonybrook.

ROBERTO VALERO: Profesor de lengua y literatura hispánicas en George Washington University.

ANTONIO VERA-LEON: Cuba. Actualmente se desempeña como profesor de literatura hispanoamericana en SUNY, Stony Brook. Ha escrito sobre Miguel Barnet, Rigoberta Manchú, Juan Francisco Manzano y la narrativa cubana el siglo XIX.

HELEN WELDT: Profesora de lengua y literatura hispánicos en el Department of Spanish and Portuguese de Columbia University en la ciudad de Nueva York.

DENNIS WEST: Enseña cine latinoamericano en la Universidad de Idaho. Colaboró en *Inti* 5-6, 7 y 9.

MIGUEL ANGEL ZAPATA: Perú. Ha estudiado Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de San Marcos de Lima. Literatura en la California State University en Chico, y en la University of California en Santa Bárbara. Sus dos últimos libros de poemas aparecieron, uno en México: *Periplos de abandonado* (Premiá Editora, 1986); y en Lima: *Imágenes los juegos* (Instituto nacional de Cultura, 1987). Ha colaborado en revistas y periódicos en Latinoamérica, España y los Estados Unidos. Entre otros: *El comercio*, *Hora de poesía*, *Calle Mayor*, *La Cuerda del arco*, *La Orquesta*, *Inti*, *Linden Lane Magazine*. Recientemente ha aparecido *Coloquios del oficio mayor* (*Inti* 26-27, otoño 87-primavera 88), Providence, Rhode Island. Co-dirige *Códice*, Revista de Poéticas. Sus poemas han sido parcialmente traducidos al inglés. Tiene en prensa: *Poesía novísima española*, *El Pesapalabras: Carlos Germán Belli y la Crítica*, y *Poemas para violín y orquesta*.

LIBROS RECIBIDOS

- Alabau, Magali. *Hermana*. Madrid: Editorial Betania, 1989. 38 pp.
- Aylward, E. T. *Toward a Revaluation of Avellaneda's False Quixote*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1989. 92 pp.
- Bedoya, Luis Iván. *Canto a pulso*. Medellín: Ediciones "otras palabras", 1988. 69 pp.
- _____. *Protocolo de la vida o pedal fantasma*. Medellín: Ediciones "otras palabras", 1986. 57 pp.
- _____. *Aprender a Aprehender*. Medellín: Ediciones "otras palabras", 1986. 63 pp.
- _____. *Cuerpo o palabra incendiada*. Medellín: Ediciones "otras palabras", 1985. 63 pp.
- Calleiro, Mary. *Distancia de un espacio prometido*. Miami: Ediciones Universal, 1985. 78 pp.
- _____. *Vagabunda*. Miami: Editorial SIBI, 1989. 93 pp.
- _____. *Teatro*. Miami: Editorial SIBI, 1989. 95 pp.
- _____. *A mi manera*. Miami: Editorial SIBI, 1989. 62 pp.
- Coddou, Marcelo. *Para leer a Isabel Allende*. Chile: Ediciones Lar, 1988. 233 pp.
- E. Hall, Kenneth. *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1989. 240 pp.
- Harrison, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes, Translating Qechua Language and Culture*. Austin: The University of Texas Press, 1989. 233 pp.
- Kirpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo, Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1989. 294 pp.
- Lagos, Ramona. *Varia colección, ensayos sobre literatura hispano-americana*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1989. 310 pp.
- Ortega, Julio. (Selección y prólogo). *El muro y la intemperie, el nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989. 572 pp.
- Sherman Severin, Dorothy. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 143 pp.
- Trigo, Antonio José. *Rapsodia de lo oscuro ofreciente*. Málaga: Aguilera, 1989. 46 pp.

INTI: NUMEROS PUBLICADOS

NO. 1

CONTIENE: Robert G. Mead Jr., Presentación de *Inti*; ESTUDIOS: Carlos Alberto Pérez, "Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)"; Robert G. Mead Jr., "Imágenes y realidades interamericanas"; Nelson R. Orringer, "La espada y el arado: una refutación lírica de Juan Ramón por Blas de Otero"; Luis Alberto Sánchez, "La terca realidad"; CREACION: Saúl Yurkievich, Josefina Romo-Arregui.

NO. 2

CONTIENE: ESTUDIOS: Estelle Irizarri, "El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky"; Nelson R. Orringer, "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo"; Ronald J. Quirk, "El problema del habla regional en *Los Pazos de Ulloa*"; Gail Solano, "Las metáforas fisiológicas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos"; CREACION: Flor María Blanco, Pedro Lastra, Antonio Silva Domínguez, Saúl Yurkievich; RESEÑAS: Helen Vendler, "El arco y la lira de Octavio Paz"; Robert G. Mead Jr., "El intelectual hispanoamericano y su suerte en Chile"; Francisco Ayala, "Las cartas sobre la mesa".

NO. 3

CONTIENE: ESTUDIOS: Manuel Durán, "¿Quién le teme a Gustavo Salnz?"; Estelle Irizarri, "El motivo recurrente del agua en *El llano en llamas*"; Wilson Martins, "O Romance Brasileiro Contemporaneo"; Antonio Cirurgião, "Premonição e simbolismo em S. Bernardo de Graciliano Ramos"; Fernando Diez De Medina, "Tiwanaku: La ciudad del misterio"; Herbert Valdivieso, "La indumentaria folklórica: símbolo del atraso social de Bolivia"; CREACION: Primo Castrillo, Manuel Durán; RESEÑAS: Luis B. Eyzaguirre, "Sobre tiranía y "métodos " de "supremos" y "patriarcas"; Robert G. Mead Jr., "Tradition and Renewal — Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture"; José Miguel Oviedo, "Un personaje de Camus en La Habana".

NO. 4

CONTIENE: ESTUDIOS: Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva* y *La noche de San Juan de Lope*"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; CREACION: Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos;

RESEÑAS: Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Ángel de la poesía".

NO. 5-6 (número especial)

CONTIENE: ESTUDIOS: Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández"; José Olivio Jiménez, "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones"; José Luis Couso Cadahya, "Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda"; Américo Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig"; Julio Ortega, "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana"; William Louis, "In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón"; Earl E. Fitz, "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America"; James J. Troiano, "The Grotesque Tradition in 'Medusa' by Emilio Carballido"; John P. Dwyer, "*Dom Casmuro* and the Opera Aperta"; CREACION: Américo Ferrari, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; Carlos Bousoño, Ángel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamente, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena, Roberto Echavarrén, Pedro Lastra Enrique García, Orlando Hernández, Iván Silén, Dionisio Cañas, Jorge Campos; RESEÑAS: Michael Wood, "The New World and the Old Novel"; José Miguel Oviedo, "Sobre la poesía de César Moro"; Dennis West, "Castle of Machismo: A Meditation on Arturo Ripstein's Film 'El castillo de la pureza'".

NO. 7

CONTIENE: ESTUDIOS: Eduardo Neale-Silva, "César Vallejo: 'Vocación de la muerte'"; Marcelo Coddou, "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig"; Sydney Cravens, "Feliciano de Silva and His Romances of Chivalry in *Don Quijote*"; Luis Antonio de Villena, "El camino simbolista de Julián del Casal"; Adrián I. Chávez, "Un libro antiquísimo de América"; Margo Glantz, "Síndrome de Cortázar"; CREACION: Gonzalo Rojas, Eugenio Florit, Enrique Lihn, Emilio Carilla, Hernán Lavín-Cerda, Américo Ferrari, Primo Castrillo, Enrique Anderson-Imbert, Julio Ortega; RESEÑAS: José Miguel Oviedo, "Radioteatro, strip-tease y novela"; Dennis West, "A Critique of Bruno Barreto's Film 'Dona Flor e Seus Dois Maridos'".

NO. 8

CONTIENE: ESTUDIOS: Ivan A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; José Luis Couso Cadahya, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España"; Amy Katz Kaminsky, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; Gustavo Correa, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; Enrique Lihn y Pedro Lastra, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; CREACION: José M. Caballero Bonald, Francisco Brines,

Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz; RESEÑAS: Alex Zisman, "Mario Vargas Llosa", Alicia Ramos, "Juan Goytisolo, Disidencias".

NO. 9

CONTIENE: ESTUDIOS: Augusto Roa Bastos, "Aventuras y desventuras de un compilador"; Alain Sicard, "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el supremo*"; Juan Villegas, "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier"; Lida Aronne-Amestoy, "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria"; Luis Loayza, "Regreso a San Gabriel"; Olga Eggenschwiller Nagel, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; Lilvia Soto-Duggan, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; CREACION: Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez; RESEÑAS: Víctor M. Valenzuela, "Fernando Alegría, *The Chilean Spring*"; Denis West, "Film and Revolution: A Cuban Perspective: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*"; Ricardo F. Benavides, "Reflexión sobre la Generación Chilena de 1924: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*"; Malcolm Alan Compitello, "Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelistas y novelas españolas del siglo XIX*"; Randolph D. Pope, "Teresa de Jesús, *De repente, All of a Sudden*".

NO. 10-11

(número especial, homenaje a Julio Cortázar)

CONTIENE: ESTUDIOS: Julio Cortázar, "La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea"; Juan Corradi, "La Argentina ausente"; James Petras, "Terror and the Hydra: Repression and Resurgence in the Argentine Working Class"; Angel Rama, "Argentina: Crisis de una cultura sistemática"; Evelyn Picón-Garfield, "El contexto vivencial"; Félix Martínez-Bonati, "Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura"; Hernán Vidal, "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales"; Ana María Barrenechea, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*"; Saúl Sosnowski, "Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname', de Julio Cortázar"; Ivan Schulman, "Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido"; Fernando Alegría, "*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas"; Jean Franco, "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life"; Luis Harss, "Cortázar: Lenguaje y sociedad"; Joaquín Roy, "Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina"; Jaime Alazraki, "Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar"; Angela Dellepiane, "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'"; Alfred MacAdam, "La figura en el tapiz: La coincidencia

de Cortázar y James"; José Miguel Oviedo, "El rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*".

NO. 12

CONTIENE: ESTUDIOS: Lou Charnon-Deutsch, "Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants"; Ada Teja, "La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía"; Sharon E. Ugalde, "*El gran solitario de palacio* y la modalidad de la ironía"; Aurea María Sotomayor, "*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio"; Emilio Bejel, "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino"; Ethel Beach-Viti, "El paraíso al revés en un poema de Oscar Hahn"; CREACION: José Sanchis-Banús, Hernán Lavín-Cerda, Rubén Bonifaz Nuño, Floridor Pérez, Raúl Barrientos, Gonzalo Rojas, Jaime Martínez Tolentino, Lida Aronne-Amestoy; RESEÑAS: Olga Juzyn, "Américo Ferrari, *Tierra desterrada*"; Adrian G. Montoro, "Pedro Lastra (editor), *Julio Cortázar*"; Juan Daniel Brito, "Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*".

NO.13-14

(número especial, homenaje a Juan Rulfo)

CONTIENE: ESTUDIOS: Juan Rulfo, "El indigenismo en México"; Hugo Rodríguez-Alcalá, "Rulfo y la crítica"; Manuel Durán, "La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade"; María Luisa Bastos, "El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada"; Sharon Magnarelli, "Women, Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz*"; Saúl Sosnowski, "*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico"; Malva E. Filer, "Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*"; Jonathan Tittler, "*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado"; Rose Minc, "La contra-dicción como ley: notas sobre 'Es que somos muy pobres'"; Myron I. Lichtblau, "El papel del narrador en 'La herencia de Matilde Arcángel'"; Luis Leal, "El gallo de oro' y otros textos de Juan Rulfo"; Roberto Echavarren, "*Pedro Páramo*: la muerte del narrador"; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI I: Olga Juzyn, "Bibliografía actualizada sobre Juan Rulfo".

NO. 15

CONTIENE: ESTUDIOS: Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano, "Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*"; Clark M. Zlotchew, "Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman"; Willy O. Muñoz, "La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París'"; Pedro Bravo Elizondo, "Teatro Latinoamericano 1981: un recuento"; Gonzalo Rojas, "Relectura de la Mistral"; Teresa Méndez-Faith, "Entrevista con Elena Poniatowska"; CREACION: Saúl Yurkievich, Oscar Hahn, Isabel Cámara, Juan Ramón-Resina, Harold Alvarado Tenorio, Juan Gabriel Araya,

Luis Domínguez; RESEÑAS: **Dennis West**, "*Bye Bye Brazil*"; **John Margenot III**, "*Manuel Durán y Margery Safir, Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*"; **Juan Daniel Brito**, "*Hernán Vidal, Carlos Ochsén y María de la Luz Hurtado, Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 (Antología Crítica)*"; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI II: **Olga Juzyn**, "*Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz*".

NO. 16-17

(número especial, homenaje a **Gabriel García Márquez**)

CONTIENE: ESTUDIOS: **Julio Ortega**, "*Ciclo cerrado y errancia en Cien años*"; **Sharon Keefe Ugalde**, "*Ironía en El otoño del patriarca*"; **Lida Aronne-Amestoy**, "*La mala hora de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela*"; **Stephen Hart**, "*Magical realism in Gabriel García Márquez's Cien años de soledad*"; **Suzanne Jill Levine**, "*A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Woolf*"; **Kathleen N. March**, "*Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policíaco*"; **Fernando Burgos**, "*Hacia el centro de la imaginación: La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*"; **Gabriela Mora**, "*La prodigiosa tarde de Baltasar: problemas del significado*"; **Willy Oscar Muñoz**, "*Sexualidad y religión: Crónica de una rebelión esperada*"; **Katherine J. Hampares**, "*Gabriel García Márquez: A Synthesis of Inter-American Reality*"; **Emilio García**, "*La noción existencial del absurdo en Cien años de soledad*"; **Armando Romero**, "*Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero*"; **Juan Manuel Marcos**, "*García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al 'postboom'*"; **José Luis Méndez**, "*El discurso del método literario latinoamericano (A propósito de Gabriel García Márquez)*"; **Joseph Tyler**, "*The Cinematic World of García Márquez*"; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI III: **Luis Eyzaguirre y Carmen Grullón**, "*Gabriel García Márquez, contribución bibliográfica: 1955-1984*".

NO. 18-19

(número especial: *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*)

SELECCIONES DE LOS SIGUIENTES POETAS: **Joaquín Pasos**, **Gonzalo Rojas**, **Eliseo Diego**, **Jaime Saenz**, **Alvaro Mutis**, **Ernesto Cardenal**, **Carlos Germán Belli**, **Enrique Lihn**, **Juan Gelman**, **Oscar Hahn**, **Eugenio Montejo**, **Alejandra Pizarnik**, **José Emilio Pacheco**, **Antonio Cisneros**; ESTUDIOS: **George Yúdice**, "*Poemas de un joven que quiso ser otro (estudio sobre Joaquín Pasos)*"; **Marcelo Coddou**, "*La poesía de Gonzalo Rojas*"; **Emilio Bejel**, "*La poesía de Eliseo Diego (entrevista con el poeta)*"; **Oscar Rivera-Rodas**, "*La poesía de Jaime Sáenz*"; **Luis Eyzaguirre**, "*Alvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética*"; **Edgar O'Hara**, "*Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección*"; **Enrique Lihn**, "*En alabanza de Carlos Germán Belli*"; **Alicia Borinski**, "*Territorios de la historia (estudio sobre Enrique Lihn)*"; **Jaime Giordano**, "*Juan Gelman o el dolor de los otros*"; **Gabriel Rosado**, "*Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn*"; **Pedro Lastra**, "*El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo*"; **Lida Aronne-Amestoy**, "*La palabra en Pizarnik o el miedo de*

Narciso"; **Lilvia Soto-Duggan**, "Realidad de papel: máscara y voces en la poesía de José Emilio Pacheco"; **Alberto Escobar**, "Sobre Antonio Cisneros"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IV**, **John Margenot III**, "Bibliografía actualizada sobre César Vallejo".

NO. 20

CONTIENE: ESTUDIOS: **José Pascual Buxó**, "Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del 'Ajedrez' de Jorge Luis Borges"; **Ricardo Yamal**, "Antipoesía o antropofagia: 'Los vicios del mundo moderno' de Nicanor Parra"; **Elsa K. Gambarini**, "Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga"; **Gioconda Marún**, "*La bolsa de huesos*: un juguete policial de Eduardo L. Holmberg"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "José Asunción Silva y la idea de la modernidad"; **María A. Salgado**, "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; **Juan Ramón Resina**, "Unas notas sobre la metáfora"; **Olga Eggenschwiller Nagel**, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACION**: **Luis Domínguez**, **Estela Breccia**, **Olga Susana Juzyn**, **Lida Aronne-Amestoy**, **Gabriel Rosado**, **Pablo Amaná**; **RESEÑAS**: **Juan Ramón Duchesne**, "Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier*"; **Clement White**, "Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio*"; **Thomas R. Ward**, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente*"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI V**: **Luis Aviles**, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos".

NO. 21

CONTIENE: ESTUDIOS: **Juan Ramón Resina**, "El mito como conciencia colectiva"; **David A. Boruchoff**, "In Pursuit of the Detective Genre: 'La muerte y la brújula' of J. L. Borges"; **Julie Jones**, "62: Cortázar's Novela Pastoril "; **Ronald Méndez-Clark**, "Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?"; **A. Alejandro Bernal**, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso"; **Nora de Marval-McNair**, "Aforismos de eco múltiple en *Ambages* de César Fernández Moreno"; **Steven White**, "Breve retrato de Joaquín Pasos"; **Stacey L. Parker**, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González"; **Luis Cortest**, "Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". **CREACION**: **Mempo Giardinelli**, **Rodolfo Privitera**, **Hernán Lavín Cerda**, **Julio Ortega**, **Pedro Lastra**, **Rosa Lentini Chao**, **Antonio Planells**, **Fernando Operé**, **Miguel A. Rojas** **RESEÑAS**: **Hernán Castellano-Girón**, "Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*"; **Federico Patán**, "Sobre Hernán Lavín Cerda". **Serie bibliográfica INTI VI**: **Clement White**, Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

NO. 22-23

(Número especial: *Cortázar en Mannheim*)

CONTIENE: ESTUDIOS: **Walter Bruno Berg**, "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; **Saúl Yurkievich**, "Mate, tango y metafísica"; **Manuel Perelra**, "Del tablón al puente"; **Fernando Ainsa**, "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático"; **Joaquín Roy**, "El impacto de la muerte de J. C. en la prensa argentina y española"; **Ugné Karvelis**, "De Argentina a la América Latina"; **R. Rodríguez Coronel**, "Una revisión ideológica de *Rayuela*"; **Klaus Dirscherl**, "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*"; **Rolf Kloepper**, "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con *Rayuela* de J. C."; **E. Ramos Izquierdo**, "*Rayuela*: la libertad de la escritura"; **Roger Carmosino**, "La escisión y el puente en la temática cortazariana"; **Elvira Aguirre**, "Motivación cultural en la ficción literaria de J. C."; **C. Cifuentes Aldunate**, "Los niveles de destinación de algunos relatos de J. C."; **G. Hofmann de la Torre/H. Hudde**, "El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, 'Segunda vez' y su repercusión en lectores alemanes"; **Jaime Alazraki**, "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*"; **D. Reichardt**, "La lectura nacional de 'El otro cielo' y *Libro de Manuel*"; **S. Reisz de Rivarola**, "Política y ficción fantástica"; **Bernard Terramorsi**, "Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de 'Segunda vez' de J. C."; **Fernando Moreno**, "Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graffiti', de J. C.)"; **Alain Sicard**, "Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)"; **M. Morello-Frosch**, "De perseguidores a perseguidos en la ficción de J. C."; **Karl Kohut**, "El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio"; **Klaus Pörtl**, "El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad"; **Dieter Nohlen**, "¿Ciencia comprometida? Las ciencias políticas frente al subdesarrollo"; **Jacques Leenhardt**, "La americanidad de J. C.: el otro y su mirada"; **R. L. Kauffmann**, "J. C. y la narración del otro: 'Axolotl' como fábula etnográfica"; **Walter Bruno Berg**, "De convergencias, confesiones y confesores ('Diario para un cuento')"; **Peter Frölicher**, "El sujeto y su relato: 'Argentinidad' y reflexión estética en 'Diario para un cuento'"; **Bernard J. McGuirk**, "La semi(er)ótica de la otredad: 'El otro cielo'"; **Vittoria Borsó**, "Americanidad: des-tiempo, escritura y des-cubrimiento"; **J. Ruiz Esparza**, "Desperately seeking Julio"; **A. H. Puleo García**, "El lenguaje de la autenticidad"; **Inés Malinow**, "Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. C., 'Las moscas' y 'Axolotl'. Técnicas narrativas"; **Sabine Horl**, "Cortázar explorador. El problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica"; **Susanne Kleinert**, "Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar"; **Mesa redonda**, "Nuevas alambradas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar".

NO. 24-25

CONTIENE: ESTUDIOS: Allen W. Phillips, "La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época"; L. Guerra Cunningham, "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana"; Lelia Madrid, "El adiós a la semejanza"; Debra A. Castillo, "The Uses of History in Vargas Llosa's *Historia de Mayta*"; Alicia Chibán, "Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro"; Ricardo Gutiérrez Mouat, "Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique"; Ricahrd A. Seybolt, "*Donde habite el olvido*: Poetry on Nonbeing"; Jorgelina Corbata, "Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo"; Clark M. Zlotchew, "Utopia and Escapism in Julio Ricci: Golden Age Transmuted into Geography"; M. G. Bannura-Spiga, "El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta"; James J. Troiano, "Literary Traditions in *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt"; P. Bellot de Velázquez, "Influencia de la cultura y la lengua francesas en *Entre-nos* de Julio Victorio Mansilla"; Barbara Kurtz, "The *Agricultura cristiana* of Juan de Pineda in the Context of Renaissance Mythography and Encyclopedism". CREACION: Carlos Rojas, Alicia Borinsky, Roberto G. Fernández, Carlos Johnson, Marjorie Agosín, Resurrección Espinosa, Jan Martínez, Américo Ferrari, Douglas García, Rita Geadá, Jorge A. Madrazo, Edgar O'Hara, Rodolfo Privitera, Alicia Rivero-Potter, Oscar Rivera-Rodas. RESEÑAS: Antonio Campaña sobre Pedro Lastra, *Cuaderno de la doble vida*; Oscar Rivero-Rodas sobre Nelson Rojas, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VII: Olga Espejo Beshers, Carlos Germán Belli.

NO. 26-27

(Número especial: Coloquios del Oficio Mayor— Entrevistas a 26 poetas)

ENTREVISTAS Y SELECCION DE POEMAS DE MIGUEL ANGEL ZAPATA: "Carlos Germán Belli y el reto estilístico de la poesía"; Antonio Cisneros y el canto ceremonial"; J.G.Cobo Borda: Rompiendo esquemas y dicotomías"; Blekis Cuza Malé: Experiencias muy nuestras"; Roberto Echevarren: Engendrar a partir de nadie"; "Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson"; "Eduardo Espina: Buscando a Dios en el lenguaje. Una escritura llamada *barrococo*"; Rosario Ferré: La poesía de narrar"; Oscar Hahn: La fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía"; "Imágenes de Rodolfo Hinostroza que buscan una dispersión"; "Mercedes Ibáñez Rosazza: De Trujillo a Berkeley"; "José Kozar y la poesía como testimonio de la cotidianidad"; "Pedro Lastra o La restricción de la palabra"; "Hernán Lavín Cerda: La apacible violencia de las palabras"; "La poesía de Juan Liscano: Materia prima de la Gran Obra"; Liliana Lukin: "El cuerpo del deseo en la escritura"; "Eduardo Milán: El poeta en el paisaje del texto"; "Alvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos"; "Entre la épica y la lírica de Heberto Padilla"; "Néstor

Perlongher: La parodia diluyente"; **Luis Rebaza Sorraluz:** Invitación al laberinto"; **Gonzalo Rojas:** Entre el murmullo y el estallido de la palabra"; **Armando Romero:** Escarbando el aire con las manos"; **Continuidad de la voz en Javier Sologuren**"; **Ida Vitale:** Entre lo claro y lo conciso del poema"; **Saúl Yurmievich:** La omniposibilidad verbal".

NO. 28

CONTIENE: ESTUDIOS: **Fernando Burgos,** "Visiones íntimas de *Una familia lejana*"; **Ñacuñán Saez,** "La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*"; **Henry Cohen,** "Cultural Dependency and Social Action: Krasnodar Quintana's *Como piedra rodante*"; **Lelia Madrid,** "Octavio Paz o la proboemática del origen"; **Alina Camacho-Gingerich,** "La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes"; **Edna Aizenberg,** "The Writing of the Disaster: Gerardo Mario Goloboff's *Criador de palomas*"; **Carlos Raúl Narvaez,** "La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Crsitina Peri Rossi"; **Joaquín Roses Lozano,** "Algunas consideraciones sobre la leyenda del Bernardo del Carpi: en el teatro de Lope de Vega"; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick,** "En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). CREACION: **Antonio Planells, Carlos Johnson, Resurrección Espinosa, Antonio Aliberti, Luis Aviles, Alejandra Cárdenas, Lourdes Gil, A. Gómez Rosa, María Negroni, Enrique Puccia, Alfredo Villanueva-Collado.** RESEÑAS: **Luis Iván Bedoya,** sobre *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta; **Paul Liaque,** sobre *La poesía de Humberto Díaz-Xasanueva*, de Evelyne Minard; **Marketta Laurila,** sobre *La historia en la novela hispanoamericana*, de Raymond Souza; **Joseph A. Feustle,** sobre *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, de John C. Wilcox; **Ramona Lagos,** sobre *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, de Leland Christopher Towne; **Didier T. Jaen,** sobre *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*; **José Promis,** sobre *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, de Eduardo Urdanivia Bertarelli.

