

1990

## *INTI* Número 32-33 (Otoño 1990)

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

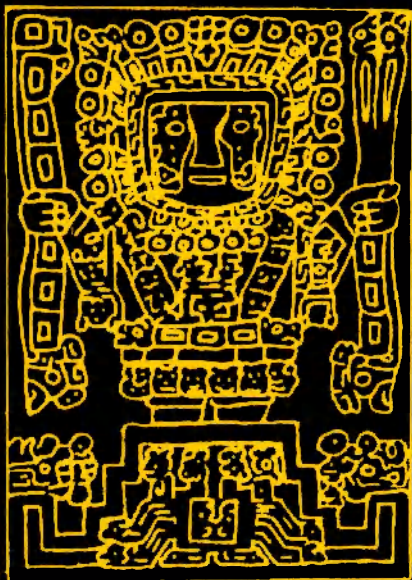
---

### Citas recomendadas

(Otoño 1990) "*INTI* Número 32-33 (Otoño 1990)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 38.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/38>

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](mailto:dps@providence.edu).



# INTI

## REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

ANTONIO PLANELLS  
CYNTHIA DUNCAN  
LOLO REYERO  
ENRIQUE LUENGO  
ALBERTO SACIDO ROMERO  
ALICIA VALERO-COVARRUBIAS  
A. VILLANUEVA-COLLADO

FRANCISCO SOTO  
MARTA BERMUDEZ-GALLEGOS  
MARIA LUISA FISCHER  
JAVIER SANJINES C.  
MYRA S. GANN  
GREGORIO MARTINEZ  
JULIO ORTEGA

LELIA MADRID  
RUSSELL O. SALMON  
G. ADOLFO CALDERON C.  
DOLORES ETCHECOPAR  
CARLOTA CAULFIELD  
RAUL ZURITA  
JAIME SILES

JOSE CARLOS CATAÑO  
MANUEL ULACIA  
MIGUEL ANGEL ZAPATA  
ENRIQUE VERASTEGUI  
PEDRO LOPEZ ADORNO  
EDUARDO ESPINA  
LILIAN URIBE

TESTIMONIO DE ENRIQUE LIHN

OCTAVIO PAZ: LA BUSQUEDA DEL PRESENTE  
(CONFERENCIA EN EL NOBEL)

NUMERO 32-33



## NORMAS EDITORIALES

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

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

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

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

Las notas deben consignarse al final del artículo según uno de los dos sistemas sugeridos por el *MLA Handbook for Writers*. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales, así como los trabajos rechazados, sólo si el autor envía sobre 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: \$US25.00

Bibliotecas e instituciones: \$US40.00

Precio del ejemplar individual: \$US20.00

Número doble: \$US30.00

# INTI

## REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

NUMERO 32-33

OTOÑO 1990-PRIMAVERA 1991

### 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, RI 02912 (USA)

### EDITOR DE CREACION LITERARIA

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

### JEFE DE RESEÑAS

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

### COMITE EDITORIAL

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

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

Copyright © 1991 by  
INTI ISSN 0732-6750

# INDICE

## ESTUDIOS

OCTAVIO PAZ: La búsqueda del presente .....	3
OCTAVIO PAZ: In Search of the Present .....	13
ANTONIO PLANELLS: "Cristo en la Cruz" o la última tentación de Borges .....	23
CYNTHIA DUNCAN: Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's <i>Tenga para que se entretenga</i> .....	41
LOLO REYERO: "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses: Vagar divagando .....	53
ENRIQUE LUENGO: Focalización, punto de vista y perspectiva en <i>El obsceno pájaro de la noche</i> .....	64
ALBERTO SACIDO ROMERO: El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la <i>Rayuela</i> .....	79
ALICIA VALERO-COVARRUBIAS: <i>Los Pichy-cyegos</i> , de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora? .....	90
ALFREDO VILLANUEVA-COLLADO: Metasexualidad y mestizaje en <i>Los amos del valle</i> de Francisco Herrera Luque .....	95
FRANCISCO SOTO: <i>El portero</i> : Una alucinante fábula "moderna" .....	106
MARTA BERMUDEZ-GALLEGOS: <i>La crónica del niño Jesús de Chilca</i> : Cisneros y la épica de los marginados .....	118

MARIA LUISA FISCHER: Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco .....	127
JAVIER SANJINES C.: From Domitila to "los relocalizados": Testimony and Marginality in Bolivia.....	138
MYRA S. GANN: <i>El gesticulador</i> . Tragedy or Didactic Play? .....	148

## NOTAS DE LA ACTUALIDAD

GREGORIO MARTINEZ: Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio) .....	159
JULIO ORTEGA: La literatura latinoamericana en la década de los 90 .....	167
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: En nombre del pueblo peruano .....	172
Los que se lucieron .....	179
LELIA MADRID: <i>Calembour</i> : Las traiciones de la univocidad (Entrevista con César Leante) .....	181
RUSSELL O. SALMON: El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal .....	189

## CREACION

GUSTAVO ADOLFO CALDERON C.: Diez lámparas frente a un piano de acuarela diez poetas jóvenes que inspiran en español .....	202
DOLORES ETCHECOPAR: Donde estuvieron sentadas la dama y su piedra; Entonces algo vuelve a suceder; Julio es un mes oscuro; Poema para Paul Klee; Carta a; La orilla; Melodía imposible para seguir a un caballo .....	205

<b>CARLOTA CAULFIELD:</b> Stolen Kisses are the Sweetest, Louveciennes, 1932; Il faut faire la fête; Zoccoli, esos zapatos tan altos, tan altos...; Carta de una Aclla a su amante; Castidad Maya; War ich ure du. Warst du wie ich (si yo fuera como tú, si tú fueras como yo); .....	210
<b>RAUL ZURITA:</b> /CIII/; La vida nueva; A las inmaculadas llanuras; Las espejeantes playas; Nieves del Aconcagua - la muerte -; Las playas de Chile X .....	214
<b>JAIME SILES:</b> Propileo; Totalidades; Recurrencias; Abanico; Identidades; Naturaleza; Poiesis; Disoluciones; Arena; Cristal; Espejo .....	220
<b>JOSE CARLOS CATAÑO:</b> El hombre de Montevideo; Prólogo a la lengua; Noli me tangere; No sostener nada jamás; Cangrejos de la playa de Ma'Bwá; Para Leonardo...; Qué decir entonces...; De lado de la pintura... .....	226
<b>MANUEL ULACIA:</b> La piedra en el fondo; Ciudad de México soñada; Concierto de cítara; Revelación I; Revelación II .....	230
<b>MIGUEL ANGEL ZAPATA:</b> Tragaluz; Taberna; Saint-Saens Caminando en el muelle; Morada de la voz; 8 invenciones Paul Klee, dibujos verbales; Paul Celan; Sincronía de mujer .....	239
<b>ENRIQUE VERASTEGUI:</b> Apariciones en un panel de computador; XII/4; Yendo al colegio para recoger a mi hija; Marcha de caballos en la noche; Anotaciones en un libro de Nietzche .....	245
<b>PEDRO LOPEZ ADORNO:</b> Desobediencia del placer; Estudio para terminar una pieza de Juan Morel Campos; 17. ....	254
<b>EDUARDO ESPINA:</b> Las piedras del momentaneo; La novia de Hitler; Más felices que en Vietnam .....	257

## RESEÑAS

EDUARDO LAGO: Catherine Poupeney Hart: <i>Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol</i> .....	261
EDUARDO LAGO: Ricardo González Vigil: <i>Comentemos al Inca Garcilaso</i> .....	264
GABRIELLA DE BEER: Mera, Juan León: <i>Cumandá o un drama entre salvajes</i> . Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera .....	267

## SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VIII

Lilian Uribe: Juan Gelman .....	270
---------------------------------	-----

COLABORADORES .....	284
---------------------	-----

GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS .....	288
----------------------------------	-----



# **ESTUDIOS**



## LA BUSQUEDA DEL PRESENTE

Octavio Paz

Comienzo con una palabra que todos los hombres, desde que el hombre es hombre, han proferido: *gracias*. Es una palabra que tiene equivalentes en todas las lenguas. Y en todas es rica la gama de significados. En las lenguas romances va de lo espiritual a lo físico, de la gracia que concede Dios a los hombres para salvarlos del error y la muerte a la gracia corporal de la muchacha que baila o a la del felino que salta en la maleza. Gracias es perdón, indulto, favor, beneficio, nombre, inspiración, felicidad en el estilo de hablar o de pintar, ademán que revela las buenas maneras y, en fin, acto que expresa bondad de alma. La gracia es gratuita, es un don; aquel que lo recibe, el agraciado, si no es un mal nacido, lo agradece: da las gracias. Es lo que yo hago ahora con estas palabras de poco peso. Espero que mi emoción compense su levedad. Si cada una fuese una gota de agua, ustedes podrían ver, a través de ellas, lo que siento: gratitud, reconocimiento. Y también una indefinible mezcla de temor, respeto y sorpresa al verme ante ustedes, en este recinto que es, simultáneamente, el hogar de las letras suecas y la casa de la literatura universal.

Las lenguas son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones. Un ejemplo de esto son las lenguas europeas que hablamos en América. La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas transplantadas. Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta. Nuestras literaturas no vivieron pasivamente las vicisitudes de las lenguas transplantadas: participaron en el proceso y lo apresuraron. Muy pronto dejaron de ser meros reflejos transatlánticos; a veces han sido la negación de las literaturas europeas y otras, con más frecuencia, su réplica.

A despecho de estos vaivenes, la relación nunca se ha roto. Mis clásicos son los de mi lengua y me siento descendiente de Lope y de Quevedo como cualquier escritor español... pero no soy español. Creo que lo mismo podrían decir la mayoría de los escritores hispanoamericanos y también los de los Estados Unidos, Brasil y Canadá frente a la tradición inglesa, portuguesa y francesa. Para entender más claramente la peculiar posición de los escritores americanos, basta con pensar en el diálogo que sostiene el escritor japonés, chino o árabe con esta o aquella literatura europea: es un diálogo a través de lenguas y de civilizaciones distintas. En cambio, nuestro diálogo se realiza en el interior de la misma lengua. Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos pero nuestras obras hablan por nosotros.

La gran novedad de este siglo, en materia literaria, ha sido la aparición de las literaturas de América. Primero surgió la angloamericana y después, en la segunda mitad del siglo XX, la de América Latina en sus dos grandes ramas, la hispanoamericana y la brasileña. Aunque son muy distintas, las tres literaturas tienen un rasgo en común: la pugna, más ideológica que literaria, entre las tendencias cosmopolitas y las nativistas, el europeísmo y el americanismo. ¿Qué ha quedado de esa disputa? Las polémicas se disipan: quedan las obras. Aparte de este parecido general, las diferencias entre las tres son numerosas y profundas. Una es de orden histórico más que literario: el desarrollo de la literatura angloamericana coincide con el ascenso histórico de los Estados Unidos como potencia mundial; el de la nuestra con las desventuras y convulsiones políticas y sociales de nuestros pueblos. Nueva prueba de los límites de los determinismos sociales e históricos; los crepúsculos de los imperios y las perturbaciones de las sociedades coexisten a veces con obras y momentos de esplendor en las artes y las letras: Li-Po y Tu Fu fueron testigos de la caída de los Tang. Velázquez fue el pintor de Felipe IV, Séneca y Lucano fueron contemporáneos y víctimas de Nerón. Otras diferencias son de orden literario y se refieren más a las obras en particular que al carácter de cada literatura. ¿Pero tienen *carácter* las literaturas, poseen un conjunto de rasgos comunes que las distingue unas de otras? No lo creo. Una literatura no se define por un quimérico, inasible carácter. Es una sociedad de obras únicas unidas por relaciones de oposición y afinidad.

La primera y básica diferencia entre la literatura latinoamericana y la angloamericana reside en la diversidad de sus orígenes. Unos y otros comenzamos por ser una proyección europea. Ellos de una isla y nosotros de una península. Dos regiones excéntricas por la geografía, la historia y la cultura. Ellos vienen de Inglaterra y la Reforma; nosotros de España, Portugal y la Contrarreforma. Apenas si debo mencionar, en el caso de los hispanoamericanos, lo que distingue a España de las otras naciones europeas y le otorga una notable y original fisonomía histórica. España no es menos excéntrica que Inglaterra aunque lo es de manera distinta. La excentricidad inglesa es insular

y se caracteriza por el aislamiento: una excentricidad por exclusión. La hispana es peninsular y consiste en la coexistencia de diferentes civilizaciones y pasados: una excentricidad por inclusión. En lo que sería la católica España los visigodos profesaron la herejía de Arriano, para no hablar de los siglos de dominación de la civilización árabe, de la influencia del pensamiento judío, de la Reconquista y de otras peculiaridades.

En América la excentricidad hispánica se reproduce y se multiplica, sobre todo en países con antiguas y brillantes civilizaciones como México y Perú. Los españoles encontraron en México no sólo una geografía sino una historia. Esa historia está viva todavía: no es un pasado sino un presente. El México precolombino, con sus templos y sus dioses, es un montón de ruinas pero el espíritu que animó ese mundo no ha muerto. Nos habla en el lenguaje cifrado de los mitos, las leyendas, las formas de convivencia, las artes populares, las costumbres. Ser escritor mexicano significa oír lo que nos dice ese presente — esa presencia. Oírla, hablar con ella, descifrarla: decirla... Tal vez después de esta breve digresión sea posible entrever la extraña relación que, al mismo tiempo, nos une y separa de la tradición europea.

La conciencia de la separación es una nota constante de nuestra historia espiritual. A veces sentimos la separación como una herida y entonces se transforma en escisión interna, conciencia desgarrada que nos invita al examen de nosotros mismos; otras aparece como un reto, espuela que nos incita a la acción, a salir al encuentro de los otros y del mundo. Cierto, el sentimiento de la separación es universal y no es privativo de los hispanoamericanos. Nace en el momento mismo de nuestro nacimiento: desprendidos del todo caemos en un suelo extraño. Esta experiencia se convierte en una llaga que nunca cicatriza. Es el fondo insondable de cada hombre: todas nuestras empresas y acciones, todo lo que hacemos y soñamos, son puentes para romper la separación y unirnos al mundo y a nuestros semejantes. Desde esta perspectiva, la vida de cada hombre y la historia colectiva de los hombres pueden verse como tentativas destinadas a reconstruir la situación original. Inacabada e inacabable cura de la escisión. Pero no me propongo hacer otra descripción, una más, de este sentimiento. Subrayo que entre nosotros se manifiesta sobre todo en términos históricos. Así, se convierte en conciencia de nuestra historia. ¿Cuándo y cómo aparece este sentimiento y cómo se transforma en conciencia? La respuesta a esta doble pregunta puede consistir en una teoría o en un testimonio personal. Prefiero lo segundo: hay muchas teorías y ninguna del todo confiable.

El sentimiento de separación se confunde con mis recuerdos más antiguos y confusos; con el primer llanto, con el primer miedo. Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Viví en un pueblo de las afueras de la ciudad de México, en una vieja casa ruinosa con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y mis

compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas. Muros de adobe. El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar; allá era aquí: todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros de estampas, particularmente los de historia, hojeados con avidez, nos proveían de imágenes: desiertos y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. Naufragamos con Simbad y con Robinson nos batimos con Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la isla de Calipso! En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes —tierras que apenas pisadas se devanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras.

¿Cuándo se rompió el encanto? No de golpe: poco a poco. Nos cuesta trabajo aceptar que el amigo nos traiciona, que la mujer querida nos engaña, que la idea libertaria es la máscara del tirano. Lo que se llama “caer en la cuenta” es un proceso lento y sinuoso porque nosotros mismos somos cómplices de nuestros errores y engaños. Sin embargo, puedo recordar con cierta claridad un incidente que, aunque pronto olvidado, fue la primera señal. Tendría unos seis años y una de mis primas, un poco mayor que yo, me enseñó una revista norteamericana con una fotografía de soldados desfilando por una avenida, probablemente de Nueva York. “Vuelven de la guerra”, me dijo. Esas pocas palabras me turbaron como si anunciasen el fin del mundo o el segundo advenimiento de Cristo. Sabía, vagamente, que allá lejos, unos años antes, había terminado una guerra y que los soldados desfilaban para celebrar su victoria; para mí aquella guerra había pasado en otro tiempo, no *ahora ni aquí*. La foto me desmentía. Me sentí, literalmente, desalojado del presente.

Desde entonces el tiempo comenzó a fracturarse más y más. Y el espacio, los espacios. La experiencia se repitió una y otra vez. Una noticia cualquiera, una frase anodina, el titular de un diario, una canción de moda: pruebas de la existencia del mundo de afuera y revelaciones de mi irrealidad. Sentí que el mundo se escindía: yo no estaba en el presente. Mi ahora se disgregó: el verdadero tiempo estaba en otra parte. Mi tiempo, el tiempo del jardín, la higuera, los juegos con los amigos, el sopor bajo el sol de las tres de la tarde entre las yerbas, el higo entreabierto — negro y rojizo como un ascua pero un ascua dulce y fresca — era un tiempo ficticio. A pesar del testimonio de mis sentidos, el tiempo de allá, el de los otros, era el verdadero, el tiempo del presente real. Acepté lo inaceptable: fuí adulto. Así comenzó mi expulsión del presente.

Decir que hemos sido expulsados del presente puede parecer una paradoja. No: es una experiencia que todos hemos sentido alguna vez: algunos la hemos

vivido primero como una condena y después transformada en conciencia y acción. La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras. Esos años fueron también los de mi descubrimiento de la literatura. Comencé a escribir poemas. No sabía qué me llevaba a escribirlos: estaba movido por una necesidad interior difícilmente definible. Apenas ahora he comprendido que entre lo que he llamado mi expulsión del presente y escribir poemas había una relación secreta. La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo. Pero en aquella época yo escribía sin preguntarme por qué lo hacía. Buscaba la puerta de entrada al presente; quería ser de mi tiempo y de mi siglo. Un poco después esta obsesión se volvió idea fija: quise ser un poeta moderno. Comenzó mi búsqueda de la modernidad.

¿Qué es la modernidad? Ante todo, es un término equívoco: hay tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya. Su significado es incierto y arbitrario, como el del período que la precede, la Edad Media. Si somos modernos frente al medievo, ¿seremos acaso la Edad Media de una futura modernidad? Un nombre que cambia con el tiempo, ¿es un verdadero nombre? La modernidad es una palabra en busca de su significado: ¿es una idea, un espejismo o un momento de la historia? ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación? Nadie lo sabe a ciencia cierta. Poco importa: la seguimos, la perseguimos. Para mí, en aquellos años, la modernidad se confundía con el presente o, más bien, lo producía: el presente era su flor extrema y última. Mi caso no es único ni excepcional: todos los poetas de nuestra época, desde el período simbolista, fascinados por esa figura a un tiempo magnética y elusiva, han corrido tras ella. El primero fue Baudelaire. El primero también que logró tocarla y así descubrir que no es sino tiempo que se deshace entre las manos. No referiré mis aventuras en la persecución de la modernidad: son las de casi todos los poetas de nuestro siglo. La modernidad ha sido una pasión universal. Desde 1850 ha sido nuestra diosa y nuestro demonio. En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de la “postmodernidad”. ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna?

Para nosotros, latinoamericanos, la búsqueda de la modernidad poética tiene un paralelo histórico en las repetidas y diversas tentativas de modernización de nuestras naciones. Es una tendencia que nace a fines del siglo XVIII y que abarca a la misma España. Los Estados Unidos nacieron con la modernidad y ya para 1830, como lo vio Tocqueville, eran la matriz del futuro; nosotros nacimos en el momento en que España y Portugal se apartaban de la modernidad. De ahí que a veces se hablase de “europeizar” a nuestros países: lo moderno estaba afuera y teníamos que importarlo. En la historia de México



el proceso comienza un poco antes de las guerras de Independencia; más tarde se convierte en un gran debate ideológico y político que divide y apasiona a los mexicanos durante el siglo XIX. Un episodio puso en entredicho no tanto la legitimidad del proyecto reformador como la manera en que se había intentado realizarlo: la Revolución mexicana. A diferencia de las otras revoluciones del siglo XX, la de México no fue tanto la expresión de una ideología más o menos utópica como la explosión de una realidad histórica y psíquica oprimida. No fue la obra de un grupo de ideólogos decididos a implantar unos principios derivados de una teoría política; fue un sacudimiento popular que mostró a la luz lo que estaba escondido. Por esto mismo fue, tanto o más que una revolución, una revelación. México buscaba al presente afuera y lo encontró adentro, enterrado pero vivo. La búsqueda de la modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad, el rostro oculto de la nación. Inesperada lección histórica que no sé si todos han aprendido: entre tradición y modernidad hay un puente. Aisladas, las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatilizan; en conjunción, una anima a la otra y la otra le responde dándole peso y gravedad.

La búsqueda de la modernidad poética fue una verdadera *quête*, en el sentido alegórico y caballeresco que tenía esa palabra en el siglo XII. No rescaté ningún Grial, aunque recorrí varias *waste lands*, visité castillos de espejos y acampé entre tribus fantasmales. Pero descubrí a la tradición moderna. Porque la modernidad no es una escuela poética sino un linaje, una familia esparcida en varios continentes y que durante dos siglos ha sobrevivido a nuestras vicisitudes y desdichas: la indiferencia pública, la soledad y los tribunales de las ortodoxias religiosas, políticas, académicas y sexuales. Ser una tradición y no una doctrina le ha permitido, simultáneamente, permanecer y cambiar. También le ha dado diversidad: cada aventura poética es distinta y cada poeta ha plantado un árbol diferente en este prodigioso bosque parlante. Si las obras son diversas y los caminos distintos, ¿qué une a todos estos poetas? No una estética sino la búsqueda. Mi búsqueda no fue quimérica, aunque la idea de modernidad sea un espejismo, un haz de reflejos. Un día descubrí que no avanzaba sino que volvía al punto de partida: la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes. La modernidad me condujo a mi comienzo, a mi antigüedad. La ruptura se volvió reconciliación. Supe así que el poeta es un latido en el río de las generaciones.

La idea de modernidad es un sub-producto de la concepción de la historia como un proceso sucesivo, lineal e irrepetible. Aunque sus orígenes están en el judeocristianismo, es una ruptura con la doctrina cristiana. El cristianismo desplazó al tiempo cíclico de los paganos: la historia no se repite, tuvo un principio y tendrá un fin; el tiempo sucesivo fue el tiempo profano de la historia, teatro de las acciones de los hombres caídos, pero sometido al tiempo sagrado, sin principio ni fin. Después del Juicio Final, lo mismo en el cielo que en el infierno, no habrá futuro. En la Eternidad no sucede nada porque todo es. Triunfo del ser sobre el devenir. El tiempo nuevo, el nuestro, es lineal como el

cristiano pero abierto al infinito y sin referencia a la Eternidad. Nuestro tiempo es el de la historia profana. Tiempo irreversible y perpetuamente inacabado, en marcha no hacia su fin sino hacia el porvenir. El sol de la historia se llama futuro y el nombre del movimiento hacia el futuro es Progreso.

Para el cristiano, el mundo — o como antes se decía: *el siglo* la vida terrenal — es un lugar de prueba: las almas se pierden o se salvan en este mundo. Para la nueva concepción, el sujeto histórico no es el alma individual sino el género humano, a veces concebido como un todo y otras a través de un grupo escogido que lo representa: las naciones adelantadas de Occidente, el proletariado, la raza blanca o cualquier otro ente. La tradición filosófica pagana y cristiana había exaltado al Ser, plenitud henchida, perfección que no cambia nunca; nosotros adoramos al Cambio, motor del progreso y modelo de nuestras sociedades. El Cambio tiene dos modos privilegiados de manifestación: la evolución y la revolución, el trote y el salto. La modernidad es la punta del movimiento histórico, la encarnación de la evolución o de la revolución, las dos caras del progreso. Por último, el progreso se realiza gracias a la doble acción de la ciencia y de la técnica, aplicadas al dominio de la naturaleza y a la utilización de sus inmensos recursos.

El hombre moderno se ha definido como un ser histórico. Otras sociedades prefirieron definirse por valores e ideas distintas al cambio: los griegos veneraron a la Polis y al círculo pero ignoraron al progreso, a Séneca le desvelaba, como a todos los estoicos, el eterno retorno, San Agustín creía que el fin del mundo era inminente, Santo Tomás construyó una escala — los grados del ser — de la criatura al Creado y así sucesivamente. Una tras otra esas ideas y creencias fueron abandonadas. Me parece que comienza a ocurrir lo mismo con la idea del Progreso y, en consecuencia, con nuestra visión del tiempo, de la historia y de nosotros mismos. Asistimos al crepúsculo del futuro. La baja de la idea de modernidad, y la boga de una noción tan dudosa como “postmodernidad”, no son fenómenos que afecten únicamente a las artes y a la literatura: vivimos la crisis de las ideas y creencias básicas que han movido a los hombres desde hace más de dos siglos. En otras ocasiones me he referido con cierta extensión al tema. Aquí sólo puedo hacer un brevísimo resumen.

En primer término: está en entredicho la concepción de un proceso abierto hacia el infinito y sinónimo de progreso continuo. Apenas si debo mencionar lo que todos sabemos: los recursos naturales son finitos y un día se acabarán. Además, hemos causado daños tal vez irreparables al medio natural y la especie misma está amenazada. Por otra parte, los instrumentos del progreso — la ciencia y la técnica — han mostrado con terrible claridad que pueden convertirse fácilmente en agentes de destrucción. Finalmente, la existencia de armas nucleares es una refutación de la idea de progreso inherente a la historia. Una refutación, añadido, que no hay más remedio que llamar devastadora.

En segundo término: la suerte del sujeto histórico, es decir, de la colectividad humana, en el siglo XX. Muy pocas veces los pueblos y los

individuos habían sufrido tanto: dos guerras mundiales, despotismos en los cinco continentes, la bomba atómica y, en fin, la multiplicación de una de las instituciones más crueles y mortíferas que han conocido los hombres, el campo de concentración. Los beneficios de la técnica moderna son incontables pero es imposible cerrar los ojos ante las matanzas, torturas, humillaciones, degradaciones y otros daños que han sufrido millones de inocentes en nuestro siglo.

En tercer término: la creencia en el progreso necesario. Para nuestros abuelos y nuestros padres las ruinas de la historia — cadáveres, campos de batalla desolados, ciudades demolidas — no negaban la bondad esencial del proceso histórico. Los cadalsos y las tiranías, las guerras y la barbarie de las luchas civiles eran el precio del progreso, el rescate de sangre que había que pagar al dios de la historia. ¿Un dios? Sí, la razón misma, divinizada y rica en crueles astucias, según Hegel. La supuesta racionalidad de la historia se ha evaporado. En el dominio mismo del orden, la regularidad y la coherencia — en las ciencias exactas y en la física — han reaparecido las viejas nociones de accidentes y de catástrofe. Inquietante resurrección que me hace pensar en los terrores del Año Mil y en la angustia de los aztecas al fin de cada ciclo cósmico.

Y para terminar esta apresurada enumeración: la ruina de todas esas hipótesis filosóficas e históricas que pretendían conocer las leyes de desarrollo histórico. Sus creyentes, confiados en que eran dueños de las llaves de la historia, edificaron poderosos Estados sobre pirámides de cadáveres. Esas orgullosas construcciones, destinadas en teoría a liberar a los hombres, se convirtieron muy pronto en cárceles gigantescas. Hoy las hemos visto caer; las echaron abajo no los enemigos ideológicos sino el cansancio y el afán libertario de las nuevas generaciones. ¿Fin de las utopías? Más bien: fin de la idea de la historia como un fenómeno cuyo desarrollo se conoce de antemano. El determinismo histórico ha sido una costosa y sangrienta fantasía. La historia es imprevisible porque su agente, el hombre, es la indeterminación en persona.

Este pequeño repaso muestra que, muy probablemente, estamos al fin de un período histórico y al comienzo de otro. ¿Fin o mutación de la Edad Moderna? Es difícil saberlo. De todos modos, el derrumbe de las utopías ha dejado un gran vacío, no en los países en donde esa ideología ha hecho sus pruebas y ha fallado sino en aquellos en los que muchos la abrazaron con entusiasmo y esperanza. Por primera vez en la historia los hombres viven en una suerte de intemperie espiritual y no, como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que, simultáneamente, nos oprimían y nos consolaban. Las sociedades son históricas pero todas han vivido guiadas e inspiradas por un conjunto de creencias e ideas metahistóricas. La nuestra es la primera que se apresta a vivir sin una doctrina metahistórica: nuestros absolutos — religiosos o filosóficos, éticos o estéticos — no son colectivos sino privados. La experiencia es arriesgada. Es imposible saber si las tensiones y conflictos de esta privatización de ideas, prácticas y creencias que tradicionalmente pertenecían a la vida pública no terminará por quebrantar la fábrica social. Los hombres

podrían ser poseídos nuevamente por las antiguas furias religiosas y por los fanatismos nacionalistas. Sería terrible que la caída del ídolo abstracto de la ideología anunciase la resurrección de las pasiones enterradas de las tribus, las sectas y las iglesias. Por desgracia, los signos son inquietantes.

La declinación de las ideológicas que he llamado metahistóricas, es decir, que asignan un fin y una dirección a la historia, implica el tácito abandono de soluciones globales. Nos inclinamos más y más, con buen sentido, por remedios limitados para resolver problemas concretos. Es cuerdo abstenerse de legislar sobre el porvenir. Pero el presente requiere no solamente atender a sus necesidades inmediatas; también nos pide una reflexión global y más rigurosa. Desde hace mucho creo, y lo creo firmemente, que el ocaso del futuro anuncia el advenimiento del hoy. Pensar el hoy significa, ante todo, recobrar la mirada crítica. Por ejemplo, el triunfo de la economía de mercado — un triunfo por *default* del adversario — no puede ser únicamente motivo de regocijo. El mercado es un mecanismo eficaz pero, como todos los mecanismos, no tiene conciencia y tampoco misericordia. Hay que encontrar la manera de insertarlo en la sociedad para que sea la expresión del pacto social y un instrumento de justicia y equidad. Las sociedades democráticas desarrolladas han alcanzado una prosperidad envidiable; asimismo, son islas de abundancia en el océano de la miseria universal. El tema del mercado tiene una relación muy estrecha con el deterioro del medio ambiente. La contaminación no sólo infesta al aire, a los ríos y a los bosques sino a las almas. Una sociedad poseída por el frenesí de producir más para consumir más tiende a convertir las ideas, los sentimientos, el arte, el amor, la amistad y las personas mismas en objetos de consumo. Todo se vuelve cosa que se compra, se usa y se tira al basurero. Ninguna sociedad había producido tantos desechos como la nuestra. Desechos materiales y morales.

La reflexión sobre el ahora no implica renuncia al futuro ni olvido del pasado: el presente es el sitio de encuentro de los tres tiempos. Tampoco puede confundirse con un fácil hedonismo. El árbol del placer no crece en el pasado o en el futuro sino en el ahora mismo. También la muerte es un fruto del presente. No podemos rechazarla: es parte de la vida. Vivir bien exige morir bien. Tenemos que aprender a mirar de frente a la muerte. Alternativamente luminoso y sombrío, el presente es una esfera donde se unen las dos mitades, la acción y la contemplación. Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias.

En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino adentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer. Habla en nahuatl,

traza ideogramas chinos del siglo IX y aparece en la pantalla de televisión. Presente intacto, recién desenterrado, que se sacude el polvo de siglos, sonríe y, de pronto, se echa a volar y desaparece por la ventana. Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar al pasado milenario y convertir a una figurilla de fertilidad del neolítico en nuestra contemporánea. Perseguimos a la modernidad en sus incesantes metamorfosis y nunca logramos asirla. Se escapa siempre: cada encuentro es una fuga. La abrazamos y al punto se disipa: sólo era un poco de aire. Es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna. Queremos asirlo vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entrecierran y aparece el *otro tiempo*, el verdadero, el que buscábamos sin saberlo: el presente, la presencia.

## The Nobel Lecture

\* \* \*

### IN SEARCH OF THE PRESENT

Octavio Paz

I begin with two words that all men have uttered since the dawn of humanity: thank you. Grace is gratuitous; it is a gift. The person who receives it, the favored one, is grateful for it, and if he is not base, he expresses gratitude. That is what I do now, at this moment, with these weightless words. I hope my emotion compensates for their weightlessness. If each of my words were a drop of water, you would see through them and glimpse what I feel: gratitude, acknowledgement, and also an indefinable mixture of fear, respect, and surprise at finding myself here before you, in this place that is the home of both Swedish learning and world literature.

Languages are vast realities that transcend the political and historical entities that we call nations. The European languages that we speak in the Americas illustrate this. The special position of our literatures, when compared with the literatures of England, Spain, Portugal, and France, depends precisely on this fundamental fact: they are written in transplanted tongues. Languages are born in and grow from, the native soil; they are nourished by a common history. Some of the European languages were rooted out from their native soil and their own tradition, however, and planted in an unknown and unnamed world. They took root in the new lands, and as they grew within the societies of America, they were transformed. They are the same plant, and yet a different one. Our literatures did not passively accept the changing misfortunes of the transplanted languages; they participated in the process, even accelerated it. Soon they ceased to be merely trans-Atlantic reflections. At times, our literatures have been the negation of the literatures of Europe. More often, they have been a reply.

In spite of these oscillations, however, the link has never been broken. My classics are those of my language, and I consider myself a descendant of Lope

de Vega and Quevedo, as any Spanish writer would. Yet I am not a Spaniard. I think that most writers of Spanish America, as well as those from the United States, Brazil, and Canada, would say the same about the English, Portuguese, and French traditions. To understand more clearly the special position of writers in the Americas, we might recall the dialogue that has been conducted by Japanese, Chinese, or Arabic writers with the different literatures of Europe. It is a dialogue that cuts across multiple languages and civilizations. Our dialogue, on the other hand, takes place within the same language. We are Europeans, yet we are not Europeans. What are we, then?

It is difficult to define what we are, but our works speak for us. In the field of literature, the great novelty of the present century has been the appearance of the American literatures. The first to appear was the English-speaking one, and then, in the second half of the twentieth century, the Latin American literature in its two great branches, Spanish American and Brazil. Although they are very different, these three literatures have a common feature: the conflict, which is more ideological than literary, between cosmopolitanism and nativism, between Europeanism and Americanism.

What is the legacy of this dispute? The polemics have disappeared; the works remain. Apart from this general resemblance, the differences between the three literatures are many and profound. One of them belongs more to history than to literature: the development of Anglo-American literature coincided with the rise of the United States as a world power, whereas the rise of our literature coincides with our political and social misfortune, with the upheavals of our nations. This proves, once again, the limitations of social and historical determinism: the decline of empire and social disturbances sometimes coincide with moments of artistic and literary splendor. Li-Po and Tu Fu witnessed the fall of the Tang dynasty; Velázquez painted for Felipe IV; Seneca and Lucan were contemporaries and also victims of Nero.

The other differences are of a literary nature. They apply more to particular works than to the character of each literature. But can we say that literatures have a character? Do they possess a set of shared features that distinguish them from other literatures? I doubt it. A literature is not defined by some fanciful, intangible character; it is a society of unique works, which is united by relations of opposition and affinity.

The first fundamental difference between Latin-American literature and Anglo-American literature lies in the diversity of their origins. Both began as projects of Europe — in the case of North America, the projection of an island; in our case, the projection of a peninsula. The two regions are geographically, historically, and culturally eccentric. The origins of North America are in England and the Reformation; ours are in Spain, Portugal, and the Counter-Reformation. About the case of Spanish America, I should briefly mention what distinguishes Spain from other European countries, giving it a particularly original historical identity. Spain is no less eccentric than England, but its



eccentricity is of a different kind. The eccentricity of the English is insular, and is characterized by isolation: its is an eccentricity that excludes. Hispanic eccentricity is peninsular, by contrast, and consists of the coexistence of different civilizations and different pasts. It is an inclusive eccentricity. In what would later be Catholic Spain, the Visigoths professed the heresy of Arianism, and we might note also the centuries of domination by Arabic civilization, the influence of Jewish culture, the Reconquest, and other characteristic features of Spanish history.

Hispanic eccentricity was reproduced and multiplied in America, especially in countries such as Mexico and Peru, where ancient and splendid civilization had existed. In Mexico the Spaniards encountered history as well as geography. That history is still alive; it is a present rather than a past. The temples and gods of pre-Columbian Mexico are a pile of ruins, but the spirit that breathed life into that world has not disappeared. It speaks to us in the hermetic language of myth, legend, forms of social coexistence, popular art, customs. Being a Mexican writer means listening to the voices of that present, that presence. Listening to it, speaking with it, deciphering it, expressing it.

Perhaps we may now perceive more clearly the peculiar relations that binds us to, and separates us from, the European tradition. This consciousness of being separate is a constant feature of our spiritual history. Separation is sometimes experienced as a wound that marks an internal division, as an anguished awareness that invites self-examination. At other times, it is a challenge, a spur that incites us to action, to go forth and encounter others and the outside world.

It is true that the feeling of separation is universal, not peculiar to Spanish Americans. It is born at the moment of our birth: as we are wrenched from the Whole, we fall into an alien land. This experience becomes a wound that never heals. It is the unfathomable depth of every man; all our ventures and exploits, all our acts and dreams, are bridges designed to overcome the separation and reunite us with the world and our fellow beings. Each man's life, and the collective history of mankind, can be seen as an attempt to reconstruct the original situation. An unfinished and endless cure for our divided condition. But it is not my intention to provide yet another description of this feeling. I wish simply to stress that for us this existential condition expresses itself in historical terms. It becomes an awareness of our history.

How and when does this feeling appear, and how is it transformed into consciousness: The reply to this double-edged question can be given in the form of theory or in the form of personal testimony. I prefer the latter: there are many theories, and none is entirely convincing. The feeling of separation is bound up with the oldest and vaguest of my memories: the first cry, the first scare. Like every child, I built emotional bridges in the imagination to link me to the world and to other people. I lived in a town on the outskirts of Mexico City, in an old dilapidated house that had a jungle-like garden and a great room full of books.

First games and first lessons. The garden soon became the center of my world; the library, an enchanted cave. I used to read and play with my cousins and schoolmates. There was a fig tree, a temple of vegetation; and four pine trees, three ash trees, a nightshade, a pomegranate tree, wild grass, and prickly plants that produced purple grazes. Adobe walls. Time was elastic, space was a spinning wheel.

All time, past of future, real or imaginary, was pure presence. Space transformed itself ceaselessly. The beyond was here, all was here: a valley, a mountain, a distant country, the neighbors' patio. Books with pictures, especially history books, eagerly leafed through, supplied images of deserts and jungles, palaces and hovels, warriors and princesses, beggars and kings. We were shipwrecked with Sinbad and Crusoe, we fought with D'Artagnan, we took Valencia with the Cid. How I would have liked to stay forever on the Isle of Calypso! In summer the green branches of the fig tree would sway like the sails of a caravel or a pirate ship. High up on the mast, swept by the wind, I could make out islands and continents, lands that vanished as soon as they became tangible. The world was limitless, yet it was always within reach; time was a pliable substance that weaved an unbroken present.

When was the spell broken? Gradually, rather than suddenly. It is hard to accept that a friend has betrayed you, that a woman you love has deceived you, that the idea of freedom is the mask of a tyrant. What we call "finding out" is a slow and tricky process, because we ourselves are the accomplices of our errors and our deceptions. Still, I can remember rather clearly an incident that was the first sign, though it was quickly forgotten. I must have been about six when one of my cousins, who was a little older, showed me a North American magazine with a photograph of soldiers marching along a huge avenue, probably in New York. "They've returned from the war", she said. This handful of words disturbed me, as if they foreshadowed the end of the world, or the Second Coming of Christ. I vaguely knew that somewhere far away a war had ended a few years earlier, and that the soldiers were marching to celebrate their victory. That war had taken place, however, in another place and in another time, not here and now. The photograph refuted me. I felt literally dislodged from the present.

From that moment, time had begun to fracture. And there appeared a plurality of spaces. The experience repeated itself more and more frequently. Any piece of news, a harmless phrase, a headline in a newspaper: everything proved the outside world's existence, and my own unreality. I felt that the world was splitting, that I did not inhabit the present. Real time was elsewhere. My time, the time of the garden, the fig tree, the games with friends, the drowsiness among the plants under the afternoon sun, a fig torn open (black and red like a live coal, but sweet and fresh): this was a fictitious time. In spite of what my sense told me, the time from over there, that belonged to the others, was the real one, the time of the real present. I accepted the inevitable. I became an adult.

That was how my expulsion from the present began. It may seem paradoxical to say that we have been expelled from the present, but it is a feeling that we have all known. Some of us experienced it first as a punishment that we later transformed into consciousness and action. The search for the present is the pursuit neither of an earthly paradise nor of a timeless eternity; it is the search for a real reality. For us, as Spanish Americans, the real present was not in our own countries. It was the time lived by others, by the English, the French, the Germans. It was the time of New York, Paris, London. We had to go and look for it and bring it back home. Those were the years of my discovery of literature.

I began to write poems. I did not know what made me write them; I was moved by an inner need that is difficult to define. Only now have I understood that there was a secret relationship between my expulsion from the present and my writing of poetry. Poetry is in love with the instant, and seeks to relive it in the poem. Thus it separates the instant from sequential time and transforms it into a fixed present. In those years, though, I wrote without wondering why I was doing it. I was searching for the gateway to the present; I wanted to belong to my time and to my century. A little later this obsession became a fixed idea: I wanted to be a modern poet. My search for modernity had begun.

Modernity is an ambiguous term. There are as many types of modernity as there are societies. Each has its own. The word's meaning is uncertain and arbitrary, like the name of the period that preceded it, the Middle Ages. If we are modern compared with medieval times are we the Middle Ages of a future modernity? Is a name that changes with time a real name? Modernity is a word in search of its meaning. Is it an idea, a mirage, or a moment of history? Are we the children of modernity or its creators? Nobody knows for sure. It doesn't matter much: we follow it, we pursue it. For me, in those early years as a writer, modernity was fused with the present, or rather produced it: the present was its final supreme flower.

My case was not exceptional. Since the Symbolist period, modern poets have chased after that magnetic and elusive figure that fascinates them. Baudelaire was the first. He was also the first to touch her, to discover that she is nothing but time that crumbles in one's hands. I am not going to relate my adventures in pursuit of modernity; they are not very different from those of other twentieth-century poets. Modernity has been a universal passion. Since 1850 she has been our goddess and our demoness. In recent years there has been an attempt to exorcise her with talk of "postmodernism". But what is postmodernism, if not a more modern modernity?

For us, as Latin Americans, the search for poetic modernity runs historically parallel to the repeated attempts to modernize our countries. This tendency began at the end of the eighteenth century, and it included Spain, too. The United States was born into modernity, and by 1830 it was already, as Tocqueville observed, the womb of the future; but we were born at a moment when Spain and Portugal were moving away from modernity. That is why there

was frequent talk of “Europeanizing” our countries: the modern was outside, it had to be imported.

In Mexican history, this process began just before the War of Independence. Later it became a great ideological and political debate that passionately divided Mexican society throughout the nineteenth century. One event was to call into question not the legitimacy of the reform movement, but the way in which it had been implemented: the Mexican Revolution. Unlike its twentieth-century counterparts, the Mexican Revolution was not really the expression of a vaguely utopian ideology. It was, rather, the explosion of a reality that had been historically and psychologically repressed. It was not the work of a group of ideologists intent on introducing principles derived from a political theory, but a popular uprising that unmasked what was hidden. For this reason, it was more of a revelation than a revolution. Mexico was searching for the present outside only to find it within, buried but alive. The search for modernity led us to discover our antiquity, the hidden face of the nation. I am not sure that this unexpected historical lesson has been learned by all — that between tradition and modernity there is a bridge. When they are mutually isolated, tradition stagnates and modernity vaporizes. When they are joined, modernity breathes life into tradition, while the latter responds with depth and gravity.

The search for poetic modernity was a Quest, in the allegorical and chivalric sense that this word had in the twelfth century. I did not find any Grail, although I did cross several wastelands, visiting castles of mirrors and camping among ghostly tribes. Still, I discovered the modern tradition. For modernity is not a poetic school, it is a lineage, a family dispersed over several continents, which for two centuries has survived many changes and misfortunes: indifference, isolation, and tribunals in the name of religious, political, academic, and sexual orthodoxy. Because it is a tradition and not a doctrine, it has been able to survive and to change at the same time. This is also why it is so diverse: each poetic adventure is distinct, each poet has sown a different plant in the miraculous forest of speaking trees.

If the works are diverse and each route is distinct, what is it that unites all these poets? Not an aesthetic, but a search. My own search was not fanciful, even though the idea of modernity is a mirage, a bundle of reflections. One day I discovered that I was returning to the starting point instead of advancing, that the search for modernity was a descent to the origins. Modernity led me to the source of my beginning, to my antiquity. Separation became reconciliation. Thus I discovered that the poet is a pulse in the rhythmic flow of generations.

The idea of modernity is a byproduct of our conception of history as a unique and linear process of succession. The origins of this conception are in the Judeo-Christian tradition, but it breaks with Christian doctrine. In Christianity, the cyclical time of pagan cultures is supplanted by unrepeatable history, which has a beginning and will have an end. Sequential time was the profane time of history, an arena for the actions of fallen men, yet still governed by a

sacred time that had neither a beginning nor an end. And after Judgment Day, there will be no future either in heaven or in hell. In the realm of eternity there is no succession., because everything *is*. Being triumphs over becoming.

The new time, our concept of time, is linear like that of Christianity, but it is open to infinity, it makes no reference to Eternity. Ours is the time of profane history, an irreversible and perpetually unfinished time that marches toward the future and not toward its end. History's sun is the future. Progress is the name of this movement toward the future.

Christians see the world, or what used to be called the *seculum* or worldly life, as a place of trial: in this world, souls can be lost or saved. In the new conception, by contrast, the historical subject is not the individual soul but the human race, sometimes viewed as a whole and sometimes through a chosen group that represents it: the developed nations of the West, the proletariat, the white race, or some other entity. The pagan and Christian philosophical tradition had exalted Being as changeless perfection overflowing with plentitude, but we adore change; it is the motor of progress and the model for our societies. Change articulates itself in two ways, as evolution and revolution. The trot and the leap. Modernity is the spearhead of historical movement, the incarnation of evolution or revolution, the two faces of progress. And progress takes place by means of the dual action of science and technology, applied to the realm of nature and to the use of her immense resources.

Modern man has defined himself as a historical being. Other societies chose to define themselves in terms of values and ideas different from change: the Greeks venerated to *polis* and the circle, yet they were unaware of progress. Like all the Stoics, Seneca was much exercised by the eternal return; St. Augustine believed that the end of the world was imminent; St. Thomas constructed a scale of being, linking the smallest creature to the Creator; and so on. One after the other, these ideas and beliefs were abandoned. It seems to me that the same decline is beginning to affect our idea of Progress — and, as a result, our vision of time, of history, of ourselves. We are witnessing the twilight of the future.

The decline of the idea of modernity, and the popularity of a nation as dubious as "postmodernism," are phenomena that affect not only literature and the arts. We are experiencing the crisis of the essential ideas and beliefs that have guided mankind for over two centuries. First, the concept of a process open to infinity and synonymous with endless progress has been called into question. I need hardly mention what everybody knows: that the resources of nature are finite and will run out one day. We have inflicted what may be irreparable damage on the natural environment and our own species is endangered. Science and technology, the instruments of progress, have shown with alarming clarity that they can easily become destructive forces. The existence of nuclear weapons is a refutation of the idea that progress is inherent in history — a refutation that can only be called devastating.

Second we must reckon with the fate of the historical subject, mankind, in the twentieth century. Seldom have nations or individuals suffered so much: two world wars, tyrannies spread over five continents, the atom bomb, the proliferation of one of the cruelest and most lethal institutions known to man: the concentration camp. Modern technology has provided countless benefits, to be sure, but it is impossible to close our eyes to slaughter, torture, humiliation, degradation, and all the other wrongs inflicted on millions of innocent people in our century.

And third, the belief in the necessity of progress has been shaken. For our grandparents and our parents, the ruins of history — the spectacle of corpses, desolate battlefields, devastated cities — did not invalidate the underlying goodness of the historical process. The scaffolds and tyrannies, the conflicts and savage civil wars, were the price to be paid for progress, the blood money to be offered to the god of history. A god? Yes, reason itself was deified and was prodigal in cruel acts of cunning, according to Hegel. But now the alleged rationality of history has vanished. And in the very domain of order, regularity, and coherence (in pure sciences like physics), the old notions of accident and catastrophe have reappeared. This disturbing resurrection reminds me of the terrors that marked the advent of the millennium, of the anguish of the Aztecs at the end of each cosmic cycle.

The last in this hasty enumeration of the elements of our crisis marks the collapse of all the philosophical and historical hypotheses that claimed to reveal the laws governing the course of history. The believers, confident that they held the keys to history, erected powerful states over pyramids of corpses. These arrogant constructions, destined in theory to liberate men, were quickly transformed into gigantic prisons. Today we have seen them fall, overthrown not by their ideological enemies, but by the impatience and the desire for freedom of the new generations. Is this the end of all utopias? It is, more precisely, the end of the idea of history as a phenomenon whose outcome can be known in advance. Historical determinism has been a costly and bloodstained fantasy. History is unpredictable, because its agent, mankind, is the personification of indeterminacy.

Thus we are very probably at the end of one historical period and at the beginning of another. The end of the Modern Age, or just a mutation? It is difficult to tell. In any case, the collapse of utopian schemes has left a great void, not in the countries where this ideology has been probed to have failed, but in those countries where many embraced it with enthusiasm and hope. For the first time in history, mankind lives in a sort of spiritual wilderness, no longer in the shadow of the religious and political systems that consoled us even as they oppressed us. All societies are historical, but every society has lived under the guidance and the inspiration of a set of metahistorical beliefs and ideas. Ours is the first age that is ready to live without a metahistorical doctrine.

Whether they be religious or philosophical, moral or aesthetic, our abso-

lutes are not collective, they are private. This is a dangerous experience. It is also impossible to know whether the tension and the conflicts unleashed in this privatization of ideas, practices, and beliefs that belonged traditionally to the public domain will end up destroying the social fabric. Men could become possessed once more by ancient religious fury or by fanatical nationalism. It would be terrible if the fall of the abstract idol of ideology were to foreshadow the resurrection of the buried passions of tribes, sects, and churches. The signs, unfortunately, are disturbing.

The decline of the ideologists whom I have called metahistorical, but which I mean those that assign to history a goal and a direction, implies a tacit abandonment of global solutions. With good sense, we tend more and more toward limited remedies for concrete problems. It is prudent to abstain from legislating about the future. Still, the present requires much more than attention to its immediate needs. It demands a more rigorous global reflection. For a long time I have firmly believed that the twilight of the future heralds the advent of the now. And to think about the now requires, first of all, a recovery of critical vision. For example: the triumph of the market economy (a triumph that is owed to its adversary's default) cannot be only a cause for joy. As a mechanism the market is efficient, but like all mechanisms it lacks conscience and compassion. We must find a way of integrating it into society so that it expresses the social contract and becomes an instrument of justice and fairness. The advanced democratic societies have reached an enviable level of prosperity, but at the same time they are islands of abundance in the ocean of universal misery.

The question of the market is intricately related to the deterioration of the environment. Pollution affects not only the air, the rivers, and the forests, it also affects our souls. A society possessed by the frantic need to produce more in order to consume more tends to reduce ideas, feelings, art, love, friendship, and people themselves to consumer products. Everything becomes a thing to be bought, used, and thrown on the rubbish heap. No other society has produced so much waste, material and moral, as ours.

Reflecting on the now does not imply relinquishing the future or forgetting the past: the present is the meeting place for the three directions of time. Neither can it be confused with facile hedonism. The tree of pleasure does not grow in the past or in the future, but at this very moment. Yet death is also a fruit of the present. It cannot be denied, for it, too, is a part of life. Living well implies dying well. We have to learn to look death in the face. The present is alternately luminous and somber, like a sphere that unites the two halves of action and contemplation. Thus, just as we have had philosophies of the past and of the future, of eternity and of the void, we shall have a philosophy of the present. The poetic experience could be one of its foundations. What do we know about the present? Nothing, or almost nothing. Yet the poets do know at least one thing: that the present is the source of presences.

In my pilgrimage in search of modernity, I lost my way in many places,



only to find myself again. I returned to the source and discovered that modernity is not outside us, but within us. It is today and the most ancient antiquity; it is tomorrow and the beginning of the world; it is a thousand years old and newborn. It speaks in Nahuatl, draws Chinese ideograms from the ninth century, appears on the television screen. This intact present, recently unearthed, shakes off the dust of centuries, smiles, and suddenly starts to fly, disappearing through the window. A simultaneous plurality of time and presence: modernity breaks with the immediate past only to recover an age-old past, and to transform a tiny fertility figure from the Neolithic age into our contemporary.

We pursue modernity in her incessant metamorphoses, but we never trap her. She always escapes; each encounter ends in flight. We embrace her, and she disappears immediately: it was just a little air. It is the instant, that bird that is everywhere and nowhere. We want to capture it alive, but it flaps its wings and vanishes in the form of a handful of syllables. We are left empty-handed. And then the doors of perception open slightly and the other time appears, the real time, the one that we were searching for without knowing it: the present, the presence.

—*translated by Anthony Stanton*

## “CRISTO EN LA CRUZ” O LA ULTIMA TENTACION DE BORGES

Antonio Planells  
Concordia University, Canadá

“Vida y muerte le han faltado a mi vida”  
Jorge Luis Borges  
[ “Prólogo” de *Discusión* (1932)]

De padre ateo y madre católica, Jorge Luis Borges — que tanto añoró ser y parecer judío — <sup>1</sup> se convirtió en uno de los más devotos adeptos del agnosticismo; comodísima postura filosófica y, quizá, la más ociosa de las actitudes metafísicas. Advierta el lector desprevenido y el crítico astigmático — ambos embelesados contemplando la extraordinaria intelectualidad y el genio literario borgeanos —, que detrás de tales sofisticadas apariencias yace una visión caótica del universo, una actitud vital pusilánime y una dinámica artesanal basada en la constante evasión. Ante la obvia admiración que pueda causar la arquitectura de la obra borgeana, sus cimientos son débiles e imprecisos, porque “la filosofía borgeana está claramente asentada sobre las bases de la desorientación y confusión espirituales.” <sup>2</sup>

Borges nos ha declarado en múltiples ocasiones su opinión negativa e impotente ante lo filosófico, lo metafísico y lo teológico; “aunque a mí me ha interesado mucho la filosofía y la metafísica, al fin de todo, eso es una serie de perplejidades organizadas, o si no, formas de literatura fantástica, como en el caso de la teología... En todo caso, el pasado me parece más real. ... creo que los problemas de la filosofía son insolubles, porque yo soy agnóstico” (Chica Salas, 586-587). La seguridad ideológica y la protección que ofrece el agnosticismo — que asevera la inaccesibilidad de toda noción de lo absoluto y que la existencia de Dios no es ni cierta ni imposible (... una especie de ser ateo gracias a Dios) — le permite a Borges coquetear, tanto con el teísmo como con

el ateísmo, y también con cualquier par de opuestos inteligentemente escogidos. Nadie podrá negar que ese donjuanismo borgeano ha jugado un papel de innegable exquisitez y perfección a lo largo de su obra. El agnosticismo es, pues, el supremo vehículo ideológico de Borges; el más indicado para su literatura — llamada por Claude Mauriac, “la métaphysique fiction” (179) — y el que le permite manipular aquellos conceptos que niegan toda veracidad a lo filosófico, teológico, religioso, metafísico y místico. Esta acentuada postura del escritor argentino nos muestra la clara influencia del británico Bertrand Russell, quien sostenía que los postulados metafísicos y teológicos carecen de todo sentido. Digamos ahora, sin más rodeos, que esa posición neutralista del agnosticismo borgeano, no hace otra cosa que encubrir otra de las máscaras del ateísmo. A este respecto, R.C. Sproul nos dice lo siguiente:

This term [agnosticism] has more reference to a particular degree of conviction or lack of it with respect to the question of theism. Technically considered, agnosticism is a variety of atheism. If theism is considered to signify the assertion of the existence of one or more gods and a-theism means non-theism, than the agnostic is, properly speaking, an atheist. That is, if a-theism or non-theism incorporates everything outside of the category of theism, then agnosticism must be incorporated in it, insofar as it lacks any positive assertion of theism. However, the term agnosticism is rarely employed as a synonym for atheism. Rather the agnostic seeks to declare neutrality on the issue, desiring to make neither assertion nor negation of the theistic question. The term derives from the Greek a-gnosis, meaning without knowledge. The agnostic maintains that there is insufficient knowledge upon which to make an intellectual judgment about theism. Thus he prefers to suspend until such time that more available data will incline him either, to affirm or deny the existence of god or gods (17-18).

Curiosa historia impregnada de neutralidades suele brindarnos Borges; su residencia en la neutral Suiza, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), su neutralidad filosófica, su neutralidad amorosa, su neutralidad ante la música clásica, su neutralidad ante los niños... Hasta su última voluntad, de que su morada póstuma fuera la ordenadísima, civilizada y neutral Ginebra.

Es importante destacar que el tono pesimista, irónico e incrédulo de la visión borgeana del universo, también es consecuencia de su predilección e identificación con la mitología nórdica. [No pasemos por alto la ausencia del ilustrador musical de aquella mitología (Richard Wagner) en la obra y vida borgeanas.] Sabido es que los mitos — siempre relacionados con la creación e ilustradores de verdades universales — nórdicos carecen de finales felices, principalmente porque las razas de origen teutónico poseen una visión de la vida y el universo, regidos por leyes inexorables, frías, desapacibles y, sobre todo, violentas. Sus historias mitológicas nos presentan una constante tristeza fatalistas que hay que enfrentar con coraje; la virtud ésta muy valorada por los

pueblos nórdicos. Esa honda melancolía, ese pesimismo, todavía persisten en la cultura escandinava, aun después de su cristianización.

Dentro de esa formidable y curiosa bolsa de magia y maravilla, que es la literatura fantástica — y en cuyo interior Borges introdujo cuantiosas disciplinas del conocimiento humano —, siempre ha sido posible meter algo más. Borges ha penetrado en los dominios de la realidad íntima de la fantasía y ha intentado darle veracidad (desficcionalizándola) a través de la técnica ensayística. Asimismo pudo sumergirse en las profundidades de la realidad — la cual siempre rechazó — para proceder, sin prisa pero sin pausa, a desrealizarla. Volver la fantasía realidad y la realidad fantasía, fue la colosal tarea del desconforme, aunque neutralista, Borges. La actitud que prevalece en todos estos malabarismos intelectuales borgeanos es de naturaleza utilitaria; aquello de “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial.”<sup>3</sup> O también aquello de que “las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos” (*La rosa profunda*, 10). En efecto, Borges literaturizó las experiencias vitales de los hombres, las ideas, el universo en su totalidad, aunque nos consta que alguien pudo escapar; nos referimos a Doña Leonor Acevedo de Borges. De ello tenemos el testimonio del propio hijo: “Quiero dejar escrita una confesión, ... Madre ...Aquí estamos hablando los dos, et tout le rest est littérature” (*OC*, 9).

Desde este aspecto de la literaturización del universo, Borges sobresale como un genial integrador. Su síntesis posee la cualidad de desrealizar, ambiguar o neutralizar los contenidos significativos de orden filosófico y religioso. No olvidemos que hace veintitrés siglos, Aristóteles invirtió ese proceso. La historia nos revela que en todos los pueblos de la tierra, la religión ha precedido siempre a la filosofía. En su génesis, lo filosófico no se distinguió de lo religioso, lo místico, la poesía o la ficción. Hubo que esperar la llegada del macedonio Aristóteles, para que éste produjera la gran escisión entre lo religioso y lo filosófico, a través del rigor cientifista. El precio pagado por ello fue enorme; Aristóteles creó una deidad, de acuerdo con las cuidadosas especificaciones del intelecto humano. Con ésto servía los propósitos de su filosofía.

La tarea que Borges se proponía era la de transmutar las experiencias vitales del hombre, la ciencia y las humanidades — dejando a un lado las artes, ya que Borges no se refirió a la pintura, la escultura... y lo único que musicalmente le interesó fueron las milongas, el cante flamenco y los “blues” —, en términos afines con la literatura fantástica. Para ellos seleccionó cuidadosamente sus símbolos, imágenes y arquetipos: los espejos, las espadas, los tigres, la memoria, las infamias, los libros y los laberintos. También desarrolló singulares características: impermeabilidad al amor, impenetrabilidad a la pasión, absorción de la irrealidad, desarraigo por lo hispanoamericano y un curioso desinterés por la música clásica. Entonces Borges construyó, pacientemente, su

sólido alcázar cuya forma interior era la de una inmensa biblioteca diseñada a la manera de un laberinto. Y allí se instaló con su lazarillo de confianza, el tigre.<sup>4</sup> Desde su torre de observación, el gran espectador Borges, hizo las veces de franco tirador y atacó sin piedad a uno de sus enemigos, Blas Pascal, a través de dos ensayos consecutivos (como dos andanadas) que revelan un claro aborrecimiento por lo relacionado con el cristianismo, especialmente el catolicismo apostólico romano. No pudiendo ironizar, evadir o ignorar, Borges atacó a Pascal y a su apología del cristianismo (los *Pensées*). Pero hubo alguien más, que por ser no sólo diferente, sino único, no pudo ser evitado por Borges: Jesucristo. Su presencia, mensaje y ejemplo en la historia de la humanidad constituye, al mismo tiempo, el ideal del camino de perfección y la amenaza frente a la incredulidad y la hipocresía.<sup>5</sup> Jesucristo encarna dos aspectos decisivos que habrán de marcar indeleblemente la sensibilidad y la expresión borgeanas: el amor y el dolor.

Entremos ahora en materia (y en espíritu) dentro de la trayectoria de la cristología borgeana. Veamos el antecedente de un momento crucial en la vida de Borges; el Borges en el umbral de la adolescencia:

Mi padre era librepensador... Cuando llegó el momento de la primera comunión, mi padre me dijo: ‘Mirá, para mí es una ceremonia absurda, pero para tu madre es muy importante. ¿Querés hacer la primera comunión o querés esperar a haber llegado a alguna conclusión sobre los hechos?’ Mi hermana eligió hacer la primera comunión y es católica, yo elegí no hacerla y soy librepensador” (Gilio, 15).

Este incidente parece indicar que nuestro escritor eligió, a temprana edad, su camino por el escepticismo en materia religiosa y filosófica. Lo que sigue podrá confirmarnos si hay algo de cierto en aquello de que “el niño es el padre del hombre”.

Jesucristo aparece, de manera concreta, en la obra de Borges, con la publicación de *Ficciones* (1944). Allí encontramos el conocido relato-ensayo “Tres versiones de Judas”, (*OC*, 514-518), el cual le permite echar mano al panteísmo y jugar con la hipótesis de que Judas pudo haber sido (o fue) Jesús, lo cual violaría, intrínsecamente, la ley de contradicción; en lo que se refiere a la componente ensayística del relato.<sup>6</sup> Sin embargo nos encontramos con algo más: creemos ver la clara intención de Borges por anular (borrar de su conciencia) al traidor — encarnado en Judas Iscariote —, al héroe — encarnado en Jesús de Nazaret — y, muy especialmente, la deidad — la presencia de Cristo en Jesús — de Jesucristo.

A lo largo del retorcido texto de las “Tres versiones de Judas”, Borges juega con dos posibilidades: (1) que Jesús puede ser (o es) Judas, lo cual presupone una permutación [algo así como la judificación de Jesús y la jesuificación de Judas; una imagen ya elaborada por Cervantes en *Don Quijote*;

y (2) que Jesús necesita imperiosamente de Judas para poder integrar y culminar un designio superior, lo que hace presuponer una complementación **a priori**. En ambos casos no nos hemos apartado del concepto de los opuestos y los complementarios, cuya síntesis simbólica es el yin-yang. Pese a que sabemos cuanpreciadas son para Borges las alianzas de contrarios, el mensaje de aniquilar a ambos (a Jesús y a Judas) nos parece claro. En ese cuento-ensayo, Jesús y “no-Jesús”, y Judas y “no-Judas” conviven. Cada uno se excluye por separado y ambos se anulan totalmente.

Borges proyecta en “Tres versiones de Judas” su propia crisis de identidad. Bien dice Jaime Alazraki, que “la eliminación de la identidad es, pues, la consecuencia más directa del pantéismo. La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres; cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos; Judas puede ser Jesús” (*La prosa...*, p. 67). Destaquemos que esa apariencia aludida por Alazraki, terminará diluyéndose en el relato de Borges hasta convertirse en un no-ser de la personalidad.

En “El ‘Biathanatos’” (*Otras inquisiciones*, 1952) Borges entreteje toda una maraña para decimos — por boca de De Quincey y de Kant — “que Cristo se suicidó” (*OC*, 702). Acto seguido, nos escribe un deslumbrante párrafo que parece haber pasado a la posteridad, a decir por la cantidad de críticos que lo citan: “Para el cristiano, la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo; los siglos anteriores lo prepararon, los subsiguientes lo reflejan” (*OC*, 702). Este concepto pretende fijar las coordenadas cartesianas y ortogonales de la historia de la humanidad, cuyo centro de gravedad es el “suicidio” de Cristo.

En este texto de Borges nos encontramos con dos citas del Evangelio según San Juan, deliberadamente incompletas. La primera de ellas corresponde a Juan 10:15 y Borges la cita así: “doy mi vida por las ovejas” (*OC*, 702). En cambio el texto bíblico dice: “como el Padre me conoce y yo conozco a mi Padre, y pongo mi vida por las ovejas” (*Sagrada Biblia*, 1286). La segunda corresponde a Juan 10:18, que Borges cita así: “Nadie me quita la vida, yo la doy” (*OC*, 702). En cambio, en el texto bíblico, aquella cita está dentro de un concepto muy significativo que Borges elude: “Por eso el Padre me ama, porque yo doy mi vida para tomarla de nuevo. Nadie me la quita, soy yo quien la doy de mí mismo. Tengo poder para darla y poder para volver a tomarla. Tal es el mandato que del Padre he recibido” (*Sagrada Biblia*, 1286). Obviamente, Borges prefiere pasar por alto todos aquellos detalles que se refieren a la divinidad de Jesucristo y a la resurrección de la carne, por considerarlos como puras especulaciones fantásticas. En cambio se circunscribe al aspecto de justificación del suicidio.

Recordemos una entrevista que Susana Chica Salas le hiciera a Borges, y el preciso momento en que la entrevistadora nos afirma que el suicidio, “quizá sea un síntoma de inteligencia” (“Conversación...”, 588). Recordemos también

la herejía explícita en la contestación de Borges: “Suicidarse es lo más sensato y lo más calmado que puede hacerse... el suicidio ha sido muy mal visto, digamos, por el cristianismo, que cuenta al fin con un Dios suicida, — porque se entiende que Cristo se suicidó — hace, sin embargo, que se venera la cruz, que es el instrumento del suicidio de Jesús” (“Conversación...”, 588).

La predilección de Borges por el suicidio, cobra fuerza en sus comentarios y se acentúa en su literatura. En 1960, Borges publica *El hacedor* y en sus páginas nos encontramos con el poema “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-74)”; su abuelo paterno, quien se deja matar en una batalla. Sabemos también que el padre de Borges se dejó morir. De ello da testimonio el propio Borges al dialogar con Ernesto Sábato, en diciembre de 1974:

Yo apruebo el suicidio. Mi padre postrado por una hemiplejía se negó a ingerir remedios y a alimentarse. Se dejó morir lentamente y creo que de esa manera se necesita más coraje. Mi abuelo se hizo matar en un combate por razones políticas. Montó a caballo en primera línea, se puso un poncho blanco para hacerse más visible ante el enemigo y recibió una descarga (*Diálogos*, 174).

No queremos pasar por alto una de las muestras poéticas de Borges, inspirada por su clara visión pesimista de la creación, su crónica incredulidad y su vacío espiritual; nos referimos al patético texto de “El suicida” (*La rosa profunda*, 1975):

No quedará en la noche una estrella.  
 No quedará la noche.  
 Moriré y conmigo la suma  
 Del intolerable universo.  
 Borraré las pirámides, las medallas,  
 Los continentes y las caras.  
 Borraré la acumulación del pasado.  
 Haré polvo la historia, polvo el polvo.  
 Estoy mirando el último poniente.  
 Oigo el último pájaro.  
 Lego la nada a nadie (*La rosa profunda*, 41)

En “Del culto de los libros” (*Otras inquisiciones*) Borges observa que “Jesús, el mayor de los maestros orales, ... una sola vez escribió unas palabras en la tierra y no las leyó ningún hombre (Juan 8:6)” (*OC*, 714). Es interesante hacer notar la aseveración de Borges sobre que **nadie** leyó la escritura de Jesús en la arena, cuando existen testimonios de que Jesús, “como hombre absorto en sus pensamientos, escribe en tierra, aparentando no darse cuenta de lo que hace, o más bien escribe algo que, leído por sus interlocutores, los ahuyenta” (*Sagrada Biblia*, 1283).

En “El pudor de la historia” (*Otras inquisiciones*) Borges — cuya preocupación por el tiempo siempre fue obsesiva — nos refiere su percepción de la historia y la tendencia del hombre a ver todo aquello que quiere ver. Ese concepto de lo temporal y humano, incluye su propia visión de Jesucristo: “yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas. Un prosista chino ha observado que el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver: Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra en su libro” (*OC*, 754).

En “Paradiso, XXXI, 108” (*El hacedor*, 1960) Borges ronda en torno la idea del conocimiento (o, más bien, del reconocimiento) del rostro de Jesús, ya que “si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios” (*OC*, 800). Esa misma curiosidad (que por momentos trasunta una necesidad) por la prueba tangible, por el **ver para creer**, lleva a Borges en el “Epílogo” de *El hacedor* a intentar el desciframiento del rostro de cada hombre: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. ... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (*OC*, 854). Con respecto a la clave de las parábolas de Jesús, digamos que Borges yerra con respecto a la naturaleza y destino de aquéllas: la parábola habla al corazón humano, no a su intelecto.

Borges descubre que el mundo — por un acto elaborado de la voluntad — deviene la cara de cada hombre; deviene su propia cara. Ello concuerda con el dictum central de la filosofía de su pensador favorito, Arturo Schopenhauer: El mundo es mi representación, palabras que aparecen al principio de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1918). Julián Marías nos previene que “los fundamentos metafísicos [del pensamiento de Schopenhauer] son de escasa solidez, y su influjo ha llevado a muchos a perderse en un trivial dilettantismo, impregnado de teosofía, literatura y ‘filosofía’ india, donde quien de verdad se pierde es el sentido de la filosofía” (*Historia de la filosofía*, 329). Schopenhauer es un puente entre el pensamiento hinduista (especialmente el budista) y el occidental. Su filosofía está impregnada de determinismo; el ser humano

se aprehende, en su estrato más profundo, como voluntad de vivir. Cada cosa en el mundo se manifiesta como afán o voluntad de ser; lo mismo en lo inorgánico que en lo orgánico o en la esfera de la consciencia. La realidad es, pues, voluntad. Pero como el querer supone una insatisfacción, la voluntad es constante dolor. El placer, que es transitorio, consiste en una cesación del dolor; la vida en su fondo mismo, es dolor. Esto hace que la filosofía de Schopenhauer sea un riguroso pesimismo. La voluntad de vivir, siempre insaciada, es un mal; y, por tanto, lo es el mundo y nuestra vida (*Historia de la filosofía*, 329).

Vemos claramente la secuela de estos conceptos filosóficos del pensador alemán a lo largo de la obra de Borges. Tanto la ética determinista como el



popurrí metafísico de Schopenhauer, son enormemente palatables al gusto borgeano, porque en aquello halla indudables dosis de agudo ingenio e identificación... especialmente en lo que se refiere a la realidad vital, sin exceptuar la componente misógina. Tal determinismo — rayano en fatalismo la mayoría de las veces — conduce a la búsqueda de una honorable y preferible evasión del caos de la realidad. Obviamente, el suicidio aparece como la gran alternativa. Claro que en esta alternativa vemos una especie de abulia espiritual, mezclada con la aversión del futuro; no olvide el lector que Borges es un escritor que vive en tiempo pasado... esencialmente en el pasado, con todas sus posibilidades verbales: el imperfecto, el perfecto, el indefinido, el pluscuamperfecto, el anterior. No por nada, la fuente de energía vital del escritor argentino es la memoria. Sin embargo, Borges ha podido intuir algo muy íntimo y anterior a la tarea misma de ir dibujando el mundo. Esa clave la encontramos en el epígrafe de la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (*El Aleph*, 1949): “I’m looking for the face I had / Before the world was made” [William Butler Yeats, *The Winding Stair* (1933)] (*OC*, 561).

El poema “Lucas XXIII” (*El hacedor*) da énfasis a la inocencia del buen ladrón, quien pide al Maestro: “Jesús, acuérdate de mí cuando llegues a tu reino”, y la respuesta de aquél: “En verdad te digo, hoy serás conmigo en el paraíso” (Lucas, 23: 42-43). Borges echa mano a su refinada ironía y nos dice: “Oh amigos, la inocencia de este amigo / De Jesucristo, ese candor que hizo / Que pidiera y ganara el Paraíso / Desde las ignominias del castigo” (*OC*, 840).

El poema “Baltasar Gracián” (*El otro, el mismo*, 1964) no puede menos que parecernos una especie de espejo del mismo Borges, especialmente observando el contenido de las tres primeras estrofas:

Laberintos, retruécanos, emblemas,  
Helada y laboriosa nadería,  
Fue para este jesuita la poesía,  
Reducida por él a estratagemas.  
No hubo música en su alma; sólo un vano  
Herbario de metáforas y argucias  
Y la veneración de las astucias  
Y el desdén de lo humano y sobrehumano.

No lo movió la antigua voz de Homero  
Ni esa, de plata y luna, de Virgilio;  
No vio al fatal Edipo en el exilio  
Ni a Cristo que se muere en un madero (*OC*, 881).

Hagamos la salvedad de que Homero y Virgilio son rescatables de la última estrofa citada.

En “Juan, I, 14” (*El otro, el mismo*) recogemos otro claro testimonio de la unidimensional visión borgeana de Jesucristo, desprovisto de la dimensión

cósmica de su vida, ejemplo y sacrificio.<sup>7</sup> Según el evangelista Borges,

...Dios quiere andar entre los hombres  
Y nace de una madre, como nacen  
Los linajes que en polvo se deshacen,  
Y le será entregado el orbe entero,  
Aire, agua, pan, mañanas, piedra y lirio,  
Pero después la sangre del martirio,  
El escarnio, los clavos y el madero (OC, 893).

Pero, según el apóstol San Juan — el que escribe, y el que asiste a la transfiguración y a la agonía de Getsemaní; que permaneció junto a la madre de Jesús durante los últimos momentos del Gólgota; que acompañó al apóstol Pedro al sepulcro vacío; y que fue el primero en reconocer al Señor junto al lago Tiberfades —, hubo más que sangre, martirio, escarnio, clavos y madero:

Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria, gloria como el Unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad (Juan, 1:14).

En *Literaturas germánicas medievales* (1966), que Borges escribió en colaboración con María Esther Vázquez, se consideran, aunque desde el ángulo histórico-antológico, los poemas de Cynewulf “Sueño o versión de la Cruz” y “Cristo”.<sup>8</sup>

Otro poema que lleva el mismo nombre de uno ya mencionado, es “Juan, I, 14”, que aparece en *Elogio de la sombra* (1969). En este segundo poema, Borges hace hablar a Jesús; un Jesús melancólico que conoció la memoria, la esperanza y el temor, la vigilia y el sueño, la ignorancia y la carne: “Fui amado, comprendido, alabado y pendí de una cruz. / ... A veces pienso con nostalgia / en el olor a esa carpintería” (OC, 977-978).

Dos menciones a Jesús aparecen en los poemas “A Israel” e “Israel” (*Elogio de la sombra*). En el primero de los nombrados, Borges, entre loas a Israel, rescata la “agonía del crucificado” (OC, 996), mientras que en el segundo la mención corresponde a “un hombre que se inclina sobre la tierra / y que sabe que estuvo en el Paraíso” (OC, 997). En ambos poemas Jesús fue antes Adán.

En “Fragmentos de un Evangelio apócrifo” (*Elogio de la sombra*) Borges nos dice con gran elocuencia: “Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días” (OC, 1012), e inmediatamente agrega: “Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor” (OC, 1012). No podemos menos que releer lo de los que pueden prescindir del amor...¿Pueden ser felices aquellos que prescinden del amor? Borges parecía pensar y tener experiencia en esta clase de vacíos existenciales. Por lo tanto nos inclinamos a creer que él fue el poseedor de tal clase de felicidad. Esto nos obliga a repasar su poesía, inundada de soledad, melancolía e intelectualismo, y de fuerte tonalidad ensayística. Dentro de tal

atmósfera poética, el tema del amor se desvanece o cobra características neutras. Al releer y recordar su prosa, creemos encontrar sólo dos muestras, las cuales pudiéramos bautizar como relatos de contenido amoroso: “El amenazado” (*El oro de los tigres*, 1972) y “Ulrica” (*El libro de arena*, 1975). En ambas prosas hay claras secuelas de un marcado complejo de castración. El propio Borges “reconoce con pesar, el lugar de atadura, de encierro, de interferencia de quien vivió rodeado, especialmente en la niñez, de ‘mujeres abusivas’, como afirma Didier Anzieu. El sólo pudo ver por los ojos de su madre” (Woscoboinik, 185).

“El Evangelio según Marcos” (*El informe de Brodie*, 1970) es un relato que parodia el sacrificio de Jesús, en una estancia de la provincia de Buenos Aires. Allí la víctima es un individuo de nombre Baltasar Espinosa — mezcla de Baltasar Gracián y Baruch Spinoza —, un predicador de 33 años de edad, estudiante de medicina. Espinosa venía de una familia en que “su padre, que era librepensador, como todos los señores de su época, lo había instruido en la doctrina de Herbert Spencer, pero su madre, antes de un viaje a Montevideo, le pidió que todas las noches rezara el Padrenuestro e hiciera la señal de la cruz” (OC, 1068). Esto último es, sin duda, autobiográfico y, de hecho, incluye a Borges en la parodia. Los victimarios de Espinosa son los Gutres (Guthrie, que suena a buitres), que forman un triángulo (una trinidad) fatal: “el padre, el hijo... y una muchacha de incierta paternidad” (OC, 1068). La crucifixión de Espinosa (Jesús, Borges) está centrada en el acto de la llamada **última tentación**, la cual adquiere, en este relato borgeano, la dimensión de un pecado mortal:

El jueves a la noche... un golpecito suave en la puerta que, por las dudas, él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió: era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda. No lo abrazó, no dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre. Cuando se fue, no le dio un beso; Espinosa pensó que ni siquiera sabía cómo se llamaba (OC, 1071).

Esta alusión a la última tentación, que en este relato adquiere un relieve personal, en conjunción con un hecho histórico, volverá a mencionarse en el último poema que Borges escribió sobre la crucifixión de Jesús y al que nos referiremos más adelante. Agreguemos que en el “Prólogo del *Informe de Brodie*, Borges dice que se debe “a un sueño de Hugo Ramírez Moroni la trama general de la historia que se titula “El Evangelio según Marcos”, la mejor de la serie; temo haberla maleado con los cambios que mi imaginación o mi razón juzgaron convenientes. Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido” (OC, 1022).

En “Los cuatro ciclos” (*El oro de los tigres*, 1972) Borges dice que “Cristo fue crucificado por los romanos”, pero agrega que “cuatro son las historias [y que] durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas”

(OC, 1128). Allí la primera historia (o ciclo) se refiere a Troya, la segunda al regreso de Ulises, la tercera a la búsqueda (Jasón y el Vello cino, el Simurgh, las manzanas del jardín de las Hespérides, el Grial), y la cuarta al sacrificio de un dios.

El el “Prólogo” de *Retorno a Don Quijote*, de Alberto Gerchunoff, Borges vuelve a referirse al “más alto de todos los maestros orales, que hablaba por parábolas y que, una vez, como si no supiera que la gente quería lapidar a una mujer, escribió unas palabras en la tierra, que no ha leído nadie” (*Prólogos*, 66).

En el “Epílogo” de *El libro de arena* (1975) Borges, refiriéndose al texto de “La Secta de los Treinta”, dice que éste “rescata, sin el menor apoyo documental, la historia de una herejía posible” (*El libro de arena*, 180) cuyo “manuscrito original puede consultarse en la Biblioteca de la Universidad de Leiden... [y cuyo final] no se ha encontrado” (*El libro de arena*, 81, 86). Borges dice que Jesús “nació... no sólo para predicar el Amor sino para sufrir el martirio” (*El libro de arena*, 84), escribiendo amor con mayúscula. Luego agrega que “en la tragedia de la Cruz — lo escribo con debida reverencia — hubo autores voluntarios e involuntarios, todos imprescindibles todos fatales. ... Voluntarios hubo dos: el Redentor y Judas... No hay un solo culpable; no hay uno que no sea un ejecutor, a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría. Todos comparten ahora la Gloria” (*El libro de arena*, 85-86). Pese a lo de “debida reverencia”, el juego pantefista, incrédulo y fatalista de Borges, termina en burla, en ironía.

En “El disco” (*El libro de arena*), relato contado en primera persona, el narrador, luego de decir “yo venero a Cristo”, ataca por la espalda, a hachazos, al poseedor del disco de Odín (*El libro de arena*, 165-166).

Así llegamos a la última muestra de la cristología borgeana; el poema “Cristo en la cruz”, escrito en Kyoto, en 1984, y que aparece como el primero de los textos de *Los conjurados* (1985). En el “Prólogo”, fechado el 9 de enero de 1985 en Ginebra, leemos lo siguiente: “A nadie puede maravillar que el primero de los elementos, el fuego, no abunde en un libro de un hombre de ochenta y tantos años... yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin embargo, escribiendo” (*Los conjurados*, 13). Nosotros, en cambio encontramos abundante fuego en el símbolo de la cruz. Juan Eduardo Cirlot dice que “Bayley insiste en el sentido ígneo de la cruz y, en su sistema etimológico, explica que las voces **cross**, **crux**, **cruz**, **crowz**, **croaz**, **krois**, **krouz**, resuelven todas en **ak ur os**: ‘luz del Gran Fuego’ [y] Jung dice que, en algunas tradiciones en que aparece la cruz como símbolo del fuego y del sufrimiento existencial, puede deberse a que sus dos maderos se relacionan, en su origen, con los empleados para producir la llama, a los que se considera por los primitivos como masculino y femenino” (*Diccionario de símbolos*, 162).

“Cristo en la cruz” no hace más que confirmarnos la honda incredulidad de Borges ante la dimensión del mensaje cósmico de Cristo, y su reafirmación por el Jesús humano, histórico y literario. En ese poema encontramos, no sólo

la última voluntad de Borges, sino su última representación:

1. Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
2. Los tres maderos son de igual altura.
3. Cristo no está en el medio. Es el tercero.
4. La negra barba pende sobre el pecho.
5. El rostro no es el rostro de las láminas.
6. Es áspero y judío. No lo veo
7. y seguiré buscándolo hasta el día
8. último de mis pasos por la tierra.
9. El hombre quebrantado sufre y calla.
10. La corona de espinas lo lastima.
11. No lo alcanza la befa de la plebe
- 12 que ha visto su agonía tantas veces.
13. La suya o la de otro. Da lo mismo.
14. Cristo en la cruz. Desordenadamente
15. piensa en el reino que tal vez lo espera,
16. piensa en una mujer que no fue suya.
17. No le está dado ver la teología,
18. la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
19. las catedrales, la navaja de Occam,
20. la púrpura, la mitra, la liturgia,
21. la conversión de Guthrum por la espada,
22. la Inquisición, la sangre de los mártires,
23. las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
24. el Vaticano que bendice ejércitos.
25. Sabe que no es un dios y que es un hombre
26. que muere con el día. No le importa.
27. Le importa el duro hierro de los clavos.
28. No es un romano. No es un griego. Gime.
29. Nos ha dejado espléndidas metáforas
30. y una doctrina del perdón que puede
31. anular el pasado. (Esa sentencia
32. la escribió un irlandés en una cárcel.)
33. El alma busca el fin, apresurada.
34. Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
35. Anda una mosca por la carne quieta.
36. ¿De qué puede servirme que aquel hombre
37. haya sufrido, si yo sufro ahora? (*Los conjurados*, 15-16).

El primer verso contiene una alusión a la realidad humana (los pies en tierra) y la declaración de que Cristo era un hombre como todos los hombres. Si “los tres maderos son de igual altura” (verso 2) y, además, Cristo “no está en el medio. Es el tercero” (verso 3), ello sugeriría que Cristo pudo haber sido uno

de los ladrones. En todo caso es clara la idea de que Cristo no es ni centro, ni primero... ni siquiera segundo. Los versos del 4 al 8 se refieren al rostro de Cristo, que el poeta sabe distinto y que no ve (o que no quiere ver, o que no sabe ver; ya que Borges se refiere al rostro de Cristo y no al de Jesús), y que continuará buscando incesantemente. Esa incapacidad de ver, a nuestro entender, alude a la ceguera espiritual y no a la física. Los versos del 9 al 13 configuran la agonía del crucificado (o de cualquier crucificado) y la indolencia de las gentes ante la dimensión del hecho: “da lo mismo” (verso 13). Los versos 14 y 15 están sellados por el agnóstico “tal vez”, al que antecede el impreciso “desordenadamente”. El verso 16 se refiere a la llamada *Ultima tentación de Cristo*,<sup>9</sup> que bien podemos reconocer como autobiográfica: Borges... “piensa en una mujer que no fue suya”. Los versos siguientes, del 17 al 24, son la consabida diatriba borgeana contra la Iglesia Católica, y una nueva oportunidad para quejarse de “la indescifrable Trinidad” (ya implícita en los versos 2 y 3). Los versos del 25 al 26, describen lo que queda de la humanidad de Jesucristo: la inevitable muerte, única verdad y único destino. Al resignado pesimismo del “da lo mismo” (verso 13), ahora se suma el “no le importa” (verso 26); lo realmente importante, en ese momento de agonía, es “el duro hierro de los clavos” (verso 27). Luego nos dice que Jesús no era ni romano ni griego (cosa que ya sabíamos desde el verso 6) y que gime (verso 28). Del verso 29 al 32, destila una de sus acostumbradas ironías, al referirse al legado de Jesucristo; transfiriéndola luego a “un irlandés en una cárcel”. En el verso 33 (que coincide con la edad de Cristo en la cruz), el poeta dice que “el alma busca el fin, apresurada”, y en el verso siguiente, que “ya se ha muerto”. En el verso 35, la humanidad del crucificado, cuyos pies están en tierra, queda rematada con la patética realidad en la que un insecto (una mosca) camina “por la carne quieta” (verso 35). Los dos versos finales (36 y 37) no hacen otra cosa que dar énfasis a la actitud de Borges ante la dimensión del sacrificio de Jesucristo. Allí, el mensaje de amor sin fronteras y el significado trascendente del dolor, quedarán estrujadas por el egoísmo: “¿De qué puede servirme que aquel hombre haya sufrido, si yo sufro ahora?”

Sabemos que, tanto el amor como el dolor, han sido dos de los aspectos capitales que Borges no pudo resolver en términos aceptables. Sin duda alguna, nuestro autor buscaba en ellos significados que no estuvieran relacionados con lo vivencial y con lo trascendente. Baste recordar, una vez más, aquellos de “felicés... los que pueden prescindir del amor” (*OC*, 1012), y lo que acabamos de mostrar — especialmente al final — en “Cristo en la cruz”.

No cabe duda de que la crucifixión de Jesús, constituye un hecho de capital importancia en la historia de la humanidad. Borges no escapa a la valoración del evento, cuando le dice a María Esther Vázquez: “Me doy cuenta de que valoro los grandes hechos por su valor estético” (*Borges, su d’as...*, 99). [Tal concepto constituye una actitud de Borges ante el significado de la historia, las ideas y las creencias. No olvidemos lo dicho por Borges en el “Epílogo” de *Otras inquisiciones* ya citado anteriormente:

Dos tendencias he descubierto. ... Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol” (*OC*, 775).]

Preguntado sobre el valor, el significado del advenimiento de Jesucristo y su crucifixión, Borges responde que aquél “modificó toda la historia, pero no sé si la modificó para el Bien” (*Borges, su días...*, 100). Con respecto a la dimensión del mensaje de Cristo, el amor a Dios y al prójimo, Borges contesta evasivamente: “sí, pero no creo que él [Cristo] fuera su inventor” (*Borges, su días...*, 100). Borges agrega que Jesús “tiene que haber sido un hombre extraordinario. Al mismo tiempo, si una persona cree que es Hijo de Dios, si confiesa opiniones tan extraordinarias como esa, no sé hasta donde podemos juzgarlo. Undudablemente, es una de las personas más raras y más admirables con que ha contado el mundo” (*Borges, su días...*, 101).

Debemos admitir que, contrariamente a nuestra presunción de que la cristología borgeana terminaría en “Cristo en la cruz”, la misma continúa, se magnifica y proyecta en su lápida sepulcral; la cual encontramos en el Cimetière des Rois, en Ginebra, capital del protestantismo, del librepensamiento y de la neutralidad organizada. La irregular y áspera piedra blanca tiene inscrita en su cara anterior (parte superior) el nombre “JORGE LUIS BORGES”. Más abajo se lee “... ANdNe foRhTedoNNA”; cuyo significado ignoramos olímpicamente, aunque sabemos que se trata de algo escrito en escandinavo antiguo. Algo más abajo vemos “1899/1986” precedido por una cruz calvinista. En el centro de la piedra encontramos un grabado circular, en el cual aparecen siete figuras humanas con el brazo derecho en alto. En la cara posterior de la lápida puede leerse (en la parte superior): “Hann tekr sverthit Gram ok leggr i methal bert” (cuya traducción es: “El tomó su espada, Gram, y la acostó desnuda entre ellos”), que corresponde a la *Völsunga Saga*, 27, y que es, también, el epígrafe de “Ulrica” (*El libro de arena*), al que Borges recordara como su único relato de amor.<sup>10</sup> En la parte central de la cara posterior de la lápida, se encuentra el grabado de una galera vikinga, y en la parte inferior leemos: “De Ulrica a Javier Otárola”... que nos permitiremos traducir así: ‘De Maria Kodama a Jorge Luis Borges’.

Ignoramos las circunstancias que rodean el grabado de esa pequeña cruz calvinista en la tumba de Borges, pero nos parece mucho más elocuente la presencia de la otra cruz: la espada Gram. Juan Eduardo Cirlot nos dice que la espada

es un símbolo de conjunción, especialmente cuando adopta — en la Edad Media — la forma de la cruz. ... [y que] por virtud del sentido cósmico del

sacrificio (inversión de realidades entre orden terrestre y orden celeste), la espada es símbolo de exterminación física y de decisión psíquica. Por ellos se comprende que, durante la Edad Media, se considerara símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios, recibiendo un nombre como si se tratara de un ser vivo (Blamunga, de Sigfrido; Escalibur, del rey Arturo; Durandal, de Rolando; Joyosa, de Carlomagno, [Gram, de Sigurd] etc.). (*Diccionario de símbolos*, 202).

Con respecto a la forma de la cruz, que es también la de la espada, la del cuerpo físico del ser humano y la de las aves volando, Cirlot agrega:

Como signo microcósmico (analogía con el hombre), el círculo [el centro de la cruz] representaría la cabeza del hombre (la razón el sol que le vivifica), los brazos (representados por la barra horizontal) y su cuerpo (la vertical). La determinación más general de la cruz, en resumen, es la de conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción. Según Evola, la cruz simboliza la integración de la septuplicidad del espacio y del tiempo, como forma que retiene y a la vez destruye el libre movimiento; por esto, la cruz es la antítesis de la serpiente o dragón Ouroboros, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden). Por esto hay una relación estrecha entre la cruz y la espada, puesto que ambas se esgrimen contra el monstruo primordial (*Diccionario de símbolos*, 163-164).

Entre la cruz y la espada tenemos algo más: el símbolo de la espada desnuda, que aparece en el epígrafe de “Ulrica” y que amalgama su contenido, y que llega hasta la última página de la obra de Borges... su epitafio. Cirlot nos dice, al referirse a la espada desnuda, que “en ciertas leyendas nórdicas, también en libros de caballerías e incluso en los poemas de Tennyson, el héroe interpone su espada desnuda entre él y la mujer a la que ama, estando acostado con ella en el mismo lecho. Borges, en su libro *Antiguas literaturas germánicas*, dice que la espada simboliza, en esa situación, el honor de héroe, su renunciamiento posible por su fuerza espiritual (expresada por la espada)” (*Diccionario de símbolos*, 204). Esa espada desnuda que tuvo la virtud de separar a Otárola de Ulrica, parece unirlos eterna y misteriosamente.

En el anverso y el reverso de aquella lápida, yacen las dos últimas páginas de la obra póstuma de Borges: su *Epílogo de epílogos*, escrito con duros trazos que imitan la caligrafía rúnica. Incansable rastreador de caras, tigres, libros, galerías, espejos, cábalas, laberintos y mitologías; genio de las ciencias de la evasión, supremo artesano de la ironía y la burla refinada, literaturizador del universo, consuetudinario soñador de sueños e indiscutido talento de las letras contemporáneas, Jorge Luis Borges parece haber encontrado — ya al final de



su sendero — las dos últimas bifurcaciones. Una de ellas tenía la forma de una cruz; la otra la imagen de su rostro. Su última tentación fue explorar aquella primera galería, aunque ya sabía que continuaría por la otra; siempre fiel al librepensamiento y desconfiado del sendero del corazón.

## NOTAS

1 “Yo he hecho todo lo posible por ser judío. Siempre he buscado antepasados judíos. La familia de mi madre es Acevedo, y podría ser judía portuguesa” [palabras de Borges aparecidas en *Life en español* (marzo 11, 1968) y usadas como epígrafe por Edna Aizenberg, en su interesante y documentado artículo: “Cansinos-Asséns y Borges: En busca del vínculo judaico”, *Revista Iberoamericana*, 112-113 (1980), 533-534].

2 Antonio Planells, “Jorge Luis Borges y el fantasma de Blas Pascal”, *Cuadernos Americanos*, II-9 (mayo-junio 1988), 179.

3 “Epílogo” de *Otras inquisiciones* (1952), contenido en: Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 775. En adelante citaremos de este texto, indicando OC y el número de página(s), ambos entre paréntesis.

4 Ver: Antonio Planells, “Borges, el tigre, y el tigre de Borges”, *Atenea*, VI:1-2 (1986), 105-115. [En 1989, *Explicación de textos literarios* publicará una versión aumentada y corregida de ese artículo, con el título de “La presencia del tigre en la obra de Jorge Luis Borges.”]

5 El lector curioso puede consultar la iluminadora exposición del fenómeno de la amenaza que provoca la presencia de la virtud, en el capítulo 5, “The Trauma of Holiness”, en Robert Charles Sproul, *Psychology of Atheism* (Minneapolis, MN: Bethany, 1974), 81-86.

6 R. C. Sproul, *op. cit.*, al referirse a la ley de contradicción, se expresa en los siguientes términos:

Finally stated, the law of contradiction is that A cannot be A and non-A at the same time. That is to say, there cannot be God and no God at the same time. To say that God is altogether and is not altogether is to say nothing ultimately. To be sure, the twentieth century has manifested a fascinating tendency to ignore the law of contradiction as a necessary principle for coherent and meaningful discourse (28).

Un poco más adelante agrega que:

in the intellectual community there is often a profound fascination with statements that are made that are blatant violations of the law of contradiction. At first impact, such statements from intelligent professors often carry the aura of profundity and produce a sense of awe in the mind of the bewildered student (29-30).

Finalmente enfatiza lo siguiente:

the law of contradiction is not a system of truth, it is not self-contained philosophy, it is not even an epistemology. It is simply... an organ of meaningful discourse; an instrument necessary for verbal communication to be understood. The law of contradiction cannot, in and of itself, prove the existence of God nor, of course, could it disprove the existence of God. The service rendered to us at this point by the law of contradiction is simply this: that it demonstrates to us that we cannot solve the tension of disagreement by affirming both poles. One side must be wrong, both sides cannot be right (31).

7 Borges conocía la tradición esotérica, a través de lecturas de textos rosacruces, de la *Doctrina secreta* de Madame Blavatsky, de la obra de Rudolf Steiner, del *Tertium Organum* de P.D. Ouspensky, o de escritos relacionados con la Gran Hermandad Blanca, la Orden de los Caballeros Templarios, etc. Agreguemos que tampoco estas lecturas pudieron salvarse de la incredulidad de Borges, aunque algunas de ellas se incorporaron a su obra en virtud de su originalidad o valor estético. En todos los casos Borges literaturizó también lo esotérico. El lector interesado en este aspecto, puede leer el interesante trabajo de Didier T. Jaén, "The Esoteric Tradition in Borges' 'Tl̄n, Uqbar, Orbis Tertius'", *Studies in Short Fiction*, XX:I (Winter 1984), 25-39.

Las enseñanzas esotéricas de Jesucristo, al igual que la dimensión de su mensaje cósmico, rebotaron en la coraza del escritor argentino. El sacrificio de Jesucristo se solidificó, en los textos borgeanos, en los niveles humano e histórico;

but for his sacrifice to be really meaningful to Man he had to suffer as a man. Thus, while suspended on the cross, he had to give up the consciousness and divine powers of a solar being and suffer as a man with all the terrible limitations which this implied. He had to endure the suffering of the crucifixion in his very flesh without the reassuring perspective of cosmic consciousness. He also had to undergo the sorrow of being pillored in matter, helpless and cut off from his links with the Father. The anguish of this state of helplessness is recorded in the eternal words "Eli, Eli, lama sabachthani", translated as "My God, my God why hast Thou forsaken me?" It is certain that suffering from being cut off from his links with the heavenly world was made more painful to the Christ than the physical crucifixion itself [Gaetan Delaforge, *The Templar Tradition in the Age of Aquarius* (Putney, VT: Threshold Books, 1987), 27].

8. Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración* (Buenos Aires: Emecé, 1979), 878-881.

9 Nuestro atento y curioso lector ya habrá pensado en la conocida novela de Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ*, cuyo texto original en griego fue publicado en 1951 y traducido al inglés por P. A. Bien en 1960 [New York: Simon and Schuster]. También tendrá fresco en la memoria el film, del mismo nombre, dirigido por Martin Scorsese y producido por los estudios de la Universal Pictures (Hollywood, CA). Digamos aquí que el libro de Kazantzakis hay que leerlo a la luz del conocimiento de las enseñanzas esotéricas de Jesucristo. La gran controversia producida por el libro (y últimamente el film) tienen una componente de ignorancia por parte de los ofendidos. Con respecto a la indignación de la religión organizada, ésta tiene gran parte de la respon-

sabilidad de no haber dado a conocer tales enseñanzas a la debida hora. Por otra parte, si lo hubiera hecho, quizá la gran mayoría de los seguidores y adeptos habrían despertado a tiempo para evitar ser manipulados. El libro de Kazantzakis habrá que leerlo desde el prólogo y terminarlo por el epílogo (que escribiera su traductor). El texto de Kazantzakis es fruto del interior en crisis de un hombre honesto y maduro (tenía más de 70 años cuando lo escribió).

10 “El tema del amor es harto común en mis versos; no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que ‘Ulrica’” [en “Epílogo”, *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé, 1975), 180].

### OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

—. *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

—. *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.

—. *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Chica Salas, Susana. “Conversación con Borges”, *Revista Iberoamericana*, 96-97 (julio-diciembre 1986).

*Diálogos: Borges-Sábato*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

Gilio, M.E. *Borges*. Buenos Aires: El Magrullo, 1976.

Marías, Julián. *Historia de la filosofía*, 23ª ed. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1971.

Mauriac, Claude. *L'Allittérature contemporaine*. Paris: A. Michel, 1979.

*Sagrada Biblia*, Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, eds. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Sproul, R.C. *The Psychology of Atheism*. Minneapolis, MN: Bethany Fellowship, 1974.

Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.

Woscoboinik, Julio. *El secreto de Borges: Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1988.

## DETECTING THE FANTASTIC IN JOSE EMILIO PACHECO'S *TENGA PARA QUE SE ENTRETENGA*

Cynthia K. Duncan  
University of Tennessee, Knoxville

Throughout the 1960s and '70s, José Emilio Pacheco was generally regarded as one of Mexico's more promising young short story writers. His three collections of *cuentos*, *La sangre de Medusa* (1958), *El viento distante* (1963 and 1969), and *El principio del placer* (1972), were met by considerable enthusiasm on the part of critics; yet, in the past decade, some of this initial interest in Pacheco as a *cuentista* has apparently begun to fade. Although Pacheco continues to be an active figure in Mexican letters, and is well known for his work in poetry and the novel, surprisingly few critical studies have been dedicated to his short fiction.<sup>1</sup> Those who have dealt with Pacheco's *cuentos* have tended to look primarily at his numerous stories of adolescence and initiation into the adult world. His fantastic stories, for the most part, have attracted very little attention, although at least one critic has noted in passing that these tales tend to be "sus cuentos más poderosos y mejor logrados" (Aponte, p. 15). Some of Pacheco's efforts in the genre of the fantastic have been dismissed as being too imitative of Carlos Fuentes' early short stories. *Tenga para que se entretenga*, for example, has been compared to Fuentes' "*Tlactocatzine, del jardín de Flandes*", due to a thematic similarity between the two works. Other than the fact that both stories portray historical characters like Maximilian and Carlotta and that both are set in the Mexican capital city, they are actually very different in terms of structure, style, and narrative technique. It is not my intention here to contrast and compare Pacheco's story with that of Fuentes but, rather, to show that the originality and artistic merit of Pacheco's work has been overlooked.

*Tenga para que se entretenga* is a text which plays with the reader's reaction to and expectations about two popular genres, that of detective fiction,

and that of the fantastic. In the initial pages of the story, Pacheco manipulates the reader through style, structure, character, and plot into a position of false security: everything in the story seems to indicate that we are reading a detective tale and, although we cannot predict with certainty just how the crime will be solved, we proceed calmly toward the end of the story with the firm belief that a solution will be found. What we do not anticipate is the fact that **two** solutions are found, one of a natural character and one of a supernatural character. The introduction of the supernatural or the uncanny in the text, and the narrator's refusal to choose between the two explanations pushes the text out of one mold and recasts it in another: it is no longer detective fiction but, instead, has become an example of the fantastic. The side-by-side presence of two readings of the text inscribes hesitation which, according to theoreticians of the fantastic, is the most important characteristic of the genre.

The mystery which provides the main narrative thread in *Tenga para que se entretenga* involves the disappearance of a young boy, Rafael Andrade, from Chapultepec Park in August of 1943, and the subsequent investigation of the case by a private detective named Ernesto Domínguez Puga. The police claim that Rafael was kidnapped by two working-class youths who were known to be in the vicinity of the park at the time of the boy's abduction. Rafael was supposedly murdered by them and his body was thrown into a river about twenty kilometers from Chapultepec. Domínguez observes that there is nothing to support this allegation, and that there are many blatant errors in the official police report. He feels that the youths were unjustly accused and punished for a crime they did not commit. The discovery of a corpse does not solve the mystery of Rafael's disappearance since, according to the detective-narrator, "los despojos eran de una criatura de once a doce años y no de seis como Rafael. Esto sí no es problema: en México siempre que hay una desaparición y se busca un cadáver se encuentran muchos otros en el curso de la pesquisa" (p. 144). Domínguez is interested in the socio-political implications of the case, and he uses it to make shrewd observations about contemporary Mexico. He speaks with a feigned innocence and tongue-in-cheek irony in order to criticize social injustice and to point out the absurdity of all efforts to solve this crime. He cites several ridiculous theories advanced by local newspapers regarding the mystery of Rafael's disappearance, theories based on invention, not fact, designed to appeal to the public's taste for scandal and to sell newspapers. These stories are no less absurd, however, than the official police report, which is built on obvious falsehoods. The detective traces the miscarriage of justice as he tells his tale: he notes the innocent behavior of the accused criminals in the park on the day of the crime, their courteous assistance to Rafael's mother when the boy is first discovered missing, their arrest when police officials are unable to corroborate the story told by Rafael's mother or to find the real kidnapper, their conviction after scurrilous rumors began to circulate about the Andrade family's connection to an important political figure and, finally, the prison sentence which puts

and end to further speculation about the case. The detective is not satisfied with this facile explanation of events but, on the other hand, he is hesitant to advance his own theory regarding the case because it points toward the seemingly impossible.

Most of the detective's information regarding the case comes from testimony given by the boy's mother, Olga Andrade, who was with young Rafael in the park at the time of his disappearance. Olga's testimony is given at the end of the story, after the police have supposedly solved the case. In terms of plot development, it stands in opposition to the official police report and, thus, re-opens the case for further investigation. In a traditional detective story, this would lead to a denouement in which the detective would brilliantly and correctly solve the case, replacing the "false" solution of the police force with a "true" version of events. In *Tenga para que se entretenga*, however, Olga's testimony does not only re-open the case; it also functions structurally to re-open the text, since it does not bring with it the expected closure. Instead, it introduces hesitation and doubt into the tale. Olga states that her son disappeared into an underground passageway with a tall, fairhaired, bearded stranger who spoke Spanish with a German accent and wore a faded uniform adorned with gold epaulets. The man was deathly pale, "como un caracol fuera de su concha" (p. 147), and a strong, musty odor clung to his person. But, despite his strange appearance, he behaved in a polite and courtly manner, which assuaged any fears that Rafael or Olga may have felt in his presence. Without further thought to the matter, Olga allowed her son to go off with the man, whom she assumed to be a caretaker or guard at the nearby Chapultepec Castle. The detective would be inclined to dismiss Olga's testimony as the product of her imagination, or as the result of shock and grief, if it were not for three concrete pieces of evidence that further point toward the stranger's identity. As a gesture of friendship, the uniformed man had given Olga a rose, a gold pin with which to attach to her coat, and a newspaper. As he handed her the paper, he said, "Tenga para que se entretenga" (p. 136), but Olga merely put the articles in her handbag without looking carefully at them. When, a few days later, she remembers them and looks inside her bag, she discovers a rose blackened and dried with age, a gold pin nearly worn through with use, and a newspaper bearing the date October 2, 1866 and the banner, *La Gaceta del Imperio*. Together with her description of the stranger, these objects clearly suggest that Rafael's abductor was none other than the Archduke Maximilian, returned from the grave in search of human companionship. The narrator relates the above information without expressing an opinion, except to mention in a parenthetical aside, "No hay en este mundo rosas negras"<sup>2</sup> (p. 148).

It is not only the presence of a detective and a crime which leads us to initially identify *Tenga para que se entretenga* as a detective story. Nor is it the suggestion of uncanny events alone which ultimately pushes the story into the realm of the fantastic. It is the way in which a story is told which signals its

relationship to a specific genre. The fact that both detective fiction and the fantastic have structural and stylistic similarities, up to a certain point, allows both to co-exist for a time in the narrative without the reader being aware of the overlapping of genres. For example, both detective fiction and the fantastic depend on mystery, surprise, suspense, and tension. The narrator, in each kind of story, is obliged to tell the tale in a manner which will keep the reader guessing about the significance of events and situations which are described to him. But, despite the many similarities between these two popular genres, they function as mirror images of one another, for they reflect diametrically opposed visions of the same world that they seek to portray.

According to Ernest Mandel,

“The detective story is the realm of the happy ending. The criminal is always caught. Justice is always done. Crime never pays. Bourgeois legality, bourgeois values, bourgeois society, always triumphs in the end. It is a soothing, socially integrating literature, despite its concern with crime, violence and murder” (p. 47-48).

The detective story demands closure, and it incorporates this need into its structure. In the final part of a detective story, the detective is given an opportunity to explain how he solved the mystery. No loose ends are left dangling, and no doubt is allowed in the mind of the reader. The classical detective is

“the perfect reasoner, the embodiment of logic, the champion of mind over matter... He demonstrates his superiority over ordinary men by scornfully beating them at their own game; by solving with ease the problems which seem to them so baffling” (Haycraft, p. 9)

The story ends only when the mystery has been satisfactorily and thoroughly explained. One of the most important conventions of the detective genre is that “regardless of what happens in the course of an investigation, at its end the detective does solve the case, and he solves it correctly”<sup>3</sup> (Kittredge and Krauzer, p. xi).

The fantastic, on the other hand, depends on the reader’s doubt and hesitation for its existence in a text, according to Tvetzan Todorov, Rosemary Jackson, and others who have studied the genre. Todorov defines the fantastic by its inscription of hesitation; he states: “‘I nearly reached the point of believing’: that is the formula which sums up the spirit of the fantastic. Either total faith or total incredulity would lead us beyond the fantastic” (*Fantastic*, p. 31). Jackson adds: Anxiety... is not merely a thematic feature, but is incorporated into the structure of the work to become its defining element: (p. 28). The fantastic text refuses closure, thus leaving us to ponder the meaning of what we have read. Whereas detective fiction seeks to restore order and

reconfirm the power of rationality, the fantastic is, in the words of Jackson, “the literature of subversion”. Jackson believes that fantastic literature “opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems”<sup>4</sup> (p. 4).

Because the two genres inscribe opposing ideologies, it is virtually impossible for a single text to have all of the characteristics of both kinds of stories. One genre must dominate in the end, and it will thereby erase the presence of the other. For example, a mystery which appears to have supernatural overtones will, after a thorough investigation by the detective, be explained in perfectly ordinary, natural, and rational terms. Otherwise, if the fantastic is allowed to dominate, the norms of detective fiction will be violated, and the text will cease to belong to that category. Most theoreticians who have studied detective fiction insist that the fantastic has no place in the unfolding of the plot; everything must have a rational explanation by the time the story ends. Louis Vax explains:

Las técnicas de ambos géneros difieren muy profundamente. Lo “sobrenatural”, en las narraciones policiales, sólo está puesto para ser suprimido. Aparece, con preferencia, al comienzo; se presenta como algo increíble, pasmoso. Es necesario que al principio la razón se escandalice, para tener después la última palabra. En el cuento fantástico, el planteamiento es inverso; lo sobrenatural, ausente al principio domina el proceso que lleva al desenlace; es necesario que se insinúe poco a poco, que adormezca a la razón en lugar de escandalizarla (p. 13).

Both detective fiction and the fantastic have a rigid set of invariants which give them identity as genres. Too much variations from the defining characteristics of the genre removes a work from that classification. As Todorov has noted, “The masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre” (*Poetics*, p. 43). He claims, for example, “The whodunit par excellence is not the one which transgresses the rules of the genre, but the one which conforms to them” (*Poetics*, p. 43). It is precisely at the point when *Tenga para que se entretenga* transgresses the rules of detective fiction that it enters into the realm of the fantastic; by subverting the ideology of the former, it inscribes the ideology of the latter. But, how is it possible that throughout most of the text, we do not suspect that we are misreading the situation?

Let us return to the matter of how the story is told to us. Pacheco uses a narrative device which is commonly associated with detective fiction. He presents *Tenga para que se entretenga* as a text written by someone else. In this case, it takes the form of an “informe confidencial” written by the detective, Domínguez, and commissioned by an unidentified client (addressed in the text as “señor” and “usted”). It is supposedly a factual account of a “real” incident witnessed by Domínguez, the “author” of the text. Because Domínguez is not a



professional writer, his style tends to be simple and straight-forward, not unlike that of a popular *photonovela*. He relates the facts in a clear, prosaic fashion that shows a lack of imagination and skill as a writer:

“El 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade salió de su domicilio en Tabasco 106, Colonia Roma, acompañada por su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez. La señora tenía una invitación para comer en casa de su madre, doña Caridad Acevedo de M., que habitaba en Gelati número 36 bis, Tacubaya. Aprovechando la hora temprana y la cercanía decidió llevar a su niño a Chapultepec” (p. 134).

He often resorts to clichés and stock phrases as an easy way of conveying information to the reader. For example, he explains how he became involved in the case by stating:

Don Maximino, que en paz descanse, envió a uno de sus ayudantes a mi oficina de las calles de Palma. (Yo le había hecho servicios confidenciales de la índole más delicada y tuve el honor de disfrutar de su confianza). Dejé todos mis quehaceres para salir rumbo a Chapultepec en un coche del ministerio (p. 139).

As Todorov has observed, “Theoreticians of detective fiction have always agreed that style, in this type of literature, must be perfectly transparent, imperceptible; the only requirement it obeys is to be simple, clear, direct” (*Poetics*, p. 46). Domínguez tries very hard to meet these requirements, yet he is not always as successful as he would like to be.

Where Domínguez differs slightly from most narrators of detective fiction is in his acute awareness of his role as writer of the text. He makes frequent observations about the writing of the narrative, about his style, and about his choice of words. He even explains why he is so interested in the way the story is told: “Redactarlo, dicho sea entre paréntesis, me permitió practicar mi *hobby*, que consiste en escribir — sin ningún ánimo de publicación, por supuesto” (p. 133). His status as an amateur writer explains why he is so self-conscious; it also explains why he feels insecure about the reader’s reaction to his work. When he finds himself repeating the same words and phrases, for example, he humbly apologized to the reader, “si usted perdona la pobreza de mi vocabulario” (p. 135); when he calls attention to certain details in the text, he feels compelled to add, “disculpe usted la insistencia”<sup>5</sup> (p. 137). As he, himself, points out, the text he has written has proven to be almost beyond his abilities as a writer; he explains in his introduction, “Tuve que hacerlo dos veces para dejarlo claro” (p. 133). Ironically, he seems to feel that the text is not clear, since he must constantly comment on the failure of his choice of words to describe things properly. In these instances, Domínguez is speaking in the discourse of the fantastic. The fantastic involves an attempt “to make visible that which is culturally invisible” (Jackson, p. 69). According to Jackson, the fantastic tends

toward non-signification:

There can be no adequate linguistic representation of this 'other', for it has no place in life, and it is this contradiction which gives rise to the disjunction between signifier and signified which is at the centre of the fantastic (p. 69).

Domínguez' uncertainty about how to narrate his tale reflects his awareness that he is trying to give structure to something which has no concrete form in the real world. Todorov observes,

The supernatural is born of language, it is both its consequence and its proof; not only do the devil and vampires exist only in words, but language alone enables us to conceive that which is always absent: the supernatural (*Fantastic*, p. 82).

Because Domínguez perceives himself to be a writer, albeit an amateur one, he occasionally indulges in descriptions of things which seem, on a first reading of the text, to be unrelated to the crime he is investigating. This seemingly superfluous commentary detracts from the orderly progression of the plot surrounding the mystery, but it is understandable in light of Domínguez' literary pretensions. Describing the scene of the crime, for example, he cannot resist the temptation to add:

[Los] árboles que crecen allí tienen formas extrañas, sobrenaturales se diría. No pueden atribuirse al terreno caprichoso ya que parecen aplastados por un peso invisible. Tampoco la antigüedad, pues — nos informó la administración del Bosque — tales árboles no son vetustos como los ahuehetes de las cercanías: datan del siglo XIX. El archiduque Maximiliano ordenó sembrarlos en vista de que la zona fue devastada en 1847 a consecuencia de la batalla de Chapultepec y la toma del Castillo por el ejército norteamericano (pp. 134-135).

Commentary of this type may strike us as being out of place in a detective story, but it does not automatically signal us that the detective genre is being subverted, since Domínguez immediately afterwards resumes his straight-forward narration of the crime. It is only in retrospect, on a second reading of the text, that we become aware that Domínguez is actually inscribing the fantastic in the tale whenever he deviates from our expectations about what a detective story should be. He uses words like "formas extrañas, sobrenaturales" for a purpose, just as he mentions the name of Archduke Maximilian for a specific reason: these references function subliminally in the text to suggest the identity of Rafael's abductor without stating categorically one way or another who the abductor was. The narrative is fraught with similar examples of what Harry Belevan has called "deslices textuales", or momentary slips where the fantastic is allowed to

makes its presence felt, only to disappear again and lose itself beneath the surface of the text.

Despite the apparent simplicity of Domínguez' style, then, an intricate web of complicity and deception is being woven into the fabric of the narrative. For example, his difficulty in finding words with which to narrate the story can be explained in two ways: originally, we had attributed the occasional awkwardness of his prose to his lack of expertise as a writer; on a second reading, however, we can see that Domínguez' uncertainty about how to tell his tale is related to the fact that he is attempting to give form to something which has no concrete form in the real world. As the narrator of a fantastic tale, he is trying to explain something which has no explanation. This clarifies for us, in retrospect, some of Domínguez' philosophic musings which may have had little meaning for us on a first reading of the text. When he says, "Cada cabeza es un mundo, cada quien piensa distinto y nadie se pone de acuerdo en nada" (p. 142), he is inscribing hesitation which, according to Todorov, gives birth to the fantastic. Domínguez refuses to take a stance about the meaning of the events he outlines in the text. Instead, he states, "todo en este mundo es misterioso y no hay acontecimiento, por nimio que parezca, que pueda ser aclarado satisfactoriamente" (p. 144). We do not realize, at the time Domínguez makes this statement, that it will ultimately prove to be his only answer to the questions he raises in the text. We are still under the impression, at this point in the story, that we are reading a detective tale. Therefore, we have a series of expectations about how the story will be narrated. Primary among these expectations is the belief that the detective will solve the mystery for us. When, instead, the detective hesitates between a natural and supernatural explanation for the crime he is investigating, the text moves into the realm of the fantastic. Domínguez first leans in the direction of admitting the supernatural, but then draws back at the implications of this choice; his hesitation is automatically passed on to us, since in the words of Todorov, "The fantastic... implies an integration of the reader into the world of the characters; that world is defined by the reader's own ambiguous perception of the events narrated" (*Fantastic*, p. 31).

Writers who choose to work with a popular genre like that of detective fiction face a special challenge; as John T. Irwin puts it,

How does one write analytic detective fiction as high art when the genre's basic structure, its central narrative mechanism, seems to discourage the unlimited rereading associated with serious writing?... How does he write a work that can be reread by people other than those with poor memories?" (p. 1168).

The same question could well be asked of the fantastic. Its structure, too, often depends on surprise endings, tricks which catch the reader off guard, unexpected twists and turns in the plot, or some other clever narrative device. Once we have reached the end, there is little reason to reread the tale, since we already

know “what happens”. Todorov says, “if we know the end of a fantastic narrative before we begin it, its whole functioning is distorted” (*Fantastic*, p. 89). Irwin and Todorov reach similar conclusions about the way in which these popular genres are elevated to the status of “serious literary works”: both emphasize that a meta-reading of the text will “permit us to discover relationships where a first impression did not even suggest their existence” (*Fantastic*, p. 90). Irwin shows how some mysteries, which appear to be completely closed and resolved at the end of a first reading, remain structurally open because they present us with a “repeatable solution, a solution that conserves (because it endlessly refigures) the sense of the mysterious, [which] lies at the very origin of the analytic detective story” (p. 1170). A meta-reading of the text allows us to see not only what happens but **how** it happens. In a similar way, Todorov suggests that the meta-reading of a fantastic tale allows us to “note the methods of the fantastic instead of falling under its spell” (*Fantastic*, p. 90).

Desiderio Navarro has postulated that detective fiction has not always received the serious attention it deserves from critics because it is immediately identified as a popular genre, whose primary function is thought to be “divertir, distraer, recrear, entretener” (p. 138). Yet, as he and Mandel have shown, detective fiction has another, more serious role: it can function as a “literatura didáctico-instrumental o informativo-documental” through its inscription of a well-defined ideology. The fantastic also operates on two levels: its is a literature which is meant to entertain but, at the same time, to undermine the ideology that detective fiction upholds. A first reading of Pacheco’s story, *Tenga para que se entretenga*, call attention only to the first of its two functions, or its entertainment value. A meta-reading of the text, however, reveals its masterful construction and its more serious social message. No matter how we choose to interpret the events which take place in *Tenga para que se entretenga*, the story carries a disturbing message. The logical solution to the mystery is full of contradictions and lies, whereas the fantastic solution is based on eye-witness testimony and is substantiated by concrete proof. It may strike us as “impossible” that Maximilian could return from the grave to claim Rafael Andrade, but what other explanation is suggested by the facts surrounding the case? The official police report is pure invention and is no more acceptable than Olga’s extraordinary testimony. A solution based on invented or falsified information, although of a logical nature, is no more “real” than a fantastic one, for it brings us no closer to the truth. As Domínguez observes, official interpretations of reality are sometimes biased and fraudulently altered to suit the needs of a select and powerful few. In such cases, reality can become a totally relative entity.

María Elvira Bermúdez has put forth a very convincing argument which links the cultivation, popularity and esteem of detective fiction to the attitudes a society holds about its system of justice. She believes that the detective genre has found its greatest expression in England and in the United States because

el inglés y el estadounidense tienen para la ley un respeto y una confianza que, sean o no espontáneos y sinceros, marcan siempre su fisonomía colectiva. Cuando son víctimas de un atropello, acuden a la autoridad y dejan a su cargo la reparación del daño y el castigo del delincuente” (p. 14).

She also notes that in these English-speaking countries, citizens fear those who uphold the law: “palpita en ellos el temor a caer algún día en sus garras” (p. 14). In Latin American countries, especially in Mexico, Bermúdez believes that there is neither fear of nor respect for the law. She states:

El latino, el hispano-americano y sobre todos, el mexicano, se distinguen en cambio por un excecpticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta y por un desdén amargo hacia la actuación de los depositarios de la justicia concreta. Para el mexicano, revancha es sinónimo de justicia; y la revancha sólo de sí mismo puede dimanar y convertirse en acto. Por ese motivo, es él en persona quien venga los agravios que le han sido inferidos; y también por esa causa, le tiene sin cuidado la persecución de la justicia. Si es pobre, huye de ella, pero no se molesta en fraguar coartadas ni se preocupa de borrar sus rastros; si es rico, trata de comprarla; en todo caso, se atiene a las consecuencias de sus actos, remedando el estoico fatalismo de sus antepasados (p. 15).

Given the Mexican’s attitude toward law and justice, it is not surprising that in Pacheco’s short story the detective genre is used only to introduce an ideology which will later be subverted by the appearance of the fantastic in the text. *Tenga para que se entretenga* is not, in the words of Mandel, “a soothing, socially integrating literature” (p. 46). It presents a highly disturbing view of Mexican society, and of Mexico’s legal system. Innocent men are tortured and jailed for a crime they did not commit, inconsistencies in the official police report are censored and concealed, rational explanations are blatant lies, and only the fantastic interpretation of events seems to point toward “the truth”. Although social criticism is apparent in the story even on a first reading, it is through a meta-reading of the text that we see how order transforms itself into disorder, rationality into irrationality, and fact into fiction. By disguising itself as a detective story, *Tenga para que se entretenga* accomplishes its goals as a fantastic narrative: it subverts our well-ordered vision of the world without us being immediately aware that it is being subverted. Only a meta-reading of the tale reveals that the fantastic and the detective genre have co-existed, side by side, in the text from the very beginning. As our sly narrator tells us, “la mejor manera de ocultar algo es ponerlo a la vista de todos” (p. 144).

## NOTES

- 1 *La narrativa de José Emilio Pacheco* by Yvette Jiménez de Boise, Diana Morán, and Edith Negrín (Mexico: El Colegio de México, 1979) presents critical studies on *Tarde de agosto*, *Parque de diversiones*, *El principio del placer*, *El viento distante*, *La luna decapitada*, *Civilización y barbarie*, *El castillo en la aguja*, *Jérico*, and *La fiesta brava*. Other critical studies on Pacheco's short fiction include: Nancy Gray Díaz, *Ed mexicano naufragado y la literatura 'pop'*: "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco". *Hispanic Journal* 6.1 (Fall 1984): 131-139; Russell M. Cluff, 'Lo absurdo', en dos cuentos de José Emilio Pacheco. *Hispanófila* 28.3 (May 1955): pp. 103-116, and Russell M. Cluff, "Immutable Humanity Within The Hands of Time: Two Short Stories by José Emilio Pacheco". *Latin American Literary Review* 10 (Spring-Summer 1982): pp. 41-56. To my knowledge, the only article which deals with the fantastic in Pacheco's short fiction is my own. See Cynthia Duncan, "The Fantastic as a Vehicle of Social Criticism in José Emilio Pacheco's 'Lao fiesta brava'". *Chasqui* 14, pp. 2-3 (February-May 1985): pp. 3-13.
- 2 I have dealt with the historical implication of Maximilian's return from the dead elsewhere. See: Cynthia Duncan, "Ghosts of the Past: The Return of Maximilian and Carlotta in Two Contemporary Mexican Short Stories", in *Literature and the Historical Process*. Ed. David Hirshberg (Lexington: University of Kentucky Press, 1988): pp. 97-106.
- 3 The list of books and articles which attempt to define the detective genre is endless. Some works (in addition to those I have quoted) which were helpful to me are: *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1980); *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, ed. Howard Haycraft (N.Y.: Simon and Schuster, 1946); *The Development of the Detective Novel*, A. E. Murch (London: Peter Owen, 1958); *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*, Jerry Palmer (New York: St. Martin's Press, 1979); and *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, Dennis Porter (New Haven: Yale University Press, 1981).
- 4 In addition to those I have cited, other theoreticians of the fantastic include: Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana* 80 (julio-sept. 1972): pp. 391-403; Irene Bessièrre, *Le Récit Fantastique: Lao Poétique de L'incertain* (Paris: Librairie Larousse, 1974); Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970); Emilio Carilla, *El cuento fantástico* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1968); W. R. Irwin, *The Game of The Impossible. A Rhetoric of Fantasy* (Urbana: University of Illinois Press, 1976); Witold Ostrowski, "The Fantastic and the Realistic in Literature", *Zagadnienia Radzagow Literackich* 9.1 (1966): pp. 54-71; Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton: University of Princeton Press, 1976) and Franz Rottensteiner, *The Fantasy Book* (N.Y.: MacMillan, 1978).
- 5 On a second reading, these same phrases serve as meta-linguistic signals that call attention to the presence of the supernatural or uncanny in the text.

## WORKS CITED

Aponte, Barbara Bockus. "José Emilio Pacheco, Cuentista". *Journal of Spanish Studies, Twentieth Century* 71 (Spring, 1979): pp. 5-21.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. (Barcelona: Ed. Anagrama, 1976).

Bermúdez, María Elvira. *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (México: Libro-Mex Editores, 1955).

Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story* (New York: Appleton-Century, 1943).

Irwin, John T. "Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson". *MLN* 101.5 (December 1986): pp. 1168-1215.

Jackson, Rosemary. *Fantasy, The Literature of Subversion* (London: Methuen, 1981).

Kittredge, William and Steven M. Krauzer. *The Great American Detective* (New York: Mentor, 1978).

Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

Navarro, Desiderio. "La novela policial y la literatura artística". *Texto crítico* 16-17 (enero-junio de 1980): pp. 135-148.

Pacheco, José Emilio. "Tenga para que se entretenga", en *El principio del placer* (México: Joaquín Mortiz, 1972: pp. 133-149).

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1970).

\_\_\_\_\_. *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977).

Vax, Louis. *Arte y Literatura fantástica* (Buenos Aires: Edit. Universitaria de Buenos Aires, 1963.)

## “LOS CARACOLES” DE JESUS FERNANDEZ SANTOS, Y UN PAR DE CRITICOS FRANCESES: VAGAR DIVAGANDO.<sup>1</sup>

Loló Reyero  
Brown University

### 1. MITOS.

The very principle of myth: it transforms history into nature.

Roland Barthes, *Mythologies*.

El concepto que Barthes tiene del mito es mucho más amplio y comprensivo (¿pervasivo?) que el tradicional. Entiende el francés por mito la superposición de un sistema semiológico de segundo orden<sup>2</sup> que utiliza/distorsiona un proceso semiológico básico establecido entre el lenguaje y el objeto. “Todo”, pues, es susceptible de ser distorsionado para pasar a convertirse en mito (aunque no todo presenta una resistencia del mismo calibre al proceso: (ver págs. 131-137).<sup>3</sup>

Es así que muchas de las que tradicionalmente serían consideradas “imágenes” en el texto de Jesús Fernández Santos pueden verse, desde la óptica sugerida por Barthes, como mitos recreados bien por “los otros” bien por la narradora. Me detendré solamente en los más desarrollados en el relato.

Evidentemente (y aún más conociendo lo peculiar de los títulos en la obra de Fernández Santos), “los caracoles” saltan desde el título como el primer proceso de mitificación a considerar en el texto. Dentro de éste, “los caracoles” sufren un doble proceso: los “otros” — esos dos hombres que formaron también parte de la excursión a una estación de esquí que se menciona en el texto — deformaron el signo zoológico “caracol” para así aplicarlo a la relación lesbiana entre la narradora y esa mujer que nunca llega. Se sugiere (óptica equivocada,



pero así se codifica en el discurso de ellos) una sexualidad no compartida sino circular: "...vagas fiestas nunciales cada cual encerrado en sí mismo" (p. 77). El "signo" provisto por la relación caracol (palabra) — objeto/animal (tal como la describiría la zoología) pasa a convertirse en un significante — forma — de la cual se aleja el significado básico para "rellenarlo" con una nueva carga significativa (un nuevo concepto) que amplía su significación al convertirlo en mito.<sup>4</sup> El nuevo significado — intruso — se apoya en la riqueza de "posibles significaciones" que admite y promueve la situación pequeño-burguesa en la que se insertan esos "otros" creadores de la nueva significación.

Bourgeois ideology is of the scientific or the intuitive kind, it records facts or perceives values, but refuses explanations; the order of the world can be seen as sufficient or ineffable, it is never seen as the significant... In the contemporary bourgeois society, the passage from the real to the ideological is defined as that from an *anti-physis* to a *pseudo-physis*. (p. 142)

Y tal inversión es operada o hecha operativa mediante el mito. No hay explicación, ni asomo de intento de comprensión por parte de "los otros"; sencillamente se deforma una realidad para hacerla entrar en un sistema — establecido y cómodamente aceptado como suficiente — "natural". Se roba al lenguaje (la expresión es de Barthes) de su — supuesta — capacidad de representación para hacerlo "engullir" aquello que no se acepta (el lesbianismo, que pasa así a convertirse, por oculta, en significación "inocente"). Los caracoles pasan a asumir en la mente y la palabra de estos "otros" una significación tal que da prevalencia al nuevo contenido inserto en el signo básico asumido como simple forma (en relación al proceso semiológico de segundo orden). Desde su (de los "otros") punto de vista, los caracoles pasan a ser símbolo o ejemplo de aquello que evitan nombrar (lesbianismo): han comenzado por el concepto — que no nombran — para buscarle luego una forma, que es la que explicitan. Tal actitud es lo que Barthes define como "focus on an empty signifier" (p. 128).

Frente a ellos, la narradora "focus[es] on a full signifier" (p. 128), de tal manera que se apropia del término "caracoles" — su forma — y deshace la significación (el resultado como mito), denunciándola como impostura: los caracoles devienen en este caso, según esta óptica, la "coartada" del concepto impuesto por los "otros":

Ellos tratando de imaginar lo que no saben, lo que nunca conocerán, ellos tan diferentes, tan torpes, y tan lejos. (p. 76)

Pero si bien la narradora "descifra" el mito, a su vez pasa a utilizarlo desde su personal óptica. Ella también — aunque desde otra actitud — "transforma" la realidad para preservarla como imagen, dejándose invadir por el mismo cáncer mitificador, ya que sus coordenadas sociales corresponden con las de los

“otros”: la burguesía. Es así que la forma “caracol” (forma en el nuevo mito, signo en cuanto relación lenguaje-objeto) infiltra también su palabra cobrando en ella una nueva significación. Recoge, para ello, otro sema de la misma forma:<sup>5</sup> el cuerpo de la amada se convierte en camino a recorrer hasta llegar “al final de ese sendero parecido a los que dejan los caracoles bajo la lluvia. Voy siguiendo ese sendero de humedad...” (p. 73); y hundirse en la cama no es sino hundirse en “esa baba amarga que recubre las hojas en otoño” (p. 76)

In a bourgeois culture, there is neither proletarian culture nor proletarian morality, there is no proletarian art; ideologically, all that is not bourgeois is obliged to *borrow* from the bourgeoisie. Bourgeois ideology can therefore spread over everything and in so doing lose its name without risk: no one here will throw this name of bourgeois back at it. (p. 139)<sup>6</sup>

Y es que “the further the bourgeois class propagates its representations, the more naturalized they become” (p. 140), por lo cual no es difícil llegar a comprender que la narradora de nuestra historia breve no ha hecho sino utilizar una representación establecida desde fuera — naturalizada de antemano — para, tergiversándola por segunda vez, hacerla supuestamente suya: descifrar el mito convirtiéndolo en otro del mismo cariz. No ha salido, pues, de la ideología que parecía contestar.

Ya “fuera” del texto, y superpuesta a ambas actitudes mitificadoras internas (la de los “otros” y la de la narradora), la actitud del lector entiende la forma como presencia del concepto, es decir, “focus[es] on the mythical signifier as on an inextricable whole made of meaning and form” (p. 128). Es a este nivel que el mito funciona con toda su fuerza: como una dinámica (las otras dos actitudes podrían considerarse estáticas):

The signification of the myth is constituted by a sort of constantly moving turnstile which presents alternatively the meaning of the signifier and its form, a language-object and a metalanguage, a purely signifying and a purely imagining consciousness. (p. 123)

Frente a la presencia esporádica pero totalizadora del mitema “caracol” en el texto, el “camino” ofrece una más extensa y acaparadora de varias capas de significación. Al signo producto de la relación lenguaje-objeto se suman en este caso conceptos de vario tipo que engloban espacio y tiempo en una nebulosa que tiende a “estacionar” la significación en un mito: caminos son los que recorre la narradora por el parque del Retiro, caminos son los que su mente remonta hasta experiencias vividas (“sigo tus pasos hasta aquel día de la nieve...” (p. 71); “sigo mis pasos hasta ti aquella tarde en que miras...” (P. 27), etc), camino es el cuerpo amado recorrido ya por las manos ya por el pensamiento de la narradora. Caminar es, en resumen, tanto vagar como divagar por los diferentes terrenos o planos por los que tal acción se lleve a cabo. Este mito, además de recoger y

diversificar en ramas el tradicional “camino=vida” (que pervade el “common knowledge” tal como Barthes lo concibe), se une — como ramas de diferentes árboles apretujadas en un mismo bosque o parque (¿por qué no el Retiro?) — a otros mitos: voces, ojos, verjas, campanas, relojes, etc.: todos ellos nuevos mitos<sup>7</sup> recreados por la narradora desde su narración pero en base a un signo ya establecido.<sup>8</sup>

Podría concluirse, pues, que el mito es en este relato no sólo sistema estructurador del mismo en un plano espacial, temporal y discursivo, sino también elemento o sistema “expresivo” del todo del relato como literatura, ya que

...it is at the very start mytified (therefore made innocent) by its being fiction.  
(p. 144)<sup>9</sup>

## II. EL CODIGO HERMENEUTICO.

The hermeneutic terms structure the enigma according to the expectation and desire for its solution.

Roland Barthes, *S/Z*..

Barthes concibe el texto como “a truth to be deciphered” (p. 75) y su discurso como “essentially reactive” (p. 75), de tal manera que su estructura se organiza como dilación — o sistema de dilaciones — que juega con el lector hasta dejarlo alcanzar el enigma, la verdad del texto. Se juega, pues, con las expectativas del lector, expectativas que se equipara a un desorden (suplementario) que resultará, conocida esa verdad, en un retorno al orden (complementario) que estructure y dé significación válida a todo el sistema. Dos “reglas” operan en este campo: una de comunicación (que va dejando ver las “ramas” sin poder atisbar el tronco del árbol) y otra pseudológica (que permite al lector ir atando cabos)<sup>10</sup>: un tira y afloja que no se resuelve hasta el final del juego (la narración).

De los códigos manejados por Barthes, me interesa especialmente el hermenéutico, pues es precisamente el que prolonga la narración — el que provoca el discurso — y el que establece ese contrato económico con el lector.

La narradora de “Los caracoles” (establecida como tal desde la primera palabra del texto: “Voy...”) conoce la relación (la causa) que provoca toda esa cadena de efectos, pero desconoce y retrasa mediante su especial vagar divagando darse cuenta de la solución de los mismos. Las expectativas de la narradora (ese esperar que mantiene el texto hasta el final, hasta la decisión que

tergiversa los términos en un explícito “me alejo”), se expresa en su discurso mediante un juego de pistas que no lo son, de soluciones que no llevan al final: soluciones falsas que se configuran como solución de continuidad en el discurso.

El texto comienza así por un **caminar** que parece articularse hacia un fin: el encuentro. Las directas interrogaciones “retóricas” a ese tú que todavía no ha llegado — pero que se supone (suponemos la narradora y el lector) llegará — ayudan a crear esa ilusión de futuro encuentro. Y el discurso llega a un “al fin” que resulta no ser tal: “Al fin llegabas” (p. 71). El empleo del pasado deshace la ilusión de futuro esperado y mantiene la de la espera (se “vuelve” a esperar). El texto continúa en una mezcla de tiempos verbales que subvierte la relación tiempo verbal-tiempo “real” de tal forma que el lector termina por no saber si el presente (forma) corresponde ya al presente de la narración o al de lo narrado. Llega, en ese momento, una nueva “posible-solución”: “Ya vienes” (p. 74), que se reelabora enroscándose en un solo párrafo: “Ya vienes... vienes... Ya llegas... Vienes... Llegas...” (p. 74), que se continúa con “otra” voz ofrecida desde un engañoso presente (voz distinta, recogida entre comillas y que termina esta sección del relato). El juego formal con las expectativas del lector ha sido, en esta segunda ocasión, más prolongado. Sin embargo, la solución es la misma: la persona esperada no ha llegado (presente del relato) aunque sí había llegado otras veces (presente de la historia). Recomienza, con mayor tensión, la espera; y sigue el vagar y divagar de la narradora. Este tipo de “dilatatory morphemes (p. 75), que bien podría calificarse como mezcla de “snare” y “equivocation” (p. 75), seguirá prolongando la narración hasta — descubrimiento de la verdad — el final: ni la otra vendrá ni la narradora seguirá esperando:

Con miedo nos conocimos y con miedo te vas. Todo aquello, por miedo lo perdiste. Voy siguiendo, me alejo de tus pasos. Cuando vuelvas, que volverás, mira bien los caminos y el estanque, pregunta al rey que todo lo domina, a ese guarda cuyos labios murmuran. Serás tú quien vendrá a buscar mis huellas y todo el parque entero no será capaz de llenar un solo instante de tu vida. Ni siquiera te quedará el remedio de llorar; ni siquiera te quedará el recurso de la melancolía. (p. 88)

El lector es sometido a un interesante proceso en el que el “porqué” del enigma no se le descubre, por alusión, hasta bien comenzado el texto (ese “las dos” revela que la relación es lesbiana). Es decir, alcanza a conocer ese dato — es informado — más tarde que la narradora. Sin embargo, el discurso de ésta empuja al lector a “andar más aprisa” que la misma, ya que ante tanto engaño de “parece ser que ya viene... pero no, no viene sino que vino”, va poco a poco sospechando el final: no vendrá. Podría decirse que “procesa” los bits más aprisa que la narradora, aunque también es cierto que si bien el discurso empieza a dibujar un “esperar” sin solución, el final del mismo revierte los términos: el acercarse termina por, repentinamente, convertirse en un alejarse al que se suma

un “que espere la otra” indefinido. Es decir, el párrafo final del relato invierte los términos de la espera. Y el lector queda así enfrentado a la solución del enigma, que se ofrece como nuevo enigma (nunca sabemos si la otra aparecerá). La narradora es ciega porque quiere pero sabe; el lector se cree “vidente” que no sabe la causa pero ve y estructura sus efectos hacia un final que, repentinamente, le ofrece la solución esperada con un “twist” que la modifica.<sup>11</sup>

Hasta aquí, siguiendo a Barthes. Pero no coincido con él a la hora de considerar la “relectura” de un texto de este tipo. Releer un texto como “Los caracoles” — o como *Sarrassine* — estropea el efecto de “expectativa” por parte del lector. Ciertamente que la narración, el discurso, lo mantiene (por su forma), pero cuando el lector conoce ya la “respuesta”, la relectura opera como — creo — una traición al mismo. Ya no se sigue el discurso sino que el discurso se sigue de lo ya conocido.

### III. SIGNO OCCIDENTAL.

La voix... enjeu réel de la modernité, substance particulière de la langue, que l'on essaye partout de faire triompher.

Roland Barthes, *L'empire des signes*.

Reconozco que la utilización de conceptos empleados por Barthes en *L'empire des signes* aplicados a un texto como “Los caracoles” que no tiene nada que ver con el signo oriental, sería un tanto azarosa. Pero la obra del teórico — occidental él, al fin y al cabo — vuelve reiteradamente al comentario de estructuras significativas occidentales insertas en su estudio del signo japonés. Son algunas de éstas las que aquí utilizaré para acercarme al relato de Jesús Fernández Santos.

Según Barthes, en el mundo occidental, el llamado centro-ciudad es el lugar en el que

se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation: la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras: cafés et promenades): aller dans le centre, c'est rencontrer la “vérité” sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la “réalité”. (p. 43).

Y “Los caracoles” se desarrolla (como todos los relatos que integran *Paraíso encerrado*) en el Retiro, el gran parque de Madrid, que puede considerarse uno de esos “promenades” en el que se concentra “la parole”, que en este

caso no es social sino marcadamente individual: la de la narradora. Este “centro” es, además, un “retiro” o camino inverso que la narradora recorrerá en el tiempo.

Es el gran parque el que, funcionando como espacio-espacial, abre la mente de la narradora a los ejes espacio-temporales que ella recorre: su vagar por los senderos del Retiro es uno con y distinto de su vagar vital y su vagar erótico; y el divagar de su mente en el presente (pensamientos sobre las vejas, el guarda, la lluvia, etc.) enlaza con sus divagaciones por el recuerdo (las “huellas” o “pisadas” del camino ya recorrido).

Y es su voz — la que recoge el discurso, la que lo produce — lo que se hace triunfar en el relato. Es la voz personal de esa mujer la que utiliza y da consistencia a un conglomerado de impresiones y recuerdos sueltos, configurándolos en un signo saturado: un signo occidental.<sup>12</sup> Y ello no sólo en el divagar de la narradora (con todas las ramificaciones a que ella da lugar), sino también en el de la narración, que se abre en un mayor juego de posibilidades que el lector — desde su propia posición, occidental en mi caso al menos — le suma. Y eso teniendo en cuenta que, a pesar de todo:

*ce qui la voix extériorise... n'est pas ce qu'elle porte (les “sentiments”), c'est elle-même, sa propre prostitution. (p. 67)*

El hombre — voz literaria — tal como lo concibe el occidente, es “doble”, compuesto de un exterior y de un interior (aspectos barajados casi sin solución de continuidad en el texto de Fernández Santos, que los asume como válidos evidentemente sin cuestionárselos). Y tal división lleva continuamente a una recarga significativa que satura hasta hacerlo desbordarse:

*L'Occident humecte toute chose de sens, à la manière d'une religion autoritaire que impose le baptême par populations; les objets de langage (faits avec de la parole) sont évidemment des convertis de droit: le sens premier de la langue appelle, métonymiquement, le sens second du discours, et cet appel a valeur d'obligation universelle. (pp. 91-92)*

El hombre occidental, pues, somete la enunciación a unas significaciones o fabricaciones activas del signo. Proceso, creo, fácilmente reconocible en “Los caracoles”, donde todo (no sólo objetos, sino experiencias, personas, recuerdos e incluso las mismas coordenadas de tiempo y lugar) pasa a ser utilizado como “palabras” cuya significación — ampliada y retorcida: falsificada — les viene del sujeto hablante” en este caso la narradora. “Los caracoles” no es más que un texto ejemplo de lo que Barthes denomina “la sémiocratie occidentale” (contraportada del libro): el significado no sólo usa del significante para su exteriorización sino que abusa del mismo; el poder del significado subvierte el papel del hablante como creador del lenguaje convirtiéndolo en dominado por aquél (en ser alienado).

#### IV. QUELQUES CHOSSES.

Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme.

Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*.

Definitivamente, “Los caracoles” no es un ejemplo de la narrativa del futuro soñada por Robbe-Grillet:

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose*... elles n'accepteront pas la tyrannie des significations. (p. 20)

En el relato de Fernández Santos, las cosas y los gestos son no solamente *quelque chose* sino *quelques choses* cada uno de ellos: la red de significaciones impuestas al objeto por medio de la palabra se complica a través del “voir” y “revoir” de la narradora y, superpuesto a ello, del lector. Los “objetos” del parque (espacio-espacial primario) se ramifican en diferentes planos — social, erótico, simbólico, natural, etc.: el camino, las hojas, las estatuas, el estanque, las vejas, el mismo guardo, los bancos,... dejan de ser primordialmente objetos para convertirse en recipientes del sentir (en ambas acepciones) y el hablar de la narradora.<sup>13</sup> Se produce así la humanización o sensibilización del mundo denunciada por Robbe-Grillet (que aboga por un universo de las formas).<sup>14</sup> Y es así como:

Noyé dans la *profondeur* des choses, l'homme finit par ne même plus les apercevoir. (p. 61)

Exactamente lo que sucede en el relato “Los caracoles”: los caracoles dejan de ser tales para convertirse en símbolo de la relación que une a las dos mujeres o en expresión del desprecio de “los otros”; las sillas pasan a adquirir el “espíritu” de aquellos que las ocuparon; las distancias se confunden a través de la mirada (que, según el autor francés, debía establecerlas y distinguirlas); la cama mediante su comparación con el mar, adquiere una serie de connotaciones que nunca, como objeto, había disfrutado; hasta los caminos dejan de serlo y se hacen huella; y la postal colgada en la pared del dormitorio del internado cobra vida y espía. El “ojo” mismo (punto central de la “teoría” — disculpándome ante el autor por utilizar este término — de Robbe-Grillet) se personaliza, se humaniza:

El ojo vela, escucha, tienta, recoge las tenues voces, los cerrados suspiros, los movimientos crispados o solemnes de las sábanas, los viajes desde el lecho, bajo la luz, camino de la secreta puerta que se esconde tras un biombo de cretona, en uno de los rincones cargados de humedad y ropas. (pp. 79-80)

Curioso constatar que será la misma narradora — ella misma palabra, al fin y al cabo, pues esa es toda la “realidad” que posee — quien constata que “todo se quedará en palabras” (p. 85).<sup>15</sup> Son precisamente sus palabras las que la llevarán al “alejarse” final: el relato es un continuo “caminar” (un continuo “ir”) que parece interminable. Pero mediante el recuerdo del juego de las manos de las dos amantes en las literas de un tren, ese “ir” se convierte en un repetitivo “va y viene” que acaba en un “se detiene definitivamente” (pp. 87-88) en el que, por fin y por primera vez, pasado y presente se bifurcan por caminos totalmente opuestos: en el pasado, hacia la unión total (“complementos solidarios de sí mismos” (p. 88)); en el presente, hacia la separación definitiva: “me alejo de tus pasos” (p. 88), separación que no permite siquiera la recuperación del pasado (la unión) mediante el recuerdo:

Serás tú quien vendrá a buscar mis huellas y todo el parque entero no será capaz de llenar un solo instante de tu vida. Ni siquiera te quedará el remedio de llorar; ni siquiera te quedará el recurso de la melancolía. (p. 88)

La narradora, tras haber humanizado su entorno a su gusto y antojo, niega tal posibilidad a “la otra”; niega a ésta la capacidad de llenar de significación las cosas que la rodean — ese mismo parque. Se descubre así su propia trampa: todo su discurso no ha sido sino un presentar como válidas significaciones que ella ha impuesto sobre objetos que no las tienen; y es ella misma quien, desde ese su pedestal dador de significación, deja el parque llevándose consigo toda “humanización”, deja el parque como lo que es: un mundo de cosas. Habiendo perdido el sentido de las “distancias”, la narradora ha perdido, y así lo explicita el texto, su propia situación en el mundo:

Le regard [est] le sens privilégié... la description optique est en effect celle qui opère le plus aisément la fixation des distances... La subjectivité relative de mon regard me sert précisément à définir *ma situation dans le monde*. J'évite simplement de concourir, moi-même à faire de cette situation une servitude. (p. 66)

La distancia espacio-temporal es anulada por la conciencia de la narradora de “Los caracoles”; y es esta falta consciente de coordenadas la que la lleva a abandonar el mundo que ella ha poblado, a alejarse de una situación de indiferencia (donde ella no podía diferenciar distancias) hacia un futuro — ¿posible? — en el que encontrar y definir su propio espacio.



## NOTAS

- 1 De la narradora en el cuento y mío en este acercamiento. Los críticos elegidos han sido Roland Barthes y Robbe-Grillet.
- 2 Un “metalenguaje”.
- 3 A menos que lo especifique de otra manera, las citas y referencias a obras de teoría pertenecen a la obra mencionada en el epígrafe de cada una de las secciones, con la salvedad, por supuesto, de las que aparecen en castellano, que provienen de la “historia breve” elegida (“Los caracoles”, de Jesús Fernández Santos).
- 4 “The concept, literally, deforms, but does not abolish the meaning...: it alienates it. (p. 123)
- 5 De la forma caracol, los “otros” extrajeron y re-significaron el sema hermafrodita; la narradora extraerá el sema estela, mucosidad que los caracoles dejan como rastro.
- 6 Y aunque “there are revolts against bourgeois ideology. This is what one generally calls the avant-garde”, lo cierto es que “what the avant-garde does not tolerate about the bourgeoisie is its language, not its status”. (p. 139)
- 7 Y esto por el “open character of the concept; it is not at all an abstract, purified essence; it is a formless, unstable nebulous condensation, whose unity and coherence are above all due to its function”. (p. 119)
- 8 Por razones de espacio, no puedo seguir aquí viendo uno por uno los mitos (no sólo objetos sino también personas y animales) que el cuento contiene.
- 9 Para entender esto, bastará con una cita que explicita la concepción de la literatura como mito según Barthes: “There is a meaning, that of the discourse; there is a signifier, which is the same discourse as form of writing; there is a signified, which is the concept of literature; there is a signification, which is the literary discourse”. (p. 134) Lo cual le permite concebir “writing as the signifier of the literary myth, that is as a form which is already filled with meaning and which receives from the concept of Literature a new signification”. (p. 134)
- 10 Ver págs. 85-86.
- 11 “Narrative communication is not idyllic [ i.e. that which unites two partners sheltered from any “noise” (in the cybernetic sense of the word)]... The lines are simultaneously twisted and routed according to a whole new system of splicings, of which the reader is the ultimate beneficiary... Readerly writing stages a certain ‘noise’, it is the writing of noise, of impure communication; but this noise is not confused, massive, unnameable; it is a clear noise made up of connections, not superpositions: it is of a distinct ‘cacography’...”. (pp. 131-132)

12 Frente al centro saturado de la civilización occidental, trasunto del signo característico de la misma, el centro vacío de Tokyo (la Ciudad del Emperador) se corresponde al signo de la civilización oriental: el signo vacío.

13 Los humanistas, según Robbe-Grillet, “confondent — volontairement peut-être — la réflexion précise (et limitée) su l’homme, sa situation dans le monde, les phénomènes de son existence, avec une certaine atmosphère anthropocentrique, vague mais baignant toutes choses, donnant à toute chose sa prétendue *signification*, c’est-à-dire l’investissant de l’intérieur par un réseau plus ou moins sournois de sentiments et de pensées”. (p. 47)

14 Formas entendidas como realidades mensurables — realidades sometidas a la distancia — y no en el sentido semiológico que Barthes daba al término.

15 Se me vienen a la mente palabras de un poema cantado por Ana Belén: “Quisiera poner el hombro y pongo palabras, que casi siempre acaben en nada cuando se enfrentan al ancho mar”. Aquí, como en el relato, se sugiere la alienación del hombre con respecto del lenguaje.

#### OBRAS CITADAS

Fernández Santos, Jesús. “Los caracoles”. *Paraíso encerrado*. Barcelona: Ed. Destino, 1973, págs. 70-88.

Barthes, Roland, *S/Z: An Essay*. New York: The Noonday Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Pleasure of the Text*. New York: The Noonday Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *L’empire de signes*. Paris: Flammarion, 1970.

\_\_\_\_\_. *Elements of Semiology*. New York: The Noonday Press, 1988

\_\_\_\_\_. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1989.

\_\_\_\_\_ and Nadeau, Maurice. *Sur la littérature*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Les Éditions de Minuit, 1986.



## FOCALIZACION, PUNTO DE VISTA Y PERSPECTIVA EN *EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE*

Enrique Luengo  
Gettysburg College

El lector que se enfrenta por primera vez a la lectura de *El obsceno pájaro de la noche*<sup>1</sup> (1970) se encuentra ante un texto que se caracteriza por la renuncia a una inteligibilidad inmediata. Los mecanismos de su proceso narrativo tienden a rechazar la consecutividad propia de un discurso naturalmente coherente para proponer una historia elaborada a partir de un sistema discursivo que se regula por y en sí mismo y que tiene como sustrato ontológico las alucinaciones y delirios de un personaje eje desde el cual se constituye el mundo presentado. El lector requiere de un esfuerzo de abstracción razonado para hacer encajar cada elemento dentro de un patrón consistente que encuentre correspondencia en las normas estéticas y lógicas que ha internalizado y que corresponden a su orden familiar.

*EOPN* es una novela que modifica, subvierte un código previamente aprendido y constituido por las nociones fundamentales de nuestra cultura: aquellas convenciones que regulan el aparato social en cuanto *social constructs* y no como un fenómeno inherentemente natural. El carácter innovativo del texto se evidencia en el deseo de transgredir los límites de inteligibilidad y los marcos de verosimilitud que se articulan en el modelo de coherencia lógico, cultural y literario del lector. El carácter polivalente y subversivo del texto nos insta a recuperar un sentido que quepa dentro de una categoría interpretativa lógica desde la cual se puede dar cuenta de la complejidad narrativa.

Este nuevo sistema de convenciones propuesto en *EOPN* presupone un acercamiento diferente a las reglas del juego en que se actualiza la convención de su lectura. Describir y analizar estas nuevas reglas que gobiernan el texto requiere de un modelo teórico que dé cuenta clara de su estructura narrativa.

Con este objetivo en mente, creemos necesario, primero, tener en cuenta el argumento clásico de Genette (1972, 1973) cuando propone distinguir en el interior del texto narrativo las categorías de la *voz* (quien “habla” o asume el discurso como propio) y la *focalización* (resultado del proceso perceptivo que tiene lugar en lo que Lotman (1978: 17-36) denomina como *conciencia modelizante* del mundo referido). Para nuestro propósito, el modelo de Genette nos sirve como un punto de partida que nos permite entrar en la polémica que éste ha provocado con el propósito de aclarar el concepto de *focalización* que creemos fundamental en el análisis de la estructura narrativa de nuestro texto.

M. Bal (1977, 1981a, 1981b) argumenta que Genette no define el término *focalización* en ninguno de sus estudios que se refieren al tema. De la misma manera, Rimmon (1976) y Bal subrayan el hecho de que Genette no es coherente con su premisa básica de distinguir y mantener separada las categorías de *voz* y *visión*. A partir de esta distinción fundamental Bal elabora un modelo que da cuenta de otros fenómenos importantes (hasta ese entonces poco claros) relativos al texto narrativo que no habrían sido contemplados en los trabajos de Genette. Como primera cosa ella distingue entre el sujeto focalizador y el objeto focalizado; esto nos permite entender el proceso de la focalización como un resultado. Para Bal, por lo tanto, todo objeto narrado implica previamente un objeto focalizado<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, el focalizador es la instancia perceptiva que aprehende, experimenta, aprecia, advierte la realidad objetiva o subjetiva que le circunda no a manera de una conciencia reflexiva, sino más bien como un discurrir psíquico disociado de las imágenes acústicas que podrían representarlo. De esta manera, focalizar supone no reflexionar y por lo tanto, no vocalizar. La *voz* o la fuente lingüística de la que procede el discurso pertenece al narrador, quien verbaliza un hecho ya focalizado. Habiendo señalado lo anterior, en nuestro trabajo integramos el término *focalización* como un concepto descriptivo ligado al ámbito de la representación narrativa que nos permite dar cuenta de la especial estructura discursiva de *EOPN*.

Nuestra primera impresión cuando iniciamos la lectura del texto es que asistimos al relato en tercera persona de una serie de acontecimientos organizados en una secuencia temporal relativamente estable. Unas páginas más adelante la narración cambia a la primera persona. A partir de este momento, el narrador, aparentemente, es el protagonista de la acción; Humberto Peñaloza, “un hombrecillo” que trabaja como sirviente de viejas sirvientas retiradas de sus quehaceres en “La casa de los remedios”. Posteriormente sabemos que el Mudito, sobrenombre que funciona a manera de apocorístico para Humberto Peñaloza, cuando joven fue escritor. Uno de sus proyectos fue escribir una biografía de su patrón. Don Jerónimo de Azcoitia, quien a partir de su estatuto de personaje del relato afirma lo siguiente:

Creo que el problema principal del pobre era su necesidad de que yo tuviera una estatura espiritual y una consistencia de que carezco y por eso esa necesidad de inventarme una biografía en la que se perdió (488)

Desde este punto de vista, el texto que leemos es entonces esta “biografía” en la que, sin embargo, el “escritor” se envuelve de tal manera que de quien habla finalmente es de él mismo; se pierde en sus propias palabras en una suerte de metadiégesis<sup>3</sup> que pone al descubierto su intimidad.

Otras veces es el mismo Mudito quien se refiere a su actividad de escriba de un texto en proceso de elaboración:

Me la pones por encima (la cabeza), ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de Don Jerónimo, el perro de la Iris, **Humberto Peñalosa sensible prosista que nos entrega en estas páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas...** (89-90. El subrayado es nuestro).

Sin embargo, el tejido discursivo de *EOPN* es mucho más complejo y semánticamente significativo, puesto que el relato en su totalidad integra múltiples niveles narrativos englobados en la “voz del sujeto de la enunciación básico como veremos más adelante. El “relato-biografía” del Mudito está enmarcado dentro de un discurso que lo integra, procede de una fuente de discurso que le cede la palabra. Este es un caso de lo que Bal (1981 b, 43) llama “incrustación” o cambio de nivel narrativo, en donde los enunciados relativos al acto mismo de la enunciación integran un proceso de enunciación secundario. El proceso de transposición de la voz en una jerarquía de niveles narrativos implica un cambio de la instancia perceptiva del mundo representado; en otras palabras, el narrador-focalizador extradiégetico<sup>4</sup> cede ahora la voz y la visión<sup>5</sup>, a un focalizador intradiégetico<sup>6</sup>. El “Mudito”, sujeto focalizado, en la inmediatez de su discurso se erige en focalizador de una realidad que es el resultado de su experiencia ya no referida por un sujeto ajeno a ella, sino representada en el acto mismo que la profiere<sup>7</sup>.

A lo largo del texto encontramos una serie de enunciados que revelan la presencia de un narrador-focalizador básico o primario que refiere lo sucedido al narrador-focalizador secundario, quien se convierte en objeto de conocimiento de una instancia que está por sobre él. El material del relato en su totalidad es previamente percibido por un narrador-focalizador extradiégetico que actúa como conciencia modelizante de la experiencia humana que implica la alterada cosmovisión del personaje centro de la diégesis<sup>8</sup>. A lo largo del texto el narrador-focalizador primario interviene de manera reiterada y casi exclusivamente para referirse a las circunstancias que rodean el proceso y desarrollo de la escritura de la biografía de su patrón; tarea que Humberto Peñalosa se ha propuesto como reivindicadora de su condición marginal. El hablante básico o narrado heterodiégetico refiere los pormenores que acompañan el intento de escribir la “biografía”. La representación de este hecho sería aparentemente la

fuentes lingüísticas engoblante y original que deviene el texto en su totalidad. Pero, sin embargo, en cada uno de los enunciados proferidos por el sujeto de este discurso encontramos incrustado un discurso segundo que no procede del primero y cuyo contenido y textura verbal le es absolutamente ajeno. Un ejemplo de esto lo podemos constatar en el siguiente párrafo:

Sintió su pantalón mojado. Su miembro decayó. Apoyando sus codos en la mesa a ambos lados de la Olivetti, ocultó su cara en las palmas de sus manos. ¿Cómo evadirse? ¿Hacia dónde? Anularse. No desear ni ser deseado por nadie. La página metida en la máquina, en blanco... Emperatriz, por favor, perdone mi pretensión. Al fin y al cabo yo no valgo nada, no soy más que un bohemio que vaga por los crepúsculos en busca de un ideal que siempre se me escapa, que mis manos solitarias jamás tocarán... Emperatriz... cásese conmigo... La cabeza de Humberto Peñaloza se desmoronó sobre su máquina de escribir. Sus manos volcaron la lámpara del escritorio. Su cuerpo fue deslizándose de la silla y quedó hecho un montón de escombros en el suelo (269).

El narrador heterodiégetico funciona a manera de una imagen fugitiva que no se deja aprehender, se anula a sí mismo. Pero es éste justamente quien organiza la disposición objetiva del texto. El sujeto básico de la enunciación nos instala en el mundo de la ficción como espectadores de una escena que él ya conoce y que maneja desde el título y el epígrafe de la novela. Dentro de este marco referencial que propone las reglas de la lectura se instala esta segunda instancia narrativa que percibe, focaliza de manera espontánea una situación relativa a su subjetividad en un proceso psíquico que no se experimenta como referente sino como una conciencia reflexiva manifiesta en su discurso desde el cual fluye el mundo representado en la diégesis. Justamente esto es lo que ha llevado a hablar de una novela dentro de la novela, en la cual se juega con el lenguaje; o en otros casos de novela que se destruye a sí misma al escribirse<sup>2</sup>.

El narrador-focalizador básico sustenta un discurso que permite la existencia de un enunciado en el que el personaje centro de la diégesis elabora vocalmente una realidad que tiene como referente su experiencia frente al mundo en que se actualiza su enajenación. El narrador básico en este caso no percibe o concibe en ese mundo sino que sólo acerca de ese mundo, debido a que la historia para él ya ha pasado y ocurrido en otro lugar. Este se instala afuera, desde donde organiza, en un acto de imaginación o memoria, la situación en que se actualiza el discurso del personaje enajenado.

Cuando se trata de aclarar la estructura del discurso del Mudito y ponerla dentro de un marco de referencia que encuentre correspondencia en algún tipo de discurso inventariado por un sistema que dé cuenta de éste, Isis Quintero (1978) define la novela como un texto que "tiene la estructura de un delirio mental, como un largo monólogo interior que cambia constantemente de sujetos, pero que en realidad se organiza exclusivamente en función de las alucinaciones de un personaje". Pero el texto no es sólo el delirio mental del

Mudito; más bien, el discurso del Mudito es parte de la historia envuelta en la totalidad que la enmarca, a saber: el discurso de la novela en cuanto construcción ficticia que evoca un universo de experiencia que podríamos denominar, por ahora, como monólogo interior<sup>10</sup>.

Otras de las descripciones frecuentes en los trabajos críticos referentes a la estructura del narrador en *EOPN* proponen como una constante interpretativa la visión de un caótico monólogo interior del personaje central, un cúmulo de voces que se multiplican y enfrentan<sup>11</sup>. A nuestro entender el discurso del texto se constituye en la narración de una voz en primera persona, que debido a su patología psíquica, integra en su relato otras voces que aparecen como máscaras superpuestas, solapadas, que encubren la figura de este narrador personal.

Nuestra tarea ahora consiste en describir y analizar la estructura discursiva en la cual se inserta la voz del Mudito y el “diálogo” que establece con las otras voces que invaden su conciencia y que canalizan la diégesis a partir de una focalización interna<sup>12</sup>. La instancia perceptiva en este caso se evidencia a través de una estrategia narrativa que G. Genette denomina “focalización interna y fija”<sup>13</sup>. La diégesis en este discurso segundo es el producto de las elucubraciones mentales del personaje; la realidad aparece filtrada por su conciencia y presentada con un lenguaje que representa su particular sintaxis y dicción. Veamos el siguiente pasaje del primer capítulo:

Las asiladas se entretuvieron durante toda la tarde en ayudarme a decorar la capilla con colgaduras negras. Otras viejas, las íntimas de la finada le metieron los dientes postizos en la boca,... Arreglamos alrededor del féretro las coronas enviadas por la familia Ruiz. Encendimos los cirios. ¡Así, con patrona como misía Raquel sí que vale la pena ser sirviente! ¡Qué señora tan buena! ¿Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida? Ninguna... Pero el funeral de la Brígida fue muy distinto... Lo primero que hizo la Rita cuando trajeron el ataúd fue pasarle la mano por debajo para comprobar si esa parte del cajón venía bien esmaltada como en los ataúdes de primera de antes: yo la vi fruncir con la boca y dar su aprobación con la cabeza. ¡Bien terminadito, el ataúd de la Brígida! Hasta en eso cumplió misía Raquel. Nada nos defraudó (12-13).

En el párrafo anteriormente citado se dan varios tipos de discursos. En primer lugar tenemos al Mudito que “da cuenta”<sup>14</sup> de una experiencia pasada en donde refiere el desarrollo de una situación que envuelve los preparativos funerarios de una de las viejas habitantes de la casa que ha muerto recientemente. El Mudito es la persona que sostiene lo dicho; su discurso evoca un hecho pasado en relación al momento en que se actualiza el “hablar” que constituye el párrafo de nuestra cita. El lugar es un allí, determinado, acotado en la referencia al espacio en que ocurrieron los hechos, a saber, “la casa de los remedios” en donde el Mudito ejerce la función de sirviente de exsirvientas. Ese allí se constituye en función al aquí y ahora en el cual se produce el discurso que nosotros lectores estamos “decodificando”. La manera en que “transmite”



la “información”: los términos, la forma de estructurar su discurso, deben ser entendidos como su propia manera de percibir los hechos “contados”; lo que incluye, por supuesto, rasgos de su estilo que se constituyen a partir de su propia racionalidad.

Ahora bien, como podemos observar en nuestro párrafo ejemplo el **yo** o las desinencias equivalentes en el discurso no son las únicas que designan al sujeto gramatical del enunciado. El discurso del Mudito se ve repentinamente invadido por otras voces: “¡Así, con una patrona como misía Raquel, sí que vale la pena ser sirviente!... ¿Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida” (13)<sup>15</sup>. En el discurso de un **él** se introduce, sin marca formal alguna, un **nosotras**. La intervención del **nosotros** aparece totalmente dissociada de la voz que rige para el discurso del Mudito; es el discurso de un otro sostenido en un tiempo y lugar diferente al momento de la enunciación pero actualizado en ella misma. Creemos que esta es la clave para la lectura de *EOPN*; se mantiene la continuidad de la voz del Mudito, quien incorpora en su discurso de manera singular las voces que invaden cada circunstancia locutoria del mundo representado. Decimos de manera singular porque en el habla natural esto sería absolutamente imposible; el estilo indirecto y la cita pura son las únicas formas de comunicar otra experiencia, otro juicio, otro discurso.

El paradigma personal del Mudito se expande, fragmenta, transforma, al asumir de manera **descarada**<sup>16</sup> en su discurso los enunciados de los otros que, transvasados en su mundo personal, delatan la falta de identidad que en una suerte de reiterada metamorfosis constituye su subjetividad enfermiza.

El **yo** del Mudito designa al hablante en su doble condición de autor del discurso que en su voz se constituye y es sujeto-tema de ese discurso. Pero también ese **yo** se desplaza hacia otros **yoes**; reflejos multiplicados que surgen del discurso del personaje, en donde la categoría de persona bajo la cual el locutor organiza lo que dice, en el nivel de la pura apariencia discursiva (apariciencia que se constituye como el rasgo básico del “hablar” del Mudito), es un hecho privativo de un sujeto en particular que asume su discurso como perteneciente a un nivel de experiencia que le es propio. Cuando hablamos de focalización del discurso, en este caso, no podemos hablar de una voz y una visión que se corresponden, sino de una “polifonía de voces” que se conjugan en sólo una visión que percibe la realidad representada<sup>17</sup>. El siguiente ejemplo ilustra lo antes dicho:

Me adelanto a la Madre Benita, me detengo junto a un grupo de casuchas de lata, de tablas de cartón, de ramas, frágiles y plomizas, como construidas con los naipes manoseados con que las viejas juegan a juegos antiquísimos. Usted ha intentado tantas veces convencer a las viejas que duerman en las habitaciones. Hay cientos de piezas, buenas, grandes, todas vacías, elijan las que quieran, en el patio que quieran, yo y el Mudito se las acondicionaremos para que queden cómodas, no, Madre, tenemos miedo, son demasiado grandes y los techos demasiado altos y las murallas demasiado gruesas... (23-24).

El registro del discurso anterior revela una elaboración sintáctica en que las proposiciones se encadenan sucesivamente, de manera relativamente elemental. El cambio de las desinencias que designan al sujeto del discurso evidencian una estructura discursiva fragmentada e incoherente. Esta composición discursiva es el resultado de las múltiples alteraciones que subyacen al proceso mental que implica el poner juntas una serie de elucubraciones mentales sugeridas o mediatizadas por y en el presente en que se concretizan. El Mudo, sujeto de la experiencia referida, describe una situación de manera impersonal, apela después como su alocutor a la madre Benita, quien por lo demás no puede oírlo porque el Mudo no tiene voz. Inmediatamente después las circunstancias de la producción del discurso están radicalmente disociadas de los parámetros que rigen el discurso que se transmite: la voz se desplaza a la Madre Benita que se convierte de “usted” en “yo” y posteriormente se producen nuevos desplazamientos hacia el “nosotras” las viejas. El mundo de estos fragmentos aparece como El Mudo lo “imagina”; es el lenguaje de la imaginación, son las voces incorporadas a su cuerpo, es, finalmente, la fantasía verbal que abre el universo del personaje poblado de distintas voces en una pluridimensionalidad vocal.

Esta variedad de voces proviene de un sujeto en el cual se integran y proyectan diversos enunciados que representan la forma en que imagina y experimenta el mundo en el interior de su conciencia. Las imágenes, en tanto pulsiones primarias, evidencian un discurso desquiciado, anormal. El Mudo es su experiencia y ésta es él y los otros. Pero también es él y el otro él que constituye su yo como en los siguientes ejemplos:

**...ustedes monstruos, tienen miedo de salir, tenemos miedo de salir, y por eso me refugio aquí** (p. 270. El subrayado es nuestro)

La Iris queda hincada junto a mí, llorando porque ya sabe lo que le va a pasar, lo que **nosotros** calientes con la juerga, **vamos a hacer conmigo** y yo no tengo manos para defenderme ni piernas para huir, sólo ojos para mirar y esta fina piel de pintura para sentir los golpes. (112. El subrayado es nuestro)

Otro párrafo ejemplar de alternancia o transposición de la voz que designa al sujeto del discurso lo podemos ver en la siguiente cita donde al adjetivo posesivo se desplaza de una persona a otra sin la necesaria correspondencia lógica; el **mis** y el **sus** corresponden a un mismo objeto poseído por ambos sujetos:

Jerónimo señala a la perra. Hace chasquear sus dedos y **sus** perros se disparan, un instante es suficiente, un revoltijo de babas y patas y sangre y tierra, un minuto, no más, en que **mis** cuatro perros negros como las sombras de los lobos la matan para detener **su** diálogo con el astro cómplice (221. El subrayado es nuestro)

Una de las características peculiares del Mudo en tanto narrador es, perdonando la redundancia semántica, su mudez. Profiere palabras de mudo y, por lo tanto, no hay un emisor vocal que articule un discurso pronunciable y audible por un eventual destinatario. La relación emisor-receptor es absolutamente imaginaria, lo que anula el acto comunicativo primario. Pero además de sordo el personaje es mudo; su acto de comunicación, entonces, responde a un proceso enteramente interiorizado debido a su impotencia expresiva básica.

Como consecuencia del proceso de interiorización del Mudo se instala en él un mundo completo, integrado de diálogos truncados, carentes, que no trascienden el estado mental que los origina. Son frecuentes, por ejemplo, las apelaciones a la segunda persona en donde se constituye una suerte de diálogo ausente de un interlocutor real. Estos no son sino procesos mentales instaurados en el plano puramente fenoménico en donde el discurso sólo se concibe desde el interior del personaje como lo podemos ver en el siguiente párrafo:

Me tienes que reconocer, Inés, acéptame, siquiera ahora, tal como soy, sea quien sea, Humberto, Mudo, vieja, guagua, idiota, fluctuante mancha de humedad en la pared, despierto porque me estás tocando. La noche del campo es inmensa afuera. Salta y salta el tordo que nos mira desde su jaula. Despierto porque tus dedos ásperos pero todavía no verrugosos están ciñéndome el miembro, están acariciando mi vientre (465).

En otras ocasiones el diálogo interior del Mudo se complementa con la cita indirecta que remite a los otros personajes que participan de la "acción". Las expresiones más frecuentes que introducen el virtual habla del otro son, por ejemplo: "me dicen", "usted me dice", "dicen". Veamos un ejemplo que muestra esta situación:

¿Por qué esa expresión perturbada, Madre Benita? Dejo mi escoba para acudir cuando usted me llama sin llamarme. Despidió a misía Raquel en la portería, regresa al patio de los naranjos, y está mirando desde un lado para otro como quien busca apoyo, pero no quiere pedir nada, no importa, yo entiendo que me lo pide, vamos Mudo me está diciendo, que no te tenga que rogar que me acompañes, sígueme por las galerías que conducen hasta la capilla. Sólo la oración podrá disipar esa angustia que veo enmarcada en su papalina sucia, acompañame Mudo, lo que más quiero es estar sola y tú sabes acompañarme, dejándome sola en la capilla... (p. 305)

La voz del Mudo y la Madre Benita alternan; los roles de emisor y receptor cambian sin necesidad de continuidad lógica. El acto comunicativo se configura en la inmediatez de la voz que lo concibe; en otras palabras, el discurso del narrador autodiegético<sup>18</sup> es invadido por actos de habla que "recrean" el posible escenario en donde pudieran ser actualizados. Como ya hemos visto este escenario no trasciende la fantasía imaginativa del Mudo representada en la materialidad quimérica de sus deseos, miedos, fantasmas, reyecciones, proyecciones, etc.

Otra manera en que se proyecta la voz del Mudito desde el prisma de su conciencia, corresponde a aquellos enunciados en los cuales se establece una acción narrativa cualquiera que continúa sin nota introductoria alguna con un diálogo que la complementa:

Aprieto la mano de Inés. Es fría, perfecta. Responde a mi mano que la aprieta apenas, y te la aprieto más y la arrastro hasta los macizos de hortensias para escondernos como adolescentes.

—Jerónimo...no...

—Sí.

—Tenemos la casa entera y toda la noche...

—No importa, aquí.

—Tengo mideo.

—¿De qué?

—Pueden vernos.

—¿Quién?

—No sé.

—No seas tonta. (192) <sup>19</sup>

El Mudito, en tanto sujeto del discurso, se desdobra en un otro que tiene por objeto su propia persona, de manera que la división sujeto-objeto se anula por cuanto ambos convergen en un punto que los refiere en una misma instancia, ya que el Mudito es él, su discurso y el discurso de todos los demás.

Las proyecciones que esta estructura discursiva tiene desde el punto de vista cronológico son interesantes de destacar, puesto que toda temporalidad narrativa se estructura en la interrelación del eje original del tiempo del narrar y el eje creado por el narrar de un hecho acontecido en el pasado y que se actualiza en virtud de la palabra. En el discurso del Mudito coexisten pasado y presente en virtud de que su narración corresponde a un enunciado que se va haciendo, elaborando en la mediatez de la palabra que lo profiere. En esta perspectiva se debilita la estructura que opone el ahora del narrar al antes de lo narrado, confundiendo ambos planos.

Las situaciones que el Mudito refiere se instalan ambigualmente en el presente narrativo debido a que el mundo narrado proviene de la forma como él experiencia ese pasado en el ahora de su discurso. El pasado, aunque remoto, se ve disuelto en la psiquis que lo evoca, haciéndose “presente” puro. Al igual que las múltiples voces que constituyen el discurso dialogan interminablemente, el tiempo del discurso no tiene límites claros, se confunde. La voz y las circunstancias de su producción están radicalmente dissociadas. El discurso del Mudito hace suyo el discurso de los otros, sostenidos en otro tiempo y otro lugar, pero filtrado, elaborado por la conciencia presente que evoca. De allí que el presente y el pasado verbal del texto alternen sin experimentar contradicción alguna. La temporalidad narrativa fluye al unísono con la conciencia en que tienen lugar los procesos verbalizados puesto que quien “habla” y quien “ve

coinciden en un sujeto único. La distancia entre el narrar y lo narrado se suspende, al mismo tiempo que el sujeto focalizador y el objeto focalizado se conjugan en una misma instancia manifiesta en una singular textura narrativa capaz de expresar o representar un fenómeno relativo a la psiquis humana.

La voz, entonces, oscila entre “yo El Mudito” ahora y los otros, o “El Mudito” antes, pero invadiendo el mundo representado en la conciencia que ahora los actualiza, otorgándoles una existencia de la que carecen en razón de ser sólo actos de imaginación. Es interesante observar que no existe elemento alguno que conecte los diferentes tiempos del discurso; la voz se desplaza sin transición entre el pasado de la narración y el presente que *revive* el pasado. El pasado va ocurriendo, la narración funciona a manera de una cámara del tiempo que va trazando los acontecimientos; es como si el Mudito tuviera grabada cada escena en la cinta fílmica de su cerebro y nos la proyectara — a modo de huella modificada por su experiencia cognoscitiva — en la página que leemos:

Las huérfanas sacaron los clavos y las tablas y ayudaron a subir a la Iris Mat:luna... Suben despacio, estudiando donde poner cada pie para que no se derrumbe todo...(17)

Tuve que golpear las manos como en el recreo de un colegio para llamarles la atención y devolverlas a la realidad de lo que teníamos que hacer, por aquí, no tropiecen, aquí vivo yo, ésta es mi habitación y ésta es mi cama, nada más hay aquí...(69)

La textura de la novela en su totalidad se caracteriza por el empleo de una suerte de sintaxis discursiva que tiende a evidenciar un tipo de comunicación que privilegia el habla oral, pero en donde el receptor se materializa sólo en el poder imaginativo del sujeto que genera el discurso. La mayor parte de los críticos han querido describir el proceso narrativo de *EOPN* como un texto que se caracteriza por la presencia de una multiplicidad de puntos de vista<sup>20</sup>.

Como hemos visto en nuestro análisis, el texto está integrado por múltiples voces, pero no necesariamente las voces se constituyen en “puntos de vista” desde los cuales se define la textura orgánica de la diégesis. En esta novela los cambios de voces no implican cambios de focalización. El Mudito es el prisma, centro y eje único desde el cual emerge el mundo de los “otros” revertidos en su “yo”.

Su experiencia vital es todas las experiencias discursivas que posibilitan su existencia. Es un individuo hecho de palabras virtualmente ciertas o potencialmente truncadas. Su discurso está invadido por los fantasmas del miedo, las envidias, los odios, las pasiones, los deseos, las ilusiones; el foco de su existencia se mueve, se define alrededor de estos fantasmas verbales entre los cuales se desplaza constantemente y con los cuales se identifica.

## NOTAS

- 1 En nuestro estudio usaremos las siglas *EOPN* para referirnos a la novela.
- 2 Bal (1981 b: 202-203) ejemplifica este fenómeno con una ilustración hindú del siglo séptimo en donde “at the upper left, the wise Arjuna is depicted in a yoga position. At the bottom right stands a cat. Around the cat are a number of mice. The mice are laughing. It is a strange image. Unless the spectator interprets the signs [...] The elements of this sign, the standing Arjuna, the standing cat, the laughing mice, only have spatial relation to one another. The elements of the *fabula* — Arjuna assumes a yoga position, the cat assumes a yoga position, the mice laugh — do not form a coherent significance as such. The relations between the sign (the relief) and its contents (the *fabula*) can only be established by mediation of an interjacent layer, the view of the events. The cat sees Arjuna. The mice see the cat. The spectator sees the mice who see the cat who has seen Arjuna. And the spectator sees that the mice are right. Every verb of perception (to see) in this report indicates an activity of focalization. Every verb of action indicates an event.”
- 3 Entendemos por “metadiégesis” el nivel narrativo resultado de un acto narrativo producido por un personaje de la diégesis que se hace narrador del mundo representado.
- 4 Creemos necesario aclarar aquí que el proceso mismo de narrar implica una instancia previa como es el focalizar. En otras palabras, lo narrado presupone un objeto anteriormente focalizado. De esta manera, el focalizador es la instancia que percibe la objetividad y subjetividad del mundo representado y el narrador es la fuente lingüística que actualiza el acto de comunicación que importa el fenómeno literario. El focalizador, por cuanto sólo percibe, carece de voz, ya que ésta, como lo señala Reisz de Rivarola (1985: 564), es patrimonio del narrador, quien verbaliza, en un acto propio de su conciencia reflexiva, una materia previamente focalizada sin participación de la reflexión ni del lenguaje que le es concomitante. Cuando hablamos de “narrador-focalizador”, entonces, no referimos a la fusión de estas dos instancias que, como hemos visto, tienen funciones diferentes en el relato ficcional.
- 5 Téngase en cuenta la diferencia entre “visión” y “voz” que hemos hecho al comienzo de nuestro trabajo.
- 6 Usamos el término “diégesis” como el universo espacio-temporal en el que se sitúa la historia, entendida ésta como el conjunto de sucesos ficticios que integran una narrativa. Genette (1972) usa el término para distinguir narrativa como historia y narrativa como discurso. Señalado lo anterior, entenderemos por “estradiégetico” el narrador o focalizador ausente de la historia y por “intradiegetico” aquél presente en ella. Este último puede participar de la historia como agente secundario (homodiegetico) o como protagonista (autodiegetico).

7 Siguiendo a A. Banfield (1981) en su esfuerzo por distinguir entre discurso y pensamiento representado, hablaríamos, en el caso del proceso que implica el fenómeno de la focalización, de una suerte de “percepción representada”. Lo interesante en nuestro texto es que a nivel del discurso el cambio de focalización y, por lo tanto, el producto de la acción ocurre sin la presencia de un enunciado que introduzca a un sujeto de la acción verbal diferente.

8 Generalmente se tiende a confundir al narrador-focalizador extradiegético con el sujeto biográfico que implica la práctica de la escritura. Sin embargo, en nuestra taxonomía teórica nos referimos a aquella entidad que dispone el orden del relato y hace posible la existencia textual del proceso relativo a la focalización.

9 Promis Ojeda, al reflexionar al respecto señala lo siguiente: “*EOPN* se nos presenta, pues, como la novela de una novela, es decir, como un relato que se va iluminando a sí mismo, como una ficción que se perfecciona con otra ficción que encierra y que la supera” (1975: 40).

10 Este tipo de monólogo interior (discurso secundario y autodiegético como lo hemos señalado más arriba), según Genette (1972: 38) es la forma más estricta de focalización interna (39); suerte de hablante interior que verbaliza una serie de percepciones en donde se mezcla el presente inmediato y toda experiencia relativa al personaje.

11 Podríamos dividir en dos grupos los estudios críticos sobre *EOPN* aquellos que se refieren de manera secundaria a la estructura del narrador puesto que su objetivo es ahondar en un aspecto diferente de la novela, y los otros que específicamente analizan las características que informan su estructura narrativa. Lo interesante es que en ambos grupos los estudios tienden a ver la novela como un monólogo interior de características singulares o como una polifonía de discursos enfrentados. Entre los más importantes del primer grupo encontramos los trabajos de Bacarisse, 1980: 18-34; Borinsky, 1973: 281-283; Goic, 1968: 147-152; Magnarelli, 1980: 5-13; Martínez, 1977: 133-138; Valdés, 1975: 127-160. En el segundo grupo tenemos a H. Achugar 1979; Cornejo, 1975: 101-112; Gutiérrez Mouat, 1983; Martínez, 1978: 635-642; Vidal, 1972; Quinteros, 1978.

12 En vista de nuestro propósito, creemos necesario subrayar que toda focalización interna implica siempre una valoración crítica del mundo representado.

13 La focalización interna supone la presencia de un narrador-focalizador extradiegético que cede la visión a un focalizador intradiegético. Sin embargo esto no ocurre en nuestro texto de manera explícita, ya que, como lo hemos señalado más arriba, no existen marcas formales explícitas que conecten el discurso primario y el discurso incrustado.

14 El que el Mudio pueda oralizar su experiencia es una situación paradójica debido a su impedimento.

15 Como podemos observar en el ejemplo, aparentemente no habría una coincidencia regular de un productor único de la voz que enuncia. Esta es justamente la característica estructural por excelencia del enunciado narrativo de la novela.

16 Entendemos el vocablo *cara* en la acepción más cercana a su etimología; como fachada o superficie anterior de una cosa.

17 Nelly Martínez (1977: 18), al comentar *EOPN* desde el marco teórico que propone para la novela moderna el filósofo ruso Mikhail Bajtín, describe los múltiples giros “dialógicos” que experimenta el discurso del Mudio. Sin embargo, debido a que su interés descriptivo es otro, ella no menciona el hecho de que la visión no la asumen los diferentes sujetos que participan del “diálogo”.

Nos parecen interesantes las observaciones de Nelly Martínez sobre la novela polifónica, quien afirma que “En efecto, el texto cabalmente polifónico es altamente autocrítico y aun subversivo en tanto transgrede el rígido monologismo de toda verdad institucionalizada, la polifonía no debe entenderse como juego meramente sutil de voces enfrentadas, sino como juego sin resolución. Ello opone la polifonía al monologismo de la épica y de la ficción tradicional... discursos en los que una voz unificadora atraviesa los diversos textos e implanta un centro. Por el contrario, la polifonía se apoya en el juego del desplazamiento de tal centro evadiendo su fijación: fijar un centro equivaldría a identificar los puntos de vista divergentes y acallar las voces, ya que éstas se convertirían en meros ecos de una privilegiada voz central (7-8).

18 En el ámbito de la narratología Genette designa con este término una modalidad según la cual el narrador que enuncia el discurso es parte de la historia en tanto protagonista. El narrador en este caso delinea una imagen del mundo marcada por la falta de un distanciamiento afectivo o ideológico entre el presente de la narración y el pasado evocado.

19 Dentro de la variada gama de situaciones interlocutivas que incorpora el discurso del Mudio, son múltiples los enunciados de características similares a éste.

20 La reelaboración correctiva de la categoría “punto de vista” que hemos propuesto en nuestra introducción y a lo largo de nuestro trabajo nos permite aclarar el error en que han caído los estudios sobre *EOPN* cuando se ha tratado de describir la estructura narrativa de nuestra novela sin aclarar el proceso que subyace en el aparente diálogo del sujeto protagonista del relato.



## OBRAS CITADAS

Achugar, Hugo. *Ideología y estructura narrativa en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.

Bacarisse, Pamela. *El obsceno pájaro de la noche: A Wiled process of Evasion*. Edinburg: Edit. Bendenzú, 1980: pp. 18-34.

Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1978.

———. (a) "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today* 2.2 (1981): 41-59.

———. (b) "The Laughing Mice or: On Focalization". *Poetics Today* 2.2 (1981): 202-210.

Banfield, Ann. "Reflective and Non-Reflective, Consciousness in the Language of Fiction". *Poetics Today* 2.2 (1981): 61-76.

Borinsky, Alicia. "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*". *Modern Languages Notes* 88 (March 1973): 281-283.

Comejo, Polar. "*El obsceno pájaro de la noche*: La reversibilidad de la metáfora". *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Ed. Ojeda Promis et al. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975: 101-112.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. 8th ed. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Genette, Gérard. *Figures I*. París: Seuil, 1966.

———. *Figures III*. París: Seuil, 1972

Goic, Cedomil. *La novela chilena*. Santiago-Chile: Editorial Universitaria, 1968: 147-152.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: impostura e impostación: la modelización lúdica y carnalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1983.

Lotman, J. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1978.

Magnarelli, Sharon. "*El obsceno pájaro de la noche*: Fiction, Monsters and Packages". *Hispanic Review* 25 - 26 (1980): 5-13.

Martínez, Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". *Hispamérica* 5.1 (marzo, 1977): 133-138.

———. “Lo neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso.” *El barroco en América*. Ed. Martínez Nelly et al. Madrid: Gredos, 1978: 635-642.

Promis Ojeda, José, comp. y ed. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975.

Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova de ediciones, 1978.

Reisz de Rivarola, Susana. “Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional” *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Ed. Garrido Gallardo, Miguel Angel et al. Madrid, 1985: 561-584.

Rimmon, Shlomith. “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction”. *PTL* 1.1 (1976): 33-62.

Valdés, Adriana. “El imbunche, estudio de un motivo en *el obsceno pájaro de la noche*”. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Ed. Ojeda, Promis et al. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975: 127-160.

Vidal, Hernán. *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*. San Antonio de Colagne: Aubi, 1972.



## EL ESPACIO, ESQUELETO REPRESENTACIONAL EN LA CRISIS LUDICA DE LA *RAYUELA*

Alberto Sacido Romero  
Brown University

*A mi familia, a pesar de la distancia*

### I<sup>1</sup>

La peculiar configuración física de *Rayuela* tiene su raíz en la inusual utilización del espacio como elemento representacional básico<sup>2</sup>. Mientras que tradicionalmente se le otorga al tiempo una función dinamizadora de la materia narrativa y al espacio se le atribuye un carácter fundamentalmente estático, en la novela de Cortázar es el espacio el que adquiere la función dinámica y motriz de la narración<sup>3</sup>. Esta capacidad estructuradora del espacio proviene de lo que Enrique A. Giordano llama “*elemento lúdico* [como] dinámica generadora del texto”<sup>4</sup>.

Tanto la casualidad como el juego (*elemento lúdico*) necesitan de un *espacio* donde poder ser representados y, al mismo tiempo, están caracterizados por una temporalidad difusa, dominada por el presente.<sup>5</sup> En ambos, la falta de un orden temporal preciso es necesario, ya que una cronometría rigurosa eliminaría su esencia y no serían ya más un juego puro y una pura casualidad.

### II

#### ESPACIO NARRATIVO:

Del mismo modo que el juego de la rayuela, con su contorno bien definido, se rige por reglas espaciales, el libro de Julio Cortázar funciona mediante un

“tablero de dirección” que delimita el espacio, la casilla a la que saltar en el viaje que la lectura representa, en ese vagar que la novela es. Es decir, que hay un camino que se va haciendo al vagar, al cuestionarse, al entrar en crisis. Por lo tanto, no sigue las pautas tradicionales de un comienzo y un final, de una estructura cerrada y perfecta,<sup>6</sup> sino que se sostiene en el principio de la “entropía”, de la “incesante mutabilidad de la materia”,<sup>7</sup> en la crisis constante y la interminable búsqueda de un orden superior.

Nada más entrar en el texto, las instrucciones del “tablero” sitúan al lector ante una infinita variedad de posibilidades:

A su manera este libro es **muchos libros** [...] (111)<sup>8</sup>

(Subrayado mío)<sup>9</sup>

Esto se corresponde con la verdadera filosofía de la novela, de la cual es metáfora representativa el “ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado” (736) Es éste un contexto donde “la partida infinita” (736) podría llevarse a cabo, pero al autor le parece lícito ofrecer dos posibilidades, regidas ambas por una definición de su espacio.<sup>10</sup>

El lector queda invitado *a elegir* una de las posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la **forma corriente**,<sup>11</sup> y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego el **orden** que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 [...] -58 - 131 - (111)

En la primera opción está claro que se trata de una de esas “criaturas de elección del Occidente”, con su “orden cerrado” ( 559). Sin embargo el segundo libro “*a elegir*”<sup>12</sup> por el lector se constituye en esos “muchos libros” que el texto es. La clave de esto se encuentra en el número final de la lista, seguido por el símbolo menos, que priva a la novela de un fin delimitado y preciso. No sólo no hay “tres vistosas estrellitas” al pie del capítulo 131 sino que se manda al lector, en una secuencia sin fin, al capítulo 58. Abierta queda la obra a nuevas posibles e ilimitadas lecturas.

Por otra parte, si se presta atención al desordenado “orden” de la lista se puede apreciar una disposición ascendente y consecutiva, del 1 al 56, que además de incluir la primera novela integra en ella los capítulos “prescindibles”. Esta ruptura del espacio narrativo lineal que obliga al lector a abandonar la secuencia numérica de las páginas, no hace sino sustituir un sistema espacial

rígido por otro de ilimitadas posibilidades. De esta forma se perfilan los contornos del juego narrativo como si se tratase del “ajedrez indio” de la página 736:

...saber que unos pocos podían acercarse a esas tentativas sin creerlas un nuevo juego literario. *Benissimo*. Lo malo era que todavía faltaba tanto y se iba a morir sin terminar el juego.

-Jugada veinticinco, las negras abandonan — dijo Morelli, echando la cabeza hacia atrás. De golpe parecía mucho más viejo—. Lástima, la partida se estaba poniendo interesante. ¿Es cierto que hay un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado?

-Es postulable -dijo Oliveira-. La partida infinita.

-Gana el que conquista el centro. desde ahí se dominan todas las posibilidades, y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero el centro podría estar en un casilla lateral, o fuera del tablero.

He aquí postulada la filosofía del libro: *Rayuela* es una “tentativa” que tiende a buscar un “centro” que por definición es inalcanzable (“podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero. -O en el bolsillo del chaleco”); es una “partida infinita”; es un “juego”, pero serio, más allá de los “nuevos juegos literarios” llevados a cabo por el surrealismo, que se quedan en la forma, que no buscan la trascendencia.<sup>13</sup> El significado del término “lúdico” sigue, en el surrealismo la acepción corriente de “actividad de diversión y pasatiempo” como forma de subversión de la seriedad racionalista burguesa. Sin embargo en *Rayuela* la palabra retoma el significado original de “*ludus/ludere*” como “movimiento rápido”<sup>14</sup> y pierde la connotación de esterilidad que su “no seriedad” le confería. El “movimiento lúdico” se produce en un ámbito espacial de infinitas posibilidades que, al mismo tiempo que transgrede los rígidos esquemas burgueses occidentales, tiende hacia la búsqueda constante de la auténtica esencia del hombre.

[... Morelli [...] trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre. (613)

La entrópica posición de “describir” como medio para reingresar en “la casa del hombre” prosigue su materialización física con la división del cuerpo narrativo en tres grandes espacios: *Del lado de allá / del lado de acá / De otros lados*. Si se sigue la segunda opción expuesta en el tablero de dirección, la transición entre el *lado de allá* (París) y el *lado de acá* (Buenos Aires) no será tan abrupta y secuencial como en el caso de la novela “rollo chino” que la primera opción propone. Se logra así una integración de los dos espacios geográficos que determinan el constante conflicto interior de Horacio Oliveira,

narrador y protagonista de la novela. La continua alternancia entre las tres secciones da al lector una sensación de “dislocación” permanente. Sin embargo, es este constante movimiento en el espacio el que dota a la novela de una unidad superior, de ese lugar “where the knots of the narrative are tied and untied”.<sup>15</sup>

### ESPACIO REAL / ESPACIO SIMBOLICO:

El tratamiento del espacio geográfico y físico sufre un proceso de dematerialización y simbolización según se va avanzando en el relato.<sup>16</sup>

Al principio de la novela se ofrece una muy detallada y específica mención del itinerario parisino recorrido por la Maga y Oliveira:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua (119).

Tan minuciosas y reiteradas referencias a calles, plazas, puentes y edificios del *Quartier Latin* de París en las primeras páginas de la novela, conectadas directamente con la casualidad como elemento aglomerador, podrían relacionarse con lo que Bakhtin llama “cronotopo del camino”.

The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement. Time, as it were, fuses together with space and flows in it (forming the road); this is the source of the rich metaphorical expansion on the image of the road as a course [...] varied and multi-leveled are the ways in which the road is turned into a metaphor, but its fundamental pivot is the flow of time.

The road is especially (but not exclusively) appropriate for portraying events governed by chance.<sup>17</sup>

Si se tiene en cuenta que lo que se está narrando es el recuerdo de una época en la que Oliveira, el narrador, se encontraba en el camino de búsqueda esperanzada del centro a través del amor con la Maga, puede negarse su carácter cronotópico según la acepción bakhtiniana. Es decir, que la naturaleza representacional del cronotopo rayuelesco varía radicalmente de aquella que caracteriza la novela tradicional. Aunque el camino en *Rayuela* sí está gobernado por la casualidad,<sup>18</sup> su avance no está determinado principalmente por el tiempo sino por el espacio. Esto se debe a la reorganización de la materia narrativa desde el recuerdo del narrador, para lo cual éste utiliza el espacio como instrumento básico de representación. Sólo se puede reorganizar el material mediante patrones espaciales precisos que sustituyan la imposible precisión temporal:

Pero todo esto había que decirlo en su momento, sólo que era difícil precisar el momento de una cosa, y aún ahora [...] aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo (122-123)

El último punto de divergencia con el cronotopo bakhtiniano del camino es la calidad finita y resolutive de éste (“a place for events to find their denouement”), en contraposición con la calidad entrópica de sempiterna “descolocación” que la novela de Cortázar sostiene como fórmula generadora:

Un análisis de la inquietud, en la medida de lo posible, aludía siempre a una descolocación, a una excentración con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar. Se sabía espectador al margen del espectáculo, como estar en un teatro con los ojos vendados. [...] En esos momentos se sabía más próximo al centro que muchos que vivían convencidos de ser el eje de la rueda, pero la suya era una proximidad inútil, instante tantálico que ni siquiera adquiría calidad de suplicio. Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras. Un día se dio cuenta de que sus amores eran impuros porque presuponían esa esperanza, mientras que el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volvería más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo. «Hasta de la sopa hago una operación dialéctica», pensó Oliveira (584)

La posición de Horacio, tras su primera gran crisis (con la Maga), es de “excentración con respecto a una especie de orden que [...] era incapaz de precisar”. La búsqueda es continua durante toda la novela, aunque el espacio va a ir paulatinamente trocando su aspecto físico, de escenario real, en una cualidad meramente simbólica. De este modo se pasa del camino al cronotopo que Bakhtin llama del “umbral”:

We will mention one more chronotope, highly charged with emotion and value, the chronotope of threshold; it can be combined with the motif of encounter, but its most fundamental instance is as the chronotope of crisis and break in a life. The word “threshold” itself already has a metaphorical meaning in everyday usage (together with its literal meaning), and is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that charges a life (or the indecisiveness that fails to change a life, the fear to step over the threshold). In literature, the chronotope of the threshold is always metaphorical and symbolic, sometimes openly but more often implicitly. [...] In this chronotope time is essentially instantaneous.<sup>19</sup>



Si en el caso del cronotopo del camino Cortázar se aleja de la tradición narrativa, invirtiendo el proceso de representación, en esta ocasión las coincidencias son múltiples y esenciales. En realidad son éstas las coordinadas espacio-temporales que verdaderamente definen el proceso de escritura y lectura del libro, sólo que en *Rayuela* el “umbral” y la “crisis” son permanentes y no un mero “breaking point of a life”. La aparición de espacios simbólicos y metafóricos sigue una línea ascendente y tiene su momento climático en la escena que cierra el capítulo 56.

En la sección parisina las múltiples crisis de Oliveira lo llevan hacia el primer gran espacio simbólico, el mundo de los *clochards*.<sup>20</sup> La esperanza, la búsqueda que era París ha terminado en fracaso.

Puesto que la esperanza no era más que una Palmira gorda, ninguna razón para hacerse ilusiones. Al contrario, aprovechar la refrigeración nocturna para sentir lúcidamente [...] que su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria (355)

Sin embargo, como se puede ver, con su bajada al “infierno”, a la “mierda”, el lugar se convierte en espacio regenerador, le devuelve la esperanza de seguir jugando, aunque la esperanza no sea más que una “Palmira gorda” y la victoria sólo sea, en esencia, el continuo fracaso, el juego permanente, la búsqueda de un “kibbutz [del deseo] desesperadamente lejano”. Este capítulo resume la experiencia parisina de Horacio y plantea la metáfora central del libro: la “rayuela”, que completará su complicada significación y sus múltiples y complejas funciones en el último fragmento dedicado a la Argentina.<sup>21</sup>

En Buenos Aires Horacio está ya marcado por el fracaso de su experiencia europea y su percepción del espacio geográfico porteño no tiene los perfiles bien marcados que caracterizaban al cronotopo del camino parisino:

Talita acabó por comprender que a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído. (...)

-Lo que a vos te ocurre [Horacio] es que no sos un poeta -decía Traveler- No sentís como nosotros a la ciudad como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua. [...] (384)

Horacio se encuentra, sin remedio, en el cronotopo del umbral, aunque intenta repetir su propia imagen en la de Traveler y la de la Maga en Talita. El episodio del puente (fragmento 41) simbolizará, de nuevo, ese imposible camino hacia la armonía suprema por medio del juego amoroso que no pudo

tener con la Maga. Lo dicho en la página 592 (fragmento 93) expone con claridad el simbolismo del puente, espacio representativo del amor irrealizable, sin posibilidades reales de éxito:

[...] me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado. [...]

La abstracción va en ascenso y desemboca en los dos espacios simbólicos finales: el circo, como espacio lúdico, como espacio infantil con su agujero de esperanza, y el manicomio como lugar infernal, lugar de dislocación máxima.

En el circo Oliveira se encuentra a gusto y en él descubre un “orificio”, un posible escape hacia ese “centro”, hacia el “espacio liberado”.<sup>22</sup> Sin embargo va a quedarse “abajo fumando”. La verticalidad, ya criticada y rechazada en el episodio con la *clochard*, vuelve de nuevo a imponerse aquí y tendrá su culminación en el capítulo 54 cuando Horacio baja al “Hades refrigerado” (479) de la morgue del manicomio.

Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfarata, el descenso. (476)

De este segundo descenso al infierno, Horacio va a salir absolutamente descolocado, como un “payaso que quiere salirse de su casilla (506), pero recobrará y completará el enfoque que había conseguido al final del capítulo 36: aceptar su permanente situación en el umbral, sabiendo que su única esperanza es aceptar el juego y seguir jugando. Solamente le será posible alcanzar unos breves momentos de armonía que el proceso entrópico-lúdico de la rayuela le proporciona, de vez en cuando, por medio del amor y la solidaridad con los “hombres” (la Maga, Berthe Trépat, Emmanuèle, Traveler y Talita).

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó.

Desde la ventana (el umbral) Oliveira reconoce que no hay solución, que nunca logrará la unión del Cielo y la Tierra, pero admite también que “al fin y al cabo algún encuentro habrá” La vida, la rayuela, el libro constituyen un juego sin esperanza de solución pero con la esperanza de poder seguir jugando.

### III

La rayuela novelística es un permanente juego de espacios que intenta trascender el corsé de finitud del devenir temporal. Para lograr esto fundamenta su discurso transgresor en un sistema de constante transformación de la materia. Sus elementos están dispuestos es una secuencia de infinitas posibilidades, como las ciento veinte piezas del ajedrez indio, como la reyuela con su tantálico cielo inalcanzable. A través de una crisis continua, promovida por el elemento lúdico, el espacio genera el nuevo orden sin fronteras que sostiene la novela.

### NOTAS

1 Quiero expresar mi agradecimiento al profeso Julio Ortega por sus sugerencias en la confección de este trabajo. Asimismo quiero agradecer a mis compañeros Tom Harrington y Loló Reyeró muchas de las horas pasadas encima de estos papeles, corrigiendo y sugiriendo. Finalmente: Gracias, Muriel.

2 Para la definición del carácter representacional del tiempo y el espacio parto de la terminología utilizada por M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1988) 250:

“The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative.[...]

Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel’s abstract elements — philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect — gravitate toward the chronotope and through it take flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. Such is the representational significance of the chronotope”. (Subrayado mío).

3 Esto es fundamentalmente lo que dice M.M. Bakhtin, 251, cuando parafrasea la siguiente teoría de Lessing:

“Those things that are static in space cannot be statically described, but must rather be incorporated into the temporal sequence of represented events and into the story’s own representational field”.

4 Enrique A. Giordano, "El espacio lúdico: La narrativa hispanoamericana del siglo veinte", *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico* 1983 Oc.-Dec. 31 (122): 109.

5 Lo que Julio Ortega, *Poetics of Change* (Austin: University of Texas Press, 1988) 43, llama "insistent present" o "pluridimensional present".

Esta idea también aparece en Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York University Press, 1971) 186-187:

Movement provides an excellent means of **spatializing time** by destroying the old linear organization and by proposing in its place the simultaneous existence of a variety of spatial realities, each of which is infused with its own dimension in time. Movement is, then, in architectonic fiction, associated with the idea of the **present**, as Arnold Hauser proclaimed in writing of "Space and Time in the Film", for **all perception of reality takes place in the present time**. This is true even if some mode of perspective, the book, for example, embodies the perspectives of the past or suggests the perspectives of the future." (Subrayados míos).

La relación del tiempo con la perspectiva narrativa, según queda reflejada en esta cita, podría muy bien aplicarse a *Rayuela*. Sin embargo, no se le puede dedicar un comentario más amplio por el cariz restringido de este trabajo. Quede, de todo modos, mencionada la inseparable relación entre espacio, tiempo y perspectiva narrativa, aunque el presente trabajo se limite al tratamiento del espacio.

6 "Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un **orden cerrado**. Resueltamente en contra, **buscar también aquí la apertura** y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie". Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1986) 559-560. (Subrayados míos).

7 Enrique A. Giordano, 103.

8 Las referencias textuales provienen de Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1986) y van señaladas por el número de página al final de cada cita.

9 De ahora en adelante, todos los subrayados que aparezcan en las citas textuales de *Rayuela* son míos si no van de otra manera indicados.

10 Primera muestra del juego del espacio que va a regir el discurso novelístico.

11 Si no está de otra forma indicado, las palabras en negrita se deben a un énfasis mío.

- 12      Nótese el énfasis del autor al poner en bastardilla el verbo *elegir*.
- 13      [...] No se trata de una **empresa de liberación verbal** [...] Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. [...] Los surrealistas **se colgaron de las palabras** en vez de despegarse **brutalmente** de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma”. Julio Cortázar, 613. (Subrayados míos).
- 14      Etimología recogida del artículo de Enrique A. Giordano, 100.
- 15      M. M. Bakhtin, 250.
- 16      París y Buenos Aires como entidades geográficas concretas.
- 17      M. M. Bakhtin, 243-244.
- 18      “Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.” Julio Cortázar, 120.
- 19      M. M. Bakhtin, 248.
- 20      Debido a la concisión del trabajo voy a reducir las referencias a aquellos espacios simbólicos más representativos pero siempre teniendo en cuenta que Oliveira camina por umbrales constantes y que el análisis de todos los espacios de crisis no es posible hacerlo aquí.
- 21      “[...] el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montañita de bosta, mirar al mundo a través del ojo del culo [...] la piedrecita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría en el camino que lleva al Kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera rofosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y algún día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz”. Julio Cortázar, 369.

22 “En el circo se estaba perfectamente [...] Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejóse reirse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo”. Julio Cortázar, 422. (Subrayados míos).



## **LOS PICHY - CYEGOS, DE RODOLFO ENRIQUE FOGWILL: ¿DENUNCIA O METAFORA?**

**Alicia Valero-Covarrubias**  
University of Pittsburgh at Greensburg

**E**n 1983 Ediciones De La Flor publicó *Los Pichy - cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill, con una presentación de contratapa que bien podría entenderse como manifiesto estético. La descripción del contexto histórico- social que origina la obra, y la referencia a la literatura vigente se registra con un tono impersonal, neutro:

“Había guerra, y en esos días los personajes de las novelas seguían “encendiendo” cigarrillos, “descendiendo” escaleras, y “ascendiendo” a “automóviles” Desde cualquier lugar, les “extendían” objetos, o ellos “extendían” alguna cosa a su interlocutor”.<sup>1</sup>

La indiferencia de la clase media ante la injusticia y el dolor de los pobres, el reconocimiento de una serie de situaciones absurdas y su visión del país como una “inmensa retaguardia desbandándose en círculos alrededor del mismo punto”, estimulan al autor a concebir el plan de *Los Pichy - cyegos*. La suya será una obra escrita “contra la realidad que impone el mismo estilo hipócrita de realizar la guerra y la literatura”.

Se trata de la transcripción de cintas magnetofónicas con el relato del único sobreviviente de un grupo de desertores en las Malvinas. El “informante” posee la autoridad que le confiere su calidad de testigo presencial comprometido con los sucesos narrados. El “entrevistador” se preocupa por fijar el espacio temporal de las “conversaciones” y su simultánea escritura, entre el 11 y el 17 de junio de 1982. Esta fecha despierta la desconfianza del lector informado con respecto a la exactitud de los hechos históricos. Se sabe que el 11 de junio el Papa Juan Pablo II visita Argentina luego de haber llevado su mensaje de paz a Inglaterra, y que dos días después, el 14, se rinde el contingente estacionado



en Puerto Argentino y termina la lucha. De este modo la obra se inscribe dentro de los cánones de la narrativa contemporánea en que contraponen testimonio y ficción, entrelazados por un tema común: la violencia en sus dos formas mayúsculas, gobiernos represivos y contienda armada.

El texto se convierte en campo de batalla, espacio en que se cuestiona la fragilidad del mundo real y se objetivan las posibilidades de la escritura.

El material narrativo se estructura simétricamente en dos partes de ocho capítulos cada una. En la primera se presentan los personajes: una veintena de adolescentes hacinados en una cueva subterránea, que comparten su destino de parias. Se describe su modo de vida miserable, los viajes furtivos al campamento enemigo y el tráfico de provisiones a cambio de información sobre sus tropas respectivas. En conversaciones triviales se descubre la inocencia de estos muchachos que todavía creen que las experiencias por las que están atravesando son secuencias de un largo sueño y nada más. La agilidad de los diálogos, su frescura y colorido crean una atmósfera de verosimilitud acentuada por las referencias a hechos de la historia reciente del país, seguramente en la memoria del lector.

A mediados de la primera parte, por ejemplo, algunos de los personajes discuten las operaciones represivas del gobierno del general Videla y las actividades guerrilleras de Santucho y Firmenich, autor este último, tanto en la realidad histórica como en la del texto, del secuestro y asesinato del ex-presidente general Aramburu. Pero no se tarda en comprobar que ellos, desde su situación de marginados, también asumen los mismos esquemas y cometen los mismos errores de la sociedad que critican. Obligados a organizar una infraestructura paralela a la que rige fuera de su escondite, sus cuatro líderes, los Magos o Reyes, representan el poder autócrata.

Los personajes emergen como voces sin rostro, cuerpos que se desplazan dentro del reducido ámbito en que habitan, seudónimos o apodos de los que no está ausente el sentido del humor juvenil.

Quizás sea pertinente considerar al lenguaje como elemento clave en la composición de *Los Pichy - cyegos*. El registro de expresiones del habla coloquial no sólo impregna el léxico de los personajes sino también su sintaxis y prosodia. Es a través de la franca adopción de los idiolectos grupales y de las jergas con los que se expresan las creaturas novelescas que se logra una comunicación categórica. Movimiento democratizador que rechaza-desde el texto y fuera de él (mediante la poética de la contratapa) — la cultura elitista vigente.

El capítulo 7 de la primera parte presenta un giro inesperado. Los personajes conjeturan sobre la verosimilitud de las historias que circulan en las islas y el efecto que produce en el oyente el mero hecho de contarlas.

“... aunque la historia que le cuentan a uno no alcance a impresionar y aunque uno no la crea, impresiona sentir la impresión que trae el que las cuenta por el sólo hecho de contarlas. ¿No?”<sup>2</sup>

Ese “¿No?” insta al interlocutor a compartir la opinión del que ha hablado, conjura en el espacio textual al escritor del relato que rememora el informante y apunta a su propuesta estética.

“—¿Y vos Quiquito, creés que yo creo esto que me contás? — le pregunté.  
— Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones — me dijo. Y yo seguí anotando.”<sup>3</sup>

Más adelante, en la segunda parte, se insiste:

“— Pero decime: ¿vos creés lo que te cuento o no?  
— quería saber.  
— Yo anoto. Creer o no no es lo importante ahora — sugerí.  
— Claro — dijo él — a vos lo único que te calienta es anotar.  
— Sí — reconocí — anotar y saber.”<sup>4</sup>

Anotar para saber. Escritura como forma de conocimiento, espacio en que se apela al lector estimulándolo a la reflexión. Ese “ahora” en que no interesa creer o no creer es uno y múltiple, alude simultáneamente al presente del discurso oral (del entrevistador y Quiquito), al de la transcripción escrita (del narrador — autor), y al de la lectura.

La primera parte se cierra con un episodio de dimensiones apocalípticas: la historia legendaria del pichi Dorio.<sup>5</sup>

El día que desertó, los de su batallón habían encontrado a un puñado de soldados congelados y, ante su ausencia, lo anotaron entre las bajas. Durante una de las excursiones a la playa en busca de provisiones y agua fresca él y otros dos muchachos tropezaron con un oficial que, abusando de su poder, intentaba humillar a un pobre soldadito aterrado. Sigilosamente, el pichi Dorio se coloca detrás del oficial y le dispara un solo tiro a la espalda, instante que aprovecha el jovencito para escapar. El narrador enfoca la escena desde distintas perspectivas creando una visión alucinante. El desconcierto del oficial, sus gritos, y esa luzcita verde creciéndole desde la chaqueta, inexorable, hambrienta, vengativa, convirtiéndolo en cenizas. El saber que Dorio había disparado una de esas bengalas de auxilio de los botes ingleses no menoscaba el efecto fantasmagórico de lo contado porque la realidad supera a la ficción, dentro y fuera del texto. Se dice que el soldadito había reconocido a Dorio como compañero de batallón y había hecho correr la voz de que lo había salvado un pichi muerto. La constante alusión al engaño de los sentidos, a la inseguridad de la propia percepción y a las múltiples posibilidades de narrar un suceso borran las fronteras entre veracidad y verosimilitud.

El protagonista juzga y reflexiona sobre su historia al tiempo que la cuenta no al lector, sino a alguien a quien conoce y que, limitando las funciones de su propia voz personal, maneja hábilmente la información. El recurso de la

transcripción de cintas grabadas contribuye a crear un espejismo de realidad. Quizás Quiquito, personaje y conciencia narradora, no sea sino el alter ego de Rodolfo Enrique Fogwill, sobreviviente, ¿y acaso no lo somos todos?, de una guerra absurda.

Con el transcurso del tiempo se perfila el desenlace en cada uno de los tres planos esbozados claramente en la obra: el combate, la vida en la cueva y la novela. Si bien las arengas oficiales del gobierno militar engendran en el continente una atmósfera de triunfo, en las islas, la superioridad de la estrategia británica, el deterioro moral en el bando argentino y el sopor y la inercia que abate a los renegados, preanuncian el final. Mientras los escuadrones de Harriers despliegan unas maniobras aéreas se multiplican las hileras de soldados que marchan a rendirse. Más abajo, en el socavón, el defectuoso tiraje de la estufa acumula los gases tóxicos que envenenan a sus habitantes. El azar salva a Quiquito, el único que había salido temprano esa mañana, y lo empuja, como el viento, hacia el lado del pueblo.

Por una parte el escritor delimita explícitamente su función a la de sumiso amanuense, sin embargo son varias las máscaras tras las que oculta su omnipresencia. Recopilador mudo y voz inquisidora. Pero también personaje — autor de un libro de relatos titulado *Música japonesa*, cuyo ejemplar “alcanza” — imitando la literatura de la época, como señala en la contratapa — al protagonista de esta obra que está escribiendo, cuyo borrador le muestra durante una de las pausas de la grabación que, no obstante, graba y transcribe. Más aún, la lectura actualiza el proceso de producción del texto, de modo que cuando leemos:

“La mañana siguiente le mostré las primeras noventa y siete páginas del libro mal tipieadas por Lidia...”<sup>6</sup>

comprobamos que, en efecto, Lidia — sinónimo de lucha, quizás otra máscara — no sabe escribir a máquina; que, por lo tanto, será este personaje fantasma el responsable de las posibles erratas del libro; y que, al pie de la página está, inequívoco, el número 97.

En otra oportunidad se vuelve a explicitar la dinámica de la creación, aunque esta vez se exagera la actitud lúdica:

“Quise ver las primeras ciento dieciseis con Thony, que comenta libros en el diario de la marina.”<sup>7</sup>

¿Será Lidia la culpable del acento desplazado y de esa “h” indiscreta de reminiscencias cortazarianas? ¿Es que existe un diario de la marina o se trata de un matutino? Lo único comprobable es que estamos leyendo la página 116.

La novela, sin lugar a dudas, es polisémica, condensa e irradia significados y se abre a diferentes lecturas.

María Luisa Bastos durante una reciente presentación de nuevas voces en la literatura argentina, define el libro como “denuncia irrecusable y metáfora”.<sup>8</sup> En efecto, la invención literaria refuerza los sucesos históricos, la identidad de un espacio reconocible, caracterización de una época trágica, y permite así comprender mejor los acontecimientos. No se trata de negar el pasado sino de repensarlo irónicamente, parodiarlo por la escritura. De este modo, Rodolfo Enrique Fogwill ha logrado crear en *Los Pichy - cyegos*, un texto en que imaginación y testimonio se integran en un discurso global.

#### NOTAS

1 Rodolfo Enrique Fogwill, *Los Pichy - cyegos*. Visiones de una batalla subterránea. (Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1983) Las tres citas de esta página se hallan en la contratapa.

2 Rodolfo E. Fogwill: *Los Pichy - cyegos*, p. 64.

3 Ibidem, p. 65.

4 Ibidem, p. 80.

5 “Pichis” se autodenominaron los integrantes del grupo parodiando la vida y costumbres subterráneas del “armadillo” o “mulita”. Este animal, al que algunos conocían como “pichis” y otros llamaban “peludo”, es ciego y anda de noche. Por extensión, “la pichicera” era su cubil.

6 Fogwill: Op. cit., p. 97.  
El subrayado es mío.

7 Ibidem, p. 116.

8 María Luisa Bastos: Conferencia sobre “Las nuevas voces en la literatura argentina” 24 de noviembre de 1986. Auditorio del CUNY, Graduate Center.



## **METASEXUALIDAD Y MESTIZAJE EN *LOS AMOS DEL VALLE DE FRANCISCO HERRERA LUQUE***

**Alfredo Villanueva-Collado**  
Hostos Community College, CUNY

**E**ste trabajo intenta una exploración parcial de la relación entre sexualidad y estructuras culturales, tal y como se expresa en la narrativa hispanoamericana. Deseo aclarar desde el principio que en el término “sexualidad” incluyo el término “género” para evitar cualquier confusión que el uso de éste último pueda causar. Unas cuantas premisas iniciales<sup>1</sup> asentarán las bases teóricas de las que parto:

- 1) Siguiendo postulados freudianos, existe una definición cultural de “masculino” como el principio activo de la psique humana, y “femenino” como el principio pasivo correspondiente, dentro de una reductiva estructura binaria.
- 2) Estas dos definiciones operan a cada nivel de la estructura social, extendiéndose espacialmente a través del concepto de jerarquía y lo que Adler ha llamado “concepto del arriba y el abajo”.
- 3) A la vez, esta espacialización jerárquica del concepto de sexualidad y género se extiende socialmente a través de las relaciones de poder. La adquisición y el mantenimiento del poder requiere comportamientos culturalmente reconocidos como masculinos; la sumisión o falta de poder requiere comportamientos culturalmente reconocidos como femeninos.
- 4) Se ha de distinguir entre “Falo” y “pene”; en este contexto, el concepto de “Falo” representa el órgano mental del poder asociado con la masculinidad y cuyo equivalente orgásmico reside en la expresión y el ejercicio del control y la represión de todo individuo o grupo percibido en términos de Otredad.
- 5) Freud postula que la cultura surge como posibilidad humana después

que se han reprimido los contenidos pasivos, i.e. femeninos, de la psique humana. Por lo tanto, en la economía libidinal freudiana, la cultura es el producto de la represión de los contenidos femeninos de la psique, de sus impulsos pasivos. Este es el principio operante bajo el que la sociedad occidental aprueba e implementa la asimetría sexual y los estereotipos referentes a género.

6) Es a esta dimensión cultural de la asimetría sexual que he denominado metasexualidad.<sup>2</sup> Como tal, se aplica a cada disciplina o campo de la actividad humana, a la política, la economía, la religión y a todo artefacto cultural: la iglesia, el ejército, la corporación y los sistemas educativos.

7) El poder se define en términos de redes fluidas de relaciones, dentro de las que cada individuo exhibe o expresa contenidos psíquicos masculinos y femeninos, siguiendo la premisa freudiana de que la bisexualidad es la condición primaria de la psique. Por lo tanto, desde la dimensión metasexual aplicada a las relaciones sociales, a cada individuo le toca jugar papeles masculinos con respecto a unos y papeles femeninos con respecto a otros, dependiendo de que asuma una postura dominante o sumisa, e independientemente de su sexo biológico.

8) Si bien el comportamiento metasexual no depende del sexo biológico del sujeto, sí depende de la inscripción cultural y del cumplimiento de normas y códigos culturalmente predeterminados.

9) La conexión entre género, raza, clase y etnia se logra a través de la aplicación del concepto de metasexualidad. En cada caso opera un término privilegiado y uno suplementario. Género: masculino; raza: blanca; clase: burguesa o media; etnia: nórdico-europea. A cualquier grupo situado fuera de estos parámetros se le percibe como "femenino". Tal percepción se ilustra dramáticamente en las caricaturas de Latinoamérica que han aparecido en periódicos norteamericanos de los últimos cien años. El estudio que de ellas ha hecho John J. Johnson<sup>3</sup>, muestra que el Norte está representado por un varón, el tío Sam. Las repúblicas se representan sucesivamente por mujeres, niños y negros, tres grupos cuya sexualidad pasó a investigarse extensivamente porque amenazaba a la burguesía productora de normas culturales<sup>4</sup>.

10) La percepción espacial de la metasexualidad también se expande a través de la geografía. En este caso, el "abajo" corresponde al Sur y se percibe como femenino. El "arriba" masculino correspondiente se identifica con el Norte. En literatura se dan innumerables ejemplos de la metasexualización del espacio. La naturaleza sin conquistar que se asocia con el sur tanto en *Canaima* como en *Heart of Darkness* también se asocia con el principio femenino devorador del macho. Una relación aún más compleja se observa en *Muerte en Venecia*, donde el principio

dionisíaco, laberíntico, chtonico y femenino representado tanto por Tazio como por la ciudad misma destruye al principio masculino, nórdico, solar y apolíneo representado por Ashenbach.

Es necesario enfatizar que la visualización de las relaciones de poder expresadas en términos de una economía libidinal fálica se da, jerárquicamente, a lo largo de un axis vertical. Tal visualización rinde resultados sorprendentes. Por un lado, el comportamiento en las relaciones de subordinación propias de sociedades masculinas, tales como el ejército y la iglesia, indica la feminización del subordinado con respecto al superior a través de la obediencia y sumisión en lo que he llamado relaciones de vasallaje, esto es, de subordinación voluntaria. Por otro lado, a los grupos que pasan a ocupar el plano inferior de la escala vertical, se les exige que exhiban comportamientos pasivos, i.e., femeninos, y que den prueba de la socialización apropiada, esto es, que se sometan y acepten las normas culturales dominantes.<sup>5</sup>

Ya que la existencia de tal axis vertical — donde masculino/femenino corresponde al arriba/abajo — es parte de la hipótesis de trabajo, cabe preguntarse si es posible la visualización de un axis horizontal, y dada su probable existencia, de qué tipo de relaciones humanas regiría. Existe en la cultura venezolana, como axioma oficialmente impuesto y promulgado a nivel popular, el concepto de mestizaje como instrumento nivelizador de diferencias raciales y sociales, y como creador de una identidad nacional. Es por ello que José Luis Rodríguez, el Puma, puede cantar:

A todo negro presente  
yo le debo aconsejar  
que combine los colores  
que la raza es natural.  
Que un negro con una negra  
es como noche sin luna  
y un blanco con una blanca  
es como leche y espuma.  
Todo negro pelo recio  
con rubia se ha de casar  
para que vengan los hijos  
con plumas de pavo real.<sup>6</sup>

Notemos que los versos de esta canción invierten una de las características del mestizaje tal y como la explica Alejandro Lipschutz: generalmente el contacto sexual ocurre entre varones del grupo dominante y mujeres del grupo dominado. El caso a la inversa también ocurre, pero provoca gran resistencia por parte del grupo dominante (*Indo*, p. 52)<sup>7</sup>. Por lo tanto, “El corrido del pavo real” cae bajo lo que Richard Terdiman ha definido como “contradiscurso”.<sup>8</sup> Todo contradiscurso, en virtud de su calidad contestataria, se coloca en un axis



vertical, ya que se trata de un análisis y crítica de las relaciones sociales contenidas y expresadas en el discurso dominante (p. 65). Sin embargo, señala Terdiman que el discurso dominante siempre tiende a absorber el contradiscurso y utilizarlo para sus propios fines. En el caso del mestizaje, de concepto nivelador y “horizontal” pasa a ser concepto creador de diferencias jerárquicas tal y como se encuentran inscritas en el discurso dominante expresado en la red de relaciones sociales regidas por el privilegio del término masculino.

Lipschutz ha estudiado el proceso mediante el cual el discurso dominante y jerárquico trastoca la finalidad inicial de mestizaje — esto es, la creación de una raza cósmica — y lo convierte en marcador de diferenciación social. Existen para Lipschutz dos leyes que rigen tal proceso, la Ley del Espectro de los Colores Raciales y la Ley de la Hipocresía Racial. La primera justifica las diferencias sociales a base de diferencias biológicas, “de modo que después de cierto tiempo a toda la escala de funciones sociales, desde arriba hasta abajo, corresponde toda una escala o espectro de colores raciales intermedios entre blancos y negros” (*Indo*. pp. 71-72; *Prob*. p. 245).

Lipschutz, quizás sin proponérselo, utiliza la visualización espacial del poder a lo largo de un axis vertical. Pero a la vez señala la subversión de una de las categorías que lo constituyen, lo que indica su carácter arbitrario. Cita el mandato de Fernando V en octubre de 1514 fomentando el casamiento entre españoles e indios (*Indo*. p. 50) y una serie de Bulas y decretos mediante los que el papado declara blancas a ciertas indias cónyuges de los conquistadores y a sus descendientes:

Son en primer lugar los descendientes de Cortés, de Pizarro y de otros nuevos grandes. Sin embargo, la misma tranmigración étnica la realizan también los hijos mestizos de muchos españoles de menor categoría...; así el número de mestizos que en la Colonia fueron legitimados como españoles, es decir, como blancos por providencias especiales e incluso por bula del Papa, llega a ser más considerable. Paulatinamente mestizos legitimados como blancos penetran todos los oficios (*Prob*, p. 264).

Tal información contrasta con la documentación que el propio Lipschutz provee en cuanto a las innumerables leyes destinadas a prevenir el acceso de los mestizos a diferentes profesiones y tipos de educación (*Prob*. pp. 248-251). Define Lipschutz la Ley del Espectro de los Colores Raciales y la diferencia de la Ley de Hipocresía Racial:

En el primer caso se trata de justificar el privilegio social por rasgos físicos o raciales existentes, como el pigmento cutáneo u otros. En el segundo caso se recurre... a diferencias físicas o raciales inexistentes, aspecto de la hipocresía racial que en la América Hispana en primer lugar nos interesa... Así, el hijo del peón, indio o mestizo... si aprende el español y las demás ciencias de los blancos, con eso mismo se transforma él también en blanco. Comienza a acumular puestos y dinero — y afirma su nueva posición social levantando su

voz contra aquellos indios “salvajes” a los que “nunca” se alcanzará asociarlos a la cultura occidental (*Indo*, p. 75).

La investigación que hace Verena Martínez Alier sobre actitudes raciales y valores sociales en la Cuba del siglo XIX confirma las observaciones de Lipschutz en cuanto a la existencia de una compleja red de relaciones eróticas que son a la vez raciales y sociales. Este último factor es de suma importancia si se enfatiza que “raza” es un concepto arbitrario adscrito menos al fenotipo correspondiente que a una serie de premisas acerca de jerarquía social implícitas en la cultura. Hemos visto que los indios pueden ser legalmente blancos; pero también lo serán los chinos que entran a Cuba hacia 1985 (pp. 76-78). También los pardos cubanos pueden ser certificados como “blancos” (p. 71). En último caso, la apariencia física en sí no es tan importante como lo que representa, esto es, un estatus socioeconómico inferior dentro de una jerarquía predeterminada (5). El mejoramiento del estatus socioeconómico está íntimamente ligado a la Ley de la Hipocresía Racial ya que, como apunta Martínez Alier, las relaciones raciales son en realidad relaciones de clase (p. 124). Por lo tanto, para mestizos y mulatos lo que importa es perder el estatus inferior adquirido por el hecho de trazar sus orígenes a progenitores esclavos, ya que tales grupos han internalizado la ideología de la clase dominante (p. 96). En términos de la economía metasexual operante, se descubre que dos características físicas, por lo deseables, adquieren valor de mercancía y se someten a las leyes de oferta y demanda: la blancura del varón, necesaria para “purificar la sangre” (p. 65), y la virginidad de la mujer, necesaria para asegurar la continuación de linajes “legítimos” (p. 117).

*Los amos del valle* (1979) del venezolano Francisco Herrera Luque, explora la dimensión metasexual del mestizaje y su desarrollo histórico, esto es, el proceso mediante el cual lo que comienza como un acto de violencia sexual del grupo conquistador hacia el conquistado pasa a ser aceptado como norma cultural adscrita a un nuevo concepto de identidad nacional. La novela forma parte de una serie, *El urogallo* (1973), *La casa del pez que escupe el agua* (1975) y *Piar: Caudillo de dos colores* (1987), en las que Herrera Luque examina la realidad histórica venezolana, intentando deshacer los mitos culturales acerca de los orígenes a la vez que reconstruye los fundamentos históricos de la identidad nacional. Por lo tanto, la obra exhibe una doble intencionalidad: exponer aquello que se margina culturalmente, esto es, el hecho de los orígenes mestizos de la raza venezolana y la lucha de clases que se origina por causa de la Ley del Espectro de los Colores Raciales y la Ley de Hipocresía Racial que imperan en el proceso venezolano tanto como en el resto de Hispanoamérica; pero también señalar el destino histórico de esa raza mestiza una vez que llega a aceptarse como tal. En términos espaciales, Herrera Luque explora el axis vertical — las relaciones metasexuales de poder — mas siempre apuntando hacia la eventual creación de un axis horizontal — una raza que a través de la

normatización del mestizaje adquiera cohesión cultural y nacional. El símbolo de tal nueva cohesión es nada menos que Simón Bolívar, ya que la novela traza su propia genealogía mestiza y termina con su bautizo.

Se desarrolla el relato a través de una serie de sueños y visiones que tiene Don Juan Manuel Blanco y Palacios quien, en el año 1783, asiste a los festejos en honor del recién nacido Simón. Viaja mentalmente por diferentes tiempos, técnica narrativa que le permite al lector adquirir un cuadro histórico completo, desde la llegada de los españoles y la conquista del valle de Caracas hasta que sus descendientes deciden independizarse de España. Se le presta especial atención a la genealogía, ya que ésta forma la base para la creación de la nueva raza.

Don Juan Manuel traza su linaje a Francisco Guerrero, llamado “el Cautivo” por haber sido prisionero de los moros. El primer factor histórico que se destaca es el hecho de que los primeros conquistadores no trajesen mujeres con ellos y por lo tanto se unieran carnalmente con esclavas indias y negras. No oculta el relato el grado de violencia envuelto: “Si queréis enseñorear este Valle dos consejos os doy: ¡Matad a sus hombres y preñad a sus hembras!” (I, p. 120). Aquí se puede ver cómo la sexualidad biológica pasa a ser metasexualidad, esto es, artefacto cultural. Herrera Luque editorializa didácticamente a través de los personajes, señalando la conexión explícita entre la futura identidad nacional y la violencia sexual de sus orígenes: “Procuremos, compañeros, que de nuestros propios huevos salga una nueva casta que sustituya la vieja. Fornicar, maeses, a cuanta india os parezca buena, y a la que no os guste tanto dadla por pitanza al negro. Completemos con las tizonas de la entrepierna lo que hicieran las de Toledo” (I, p. 121).

Este proceso de hibridación constituye la raíz de una nueva raza pero también la causa necesaria de la desaparición del concepto de pureza racial. Nuevos términos describen precisamente el tipo de mezcla y/o lugar de origen: mulato, zambo, mestizo, pardo, criollo. Herrera Luque traza el destino eventual de negros e indios sólo en tanto en cuanto contribuyen a la mezcla genética y pasan a ocupar un lugar en el árbol genealógico de aquellos cuyos descendientes lucharán contra los españoles. La narradora fantasma que le revela a don Juan Manuel el pasado y el futuro es Rosalía, esclava negra del Cautivo y madre de varios de sus hijos. Ella describe un orden primigenio en el que señores y esclavas convivían en una cierta armonía, fundamentada en las relaciones sexuales entre ellos, y los padres no rechazaban a los hijos mestizos. También es ella quien señala el cambio hacia la discriminación y el racismo: la llegada de las primeras españolas, quienes se casan con los conquistadores y luchan por legitimar los derechos de sus propios vástagos. Por lo tanto Herrera Luque confirma las observaciones tanto de Lipschutz como de Martínez Alier en cuanto a que la discriminación, desde sus comienzos, es menos racial que social y económica.

La pureza de sangre se convierte así en un pretexto o justificación para la

protección de los privilegios económicos y sociales de una clase determinada. Se le añade un contenido (in) moral al hecho del mestizaje, y se implanta un axis vertical de las relaciones de poder:

Antes de que llegaran ellas éramos una sola familia. Al año de haber arribado el pueblo se dividía en dos bandos: el de los ricos y el de los pobres; los de linaje y los plebeyos... Era de oír a Doña Ana... “Las gallinas en los corrales y en los pucheros y las negras a la cocina... ¡Nada de puertas abiertas! Quien nos quiera ver ha de anunciarse. Como se hace en la corte y en Margarita. De la confianza viene el abuso y la tropelía y yo soy hidalga de casa noble, para estar de quien a quien con esas indias pijoosas disfrazadas de señoras (I, p. 244).

Otro factor importante tiene que ver con las expectativas matrimoniales de la primera generación de mestizos. Si son hembras, como la hija del Cautivo, Soledad, cuyo fenotipo es europeo, se las casa con españoles recién llegados, sin fortuna pero con linaje — los llamados “águilas chulas” —, el matrimonio sirviendo el propósito de “blanquear la sangre”. Se encuentran operante aquí las leyes raciales de Lipschutz, y que los mestizos varones no tienen acceso ni a las mujeres de su propia casta ni a las recién llegadas españolas, teniendo que recurrir a las pardas. Tal desarrollo metasexual tiene consecuencias históricas: los pardos odiarán a los criollos — ambos representando ramas distintas de un mismo árbol genealógico, y sus descendientes lucharán de lado español contra los descendientes de sus hermanas, quienes proveerán el liderato independentista. Herrera Luque señala así una de las consecuencias de la separación social de individuos que en realidad pertenecen todos a un nuevo grupo racial. Don Diego García, hijo del Cautivo y de una india, explica: “Al desprecio de los taitas vino por añadidura la mala cuña de nuestras hermanas, que como todas las hembras tienen por estampa al padre. Tan pronto llegaron a la edad en que pica la perolita, en vez de buscar hacia nosotros, sus compañeros... nos desdijeron, mientras se encarranchaban y se dejaban ensartar por los extraños (I, p. 375).

Un dato histórico que no se menciona a menudo tiene que ver con la aguda faccionalización de los propios españoles. La mayoría de los colonos originales provienen de Castilla; sin embargo, el Rey de España da a los vascos privilegios comerciales que les permiten explotar a los castellanos mediante el control del precio del cacao, que compran por poco y venden luego en Europa a precios ventajosos. A los andaluces se les cuestiona la pureza de sangre dada su probable contaminación con moros y judíos. A los canarios se les considera aldeanos sin suficiente linaje para unirse en matrimonio con la clase criolla emergente. Es con los vascos que se unen los pardos; son los vascos los que fomentan el sabotaje negro de la agricultura para bajar el precio del cacao. De esta forma queda expuesta la existencia de un axis vertical de poder que rige las relaciones sociales entre españoles.

El deseo de purificar la sangre a través del matrimonio constituye una segunda etapa en la creación de una identidad nacional. Antes, se exacerba el

racismo, ya que los españoles recién llegados aborrecen a la población mestiza/criolla que los recibe. Sin embargo, el proceso de mestizaje, en su dimensión metasexual, continúa socavando el concepto de pureza racial precisamente porque comienza a aparecer un concepto de identidad nacional a nivel de cultura popular, la que incluye prácticas eróticas:

Si el mantuano es hembra y peleador, no lo es menos el zambo o el mestizo... Si el mantuano se hace justicia con sus propias manos... otro tanto hace el carpintero, el alarife y el pulpero. El mantuano es brutal, déspota, jactancioso y presumido. ¿Lo es menos el pueblo?... El orden, la disciplina, la meticulosidad, no es propio de caraqueños (I, pp. 173-174).

El matrimonio no es la única forma de blanquear la raza. Como señalan Lipschutz y Martínez Alier, los padres españoles pueden reconocer a sus vástagos e inscribirlos en “el libro de los blancos” (I, p. 233) a pesar de que sus madres sean indias o negras. Otro método es la compra de árboles genealógicos con antepasados inexistentes o de títulos nobiliarios a precios exorbitantes. Los “pardos” pueden comprar a su vez documentos que los certifiquen como blancos. La corona española, al borde de la bancarrota, no sigue normas estrictas con respecto a la identidad racial, ya que tal identidad se ha convertido en mercancía. El propósito ulterior de especificar estos datos, de parte del autor, es dar al traste con las pretensiones genealógicas de la aristocracia burguesa en el presente, al exponer la falsedad de las premisas utilizadas en la creación del axis vertical que normatiza las relaciones de poder.

Además, los criollos, con sus genealogías falsas y antepasados inexistentes no consiguen inspirar el respeto al que aspiran. Rodrigo Blanco, un “águila chula”, casado con la nieta del Cautivo, mantiene una barragana parda a la que insulta llamándola “negra asquerosa”; ella responde:

Ya basta de que nos escarnezcas llamándonos negros y gente asquerosa... ¿Tú crees que los hijos que has tenido con tu mujer están libres de tacha? Pues es bueno que sepas que Doña Soledad Guerrero era hija del Cautivo y de una india bruja... (II, p. 67).

Por lo tanto, desaparece el concepto de linaje para dar paso a otra modalidad de identidad social. Este episodio encierra el mensaje central de la novela. La sociedad venezolana emerge de una mezcla racial tal que nadie puede reclamar pureza de sangre. Individuos de diferentes fenotipos comparten antepasados, como en el caso de la altiva criolla y la humilde prostituta, también descendiente del Cautivo. En un esfuerzo desesperado por mantener distancias, se prohíben los matrimonios mixtos, como en Cuba. Anteriormente, las familias principales han pedido la gracia de que sólo sus mujeres puedan portar manto negro en Catedral; de ahí el epíteto “mantuano”. Por otro lado, dados los hábitos sexuales que forman parte de la cultura popular, la población mestiza sigue creciendo.

El hecho de que la discriminación racial encubra una discriminación socioeconómica se expone mediante una descripción de la movilidad social de los mestizos que han acumulado riquezas, a la vez que confirma que la hipocresía racial es verdaderamente hipocresía social:

La nueva riqueza que entraba a raudales... facilitó a Cuarto e Zambo, Don Alirio, como ahora se le llamaba, labrarse una posición respetable hasta el punto que a Betulia, su mujer, nadie le arrugó el ojo cuando aquella mañana, y todas las que siguieron, se dio su gusto de oír misa en Catedral echada como una mantuana, tocada y cercada de pañolón de encaje y doncellas esclavas (II, p. 373).

Se necesita un tercer elemento para la aceptación del mestizo como fenotipo nacional y no racial; el rechazo de los criollos por los españoles. La novela describe la recepción desdeñosa que reciben los venezolanos, aun aquellos con títulos de nobleza, en las cortes españolas. Como si esto fuera poco, el rey le niega el título de Condes de San Luis a la familia Bolívar, aunque Don Juan Manuel, el abuelo, ya ha pagado cien mil reales por el privilegio (I, p. 473, nota 10). El gobernador de Caracas cínicamente accede a descartar los orígenes mestizos de la familia mediante el pago adicional de cien mil reales (II, pp. 383-384). Don Juan, ferviente realista y amigo del rey, se pasa a las filas de los insurgentes.

El proceso de desarrollo de una identidad nacional que sea a la vez una nueva identidad racial, dentro del marco de la sexualidad operando como artefacto cultural, incluye tres etapas: un momento inicial de mestizaje y violencia; un periodo en el que se intenta purificar los linajes mediante el matrimonio y el mercadeo de documentos; y finalmente la aceptación de la existencia del nuevo fenotipo y su adopción cultural. Herrera Luque hace claro que a través del mestizaje se crea la identidad nacional, que ya no depende de la pigmentación cutánea:

¿Veis ahora, Don Juan Manuel, que no tenéis razón alguna para enorgulleceros ni avergonzaros de vuestro ancestro, que es el mismo mío, al igual que todos aquellos que no sean puros españoles, puros indios o puros negros y que como bien sabéis, entre todos juntos no hacen una cuarta parte de la gente que habita en esta Provincia? Todos somos hermanos. Todos llevamos la misma sangre. Unos más claros que otros y algunos más oscuros (II, p. 391).

Para llegar a la madurez cultural implícita en tal mensaje, es necesario haber deshecho el mito de los orígenes y haberlo reconstruido en referencia a las realidades históricas. Según Herrera Luque, la historia "no se ha hecho para halagar vanidades y menos para ocultar crímenes. La historia debe expresar lo sucedido, para que las generaciones venideras tomen experiencia y prevengan sus errores" (II, p. 135). La dimensión metasexual del mestizaje se hace

explícita como parte de la desmitificación de los orígenes: “¿De dónde viene la idea de que la hombría es cuestión de tener muchas hembras?... ¿Quiénes eran nuestros padres? ¿No eran acaso la hez de España, los indeseables de Castilla, los ladrones, vagos, perseguidos de la justicia?... El encontrar la verdad y tener el valor de expresarla es el primer deber de los que escriben” (I, p. 136).

La violencia es parte de un proceso que culmina con la epifanía de un nuevo tipo humano que a través de su aparición hace que la cultura naciente evalúe su propio racismo como autodestructor. El axis vertical de poder cambia a un axis horizontal de relaciones tanto eróticas como sociales — es decir, relaciones metasexuales — a las que contribuyen todos los grupos. Tal nivelización se metaforiza en la hallaca, comida tradicional de las fiestas venezolanas, hecha de masa de maíz, guiso de carne de cerdo y envoltura de hoja de maíz o plátano. La hallaca es semejante al mestizo ya que combina el grano y la hoja indígena, el guiso africano y la tecnología agrícola del español. Mediante su exploración de la historia, Francisco Herrera Luque demuestra que la creación de divisiones sociales mediante un axis vertical fundamentado en lo que Alejandro Lipschutz llama “pigmentocracia” lleva a la destrucción de la identidad nacional. El reconocimiento del mestizaje como producto de una sexualidad hecha artefacto cultural y como componente esencial de carácter nacional es la solución de Herrera Luque a la problemática de los orígenes del pueblo venezolano.

#### NOTAS

1 Estas premisas han aparecido en mi artículo “The Integration of Gender and Race into the Literature Curriculum, or Teaching as a Subversive Activity”, *Community Review* IX, nos. 1-2 (Fall 1988/Spring 1989): pp. 53-54.

2 En “Política y sexualidad en *Jauría* de David Viñas”, *Explicación de texto literario* XVI, 2 (1987-88): pp. 22-23, introduzco el término “metasexualidad” tal y como lo utiliza Jonathan Culler; ver nota 3 de tal artículo al respecto.

3 Para propósitos de este ensayo he enfatizado la existencia de una infraestructura sexual a nivel cultural por encima del hecho de la feminización de los grupos inferiores. Hago un análisis más a fondo de las caricaturas que menciono en “Historia e ideología del progreso en *Mi viaje al Sur* de Eugenio María de Hostos”, *Caribbean Studies* 23, 3-4 (1990): pp. 139-149.

4 Sobre el tema de la sexualidad amenazante de grupos marginados recomiendo, de George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe* (New York: Howard Fertig, 1985), y de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Literature* (New York: Oxford University Press, 1986).

5. A este respecto, señala Tzvetan Todorov en *The Conquest of America*, p. 153, que los españoles identificaban a los indios con la mujer en términos de dependencia (como los norteamericanos hacen con Latinoamérica mucho más tarde) mientras que los indios identifican a los españoles con la mujer por la forma en que hablan.

6 En “José Luis Rodríguez: La historia del Idolo”, CBS Discos International, 1982.

7 Como he utilizado dos textos de Lipschutz, abrevio de la siguiente forma: “Indo.” por *El indoamericanismo y el problema racial en las Americas*, y “Prob.” por *El problema racial en la conquista de América*.

8 He utilizado los términos “discurso dominante” y “contradiscurso” tal y como aparecen en Terdiman y aplico en mi serie de ensayos sobre José Asunción Silva, ya que me parecen los más aptos para describir la tensión dialéctica entre las normas implícitas de la cultura y los movimientos contestatarios provocados por dichas normas.

#### OBRAS CITADAS

Herrera Luque, Francisco. *Los amos del valle*. 2 volúmenes. Caracas: Editorial Pomaire, 1979.

Lipschutz, Alejandro. *El indoamericanismo y el problema racial en las Américas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1944.

\_\_\_\_\_. *El problema racial en la conquista de América*. México: Siglo XXI Editores, 1975.

Martínez Alier, Verena. *Marriage, Class and Colour in Nineteenth Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.





## **EL PORTERO: UNA ALUCINANTE FABULA MODERNA**

**Francisco Soto**  
University of Michigan - Dearborn

*La fable est une ample comédie à cent actes diverses,  
et dont la scène este l'Univers.*

**Jean de la Fontaine (1621-1695)**

*E*l *portero*, última novela de Reinaldo Arenas, es una fábula moderna que cuenta del fracaso humano y de la deplorable y espantosa “civilización” humana.<sup>1</sup> En este trabajo me propongo analizar cómo esta novela asimila, subvierte y dilata los elementos principales de la fábula tradicional para articular una historia que provoca la reflexión sobre los supuestos avances y progreso de la sociedad contemporánea. Antes de iniciar el análisis, sin embargo, será necesario hacer un breve resumen de la historia literaria de la fábula.

En occidente la fábula nace con Esopo, el llamado padre y la fuente primera y más importante de su desarrollo en las literaturas occidentales. No obstante, no es hasta el Siglo XVIII que la fábula logra su madurez y mayor popularidad. En Francia, por ejemplo, más de cien fabulistas llegan a escribir durante ese siglo. En su estudio *The Fable as Literature* H. J. Blackham afirma:

[It] was in the eighteenth century, the Age of Reason, that the fable achieved classical maturity... At this time, the fable came of age and displayed the resources available to its purpose... (págs. xx-xxi).

La estimación de la fábula por la sociedad francesa dieciochesca se puede atribuir a la popularidad, a finales del siglo anterior, de la obra del fabulista más célebre de tiempos modernos, Jean de la Fontaine (1621-1695). La Fontaine, basándose en el modelo clásico de Esopo, renueva la fábula por medio de su habilidad poética, su leve ironía y su disquisición filosófica. En España y en Hispanoamérica el siglo XVIII también corresponde al período más fecundo en

cuanto al cultivo en la literatura de la fábula. En su detallado y excelente estudio, *La fábula en Hispanoamérica*, Mireya Camurati considera que la fecundidad de la fábula en España e Hispanoamérica en el siglo XVIII fue el resultado de una notable influencia francesa en todos los aspectos de la vida hispánica:

El advenimiento de Felipe V y la dinastía borbónica impuso modas, costumbres, instituciones y normas que provenían de Francia. Llega así, con cierto retraso, el clasicismo del siglo XVII, en el que críticos sagaces... destacan dos cualidades fundamentales: la de atribuir al arte un fin utilitario moral, y la de erigir al racionalismo como base del sistema... De la unión de estos rasgos surge la confianza en modificar la sociedad por medio de la razón, lo que conduce en literatura al cultivo de las formas didácticas como la oratoria, la investigación filológica y normativa y, ya en el terreno de la poesía, la fábula (págs. 26-27).

En la Península los cultivadores que más sobrealen de este género son: el riojano Félix María Samaniego (1745-1801: *Fábulas morales y Fábulas en verso castellano*) y el canario Tomás de Iriarte (1750-1791: *Fábulas literarias*). En Hispanoamérica las fábulas de extranjeros y criollos aparecen traducidas y publicadas en los periódicos del siglo XVIII y, a caso del consabido retardo, se continúan publicando hasta principios del siglo siguiente cuando se utilizan en el terreno político.<sup>2</sup> Entre los más conocidos fabulistas hispanoamericanos están: José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827): *Fábulas del pensador mexicano*) y Andrés Bello (1781-1865): “La cometa”, “La ardilla, el dogo y el zorro”, “El hombre, el caballo y el toro”).

A pesar de la inmensa popularidad de la fábula en el siglo dieciocho, al terminar este siglo, la fábula pronto empieza a perder su dominio. Ya en el siglo XIX la novela, género antropófago y proteico, incorpora y asimila las ideas de la fábula y “le conte philosophique”. Afirma H. J. Blackham:

What is certain is that [the nineteenth century] was the period in which the novel established its dominion and became the dominant literary form... Since then... experimental freedom has left the fable as a device where it was at the end of the eighteenth century with the conte philosophique, outmoded because unnecessary (pág. xxi).

En nuestro siglo, reemplazada por la novela, la fábula ha perdido su prestigio y función de ser fuente exclusiva de ideas y de enseñanzas útiles. Hoy día, muchos no consideran la fábula como un género serio — más bien la ven como un subgénero de la literatura infantil, o sea, un género menor. Sin embargo, la crítica versada propone que el género de la fábula no ha muerto y aún se sigue cultivando en tiempos modernos.<sup>3</sup>

Mientras muchos críticos han intentado formular una definición precisa en cuanto a lo que es la fábula, considero este esfuerzo inútil para el propósito de este trabajo que no pretende limitar *El portero* a una fórmula rígida. En cambio,

sí estimo útil para este trabajo, extraer de la historia literaria algunos rasgos fundamentales que caracterizan la fábula, con el propósito de después ver como éstos se asimilan, se extienden y se carnavalizan en el texto de Arenas.<sup>4</sup>

En su notable estudio *La fábula en Hispanoamérica*, Mireya Camurati propone que para que la fábula exista, tienen que manifestarse tres rasgos fundamentales, los cuales ella denomina: intención, tipificación y acción.

Camurati propone que la fábula — la cual Aristóteles mismo había situado en el campo de la *Retórica* y no en el de la *Poética* — debe explicar, mostrar, revelar, hacer saber algo a sus lectores. Sin embargo, en épocas dominadas por el didactismo, como el iluminismo dieciochesco, la intención de la fábula llegó a ser la de enseñar a través de una moraleja. Esta idea pedagógica fue algo que la fábula esópica, según señala Camurati, nunca se propuso:

Revisando la obra esópica se verá que la casi totalidad de la fábulas concluyen con la frase *Ho logos deloi*, que significa: La fábula muestra (o explica, revela, etcétera). Una cadena de errores se inició cuando en épocas dominadas por un afán didáctico se tradujo: la fábula enseña... El verbo *deloo* significa hacer visible o manifiesto, mostrar, exhibir, hacer saber, revelar, probar, explicar, pero nunca “enseñar” (págs. 16).

Camurati expone la tipificación como el segundo elemento esencial de la fábula; los personajes deben ser “tipos” que sostienen una relación característica a lo largo de la acción. En el modelo clásico, por ejemplo, estos “tipos” son representados por animales con conocidas características particulares: así tenemos el zorro conocido por la astucia, el león por el poder, el burro por la necesidad, etcétera.

Por último, según Camurati, el fabulista debe contar una acción, o sea, una sucesión de eventos. Por lo tanto, la trama — el vehículo de la acción — será más importante que la propia historia que siempre quedará subordinada a ella. H. J. Blackham apoya esta idea al escribir: “In the fable a plot is more basic than the story, for it is the action that counts” (pág. 195).

En *El portero* Arenas carnavaliza la tradición literaria de la fábula, especialmente la de carácter didáctico que fue la que estableció el modelo español e hispanoamericano en el siglo XVIII, y le insufla nueva vida. En términos generales cuando se habla hoy día de “fábula”, se habla del modelo dieciochesco. Es decir, una historia didáctica, escrita en verso o en prosa, la cual personifica a los animales para representar las flaquezas humanas; el propósito, el de dar una enseñanza útil o moral. Mientras *El portero* asimila esta conocida estructura general de la fábula, a la vez, la deshace a través de un acto subversivo que juega con los elementos principales del género (intención, tipificación y acción).

Mientras *El portero* se vale de la personificación de los animales para articular — en una prosa sencilla y tersa — una anécdota quimérica, la novela,

simultáneamente, deconstruye la valorización jerárquica hombre/animal y, más importante, socava todo propósito didáctico o moral. *El portero*, en oposición a la fábula dieciochesca, no supone ni revela ningún tipo de explicación fácil a los problemas que aquejan la vida contemporánea: la deshumanización, el desarraigo, la incomunicación y el materialismo. Esta no es una novela edificante, de carácter didáctico. Al contrario, *El portero* articula la búsqueda inútil por la salvación en un mundo moderno que condena al hombre a la disconformidad y donde los animales se comportan con más sensatez que los propios hombres.

Dividida en dos partes la novela de Arenas presenta la historia de Juan, un joven exiliado cubano del Mariel que toma un trabajo como portero en un elegante edificio de apartamentos en Manhattan. El sujeto de focalización de la novela es “un millón de personas” anónimas (identificadas simplemente como cubanos exiliados) que exponen la historia de Juan basándose en los escritos del portero y en los informes recibidos de otros que han observado los “extraños” acontecimientos. Este narrador colectivo admite que no es especialista en la escritura, sin embargo, ha decidido relatar la extraordinaria historia de Juan como ejemplo:

Somos ciudadanos prácticos, respetables, muchos enriquecidos, y miembros de la nación hoy por hoy más poderosa del mundo. Pero este testimonio tiene como objeto un caso excepcional. Es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico; al contrario, exploró caminos absurdos y desesperados y, lo que es peor, quiso llevar por esos caminos a cuanta persona conoció (pág. 18).

Con esta declaración se asienta el primer rasgo fundamental de la fábula: la intención. El intento de contar un caso “excepcional” de un miembro de la comunidad exiliada que no pudo (o no quiso) asimilarse al exilio, y por lo tanto cayó en desgracia, funciona a nivel irónico, ya que el lector pronto se percata de los errores de juicio, el materialismo excesivo y la vanidad desmesurada de este exilio cubano que, aunque se presenta a sí mismo en la novela como infalible y competente, se contradice y se equivoca a través del texto. En *El portero*, como en otras de sus novelas, Arenas critica y se burla del sistema castrista; sin embargo, en esta obra, por primera vez, la insensatez y el egoísmo del exilio cubano entra en juego — no dejando así que la crítica o burla se dirija exclusivamente hacia un grupo.

En las novelas de Arenas “la verdad” nunca se presenta como propiedad exclusiva de un grupo o de un individuo. En *El portero*, igualmente, se niega la existencia de una autoridad verídica. Esto se ve en la subversión de la idoneidad y soberanía del autor, la fuente principal de la creación y del conocimiento en la literatura tradicional. En un momento transgresivo de la novela, típico del discurso areniano, el “nosotros” colectivo se tiene que

defender ante los reproches de los que preguntan por qué el texto no lo ha escrito un autor con más experiencia; un Cabrera Infante, por ejemplo, o un Heberto Padilla, o un Severo Sarduy, o inclusive, un Reinaldo Arenas. El nosotros colectivo se defiende con estas palabras:

Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico, cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que, en vez de ofrecernos las visicitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde él mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría de brillar ni al más insignificante insecto, y aquí hasta los insectos tienen un papel, como ya veremos adelante. En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable, contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, omnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser, ni es, un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría dios que pudiese entender (págs. 107-108).

El trozo citado entabla un diálogo subversivo y burlesco entre los grandes escritores cubanos contemporáneos (igualmente disidentes como Arenas) que deconstruye la relación tradicional entre autor/lector. Sólo el lector que conoce bien las obras de Cabrera Infante, Padilla y Sarduy puede apreciar la burla que se encuentra en las diversas razones que da la comunidad exiliada por no confiar en estos escritores. Es significativo que Arenas se incluya a sí mismo en este grupo. Al incluirse, el autor destrona su posición privilegiada de autoridad y eleva el papel del lector a una posición más respetada. En *El portero* el autor tradicional, figura omnipotente y hegemónica que lo controla y lo explica todo en la narración, desaparece. En su lugar emerge el lector, el responsable por organizar y actualizar el texto, el que tiene que llegar a sus propias conclusiones sobre el posible significado de esta fábula moderna.<sup>5</sup>

La primera parte de *El portero* da a conocer a los inquilinos excéntricos del lujoso edificio neoyorkino donde Juan trabaja. De nuevo, el autor utiliza la doble voz de la ironía, produciendo efectos cómicos y burlescos, para presentar las peculiaridades de estos individuos, cada uno obsesionado por/y prisionero de su propio fanatismo. Entre este grupo de portadores de la "verdad" tenemos a Casandra Levinson, profesora de Ciencias Políticas en la Universidad de Columbia. Esta fanática defensora del marxismo leninismo, habiendo leído una vez que los osos era explotados por los hombres en los circos, adquiere un oso blanco, que luego tinte de negro, para demostrar su posición antidiscriminatoria. Otro inquilino, John Lockpez, Pastor Máximo de la Iglesia del Amor Cristo Mediante el Contacto Amistoso e Incesante, encarna el fanatismo religioso. La teoría de su iglesia de estimular la felicidad en los otros seres humanos mediante

las fricciones y los roces espontáneos y afectuosos lleva a John Lockpez a pegar y a atar en pares los diferentes animales que viven en su casa, así, obligándolos a cumplir con la filosofía del roce fraternal. Otro inquilino Walter Skirius, genio de la electrotécnica y verdadero creyente en el progreso mecánico, en su fanatismo se amputa diferentes órganos de su cuerpo y los substituye por réplicas mecánicas. Una noche al intentar cantar un pasaje difícil de la ópera *Il Trovatore* con su nueva lengua mecánica, este apasionado inventor provoca un fatal cortocircuito que lo aniquila totalmente. La superficialidad de la sociedad norteamericana se representa a través de dos viejos homosexuales idénticos, devotos a los premios Oscars de Hollywood e insaciable lectores de *The New York Times*, que en su idolatría a estos símbolos supremos del mundo norteamericano cambian sus nombres a Oscar Times I y Oscar Times II. Estos son sólo unos ejemplos de la galería de fanáticos, cada uno con sus propios propósitos proselitistas, que el texto presenta.

Los inquilinos, los cuales son más bien caricaturas, viven con animales (“pets” como dicen los narradores — la interferencia del inglés en el texto, según comenta el “nosotros” colectivo, es inevitable, dado el hecho que éste es un texto escrito en el exilio). Entre los animales que se presentan hay perros, gatos y peces, pero también hay algunos animales muy exóticos: una serpiente de cascabel, un orangután, un oso blanco y una perra egipcia (la cual se llama “Cleopatra”).<sup>6</sup>

Es interesante señalar que la tipificación, segundo rasgo fundamental de la fábula, la logra Arenas en *El portero*, no en cuanto a los animales, los cuales en la tradición de la fábula son los que desarrollan esta función, sino en cuanto a los seres humanos, es decir, los inquilinos. Por otro lado, en la segunda parte de la novela los animales proporcionan un papel más complejo, más ambiguo, adquiriendo la estatura de verdaderos personajes. Aunque los animales se han visto en otras novelas de Arenas (recordemos: “el coro de bestias” en *El palacio de las blanquísimas mofetas* o el dinosaurio y las cigarras en *Otra vez el mar*), en *El portero* adquieren, por primera vez, un papel principal.

La segunda parte de la novela es un verdadero carnaval bakhtiniano donde la jerarquía hombre/animal se invierte y se pone en escena.<sup>7</sup> Los animales empiezan a hablar y a comunicarse con el portero. A cada animal se le da la oportunidad de desarrollar un discurso propio, singular y filosófico en el cual expone sus ideas sobre la vida. Reunidos en el sótano del edificio con Juan, se desarrollan grandes debates en los cuales los animales consideran los pros y los contras de ser libre. Esta orquestación de voces, contradictorias y dinámicas, produce un verdadero dialoguismo que socava todo tipo de autoridad absoluta.<sup>8</sup> Al final de la novela, viendo ya que no pueden seguir viviendo bajo el yugo de sus amos, los animales eligen al portero Juan como el señalado para dirigirlos hacia la “puerta” de la verdadera felicidad.

Aparte de la puerta física que el portero, como su trabajo exige, les abre a los inquilinos, Juan siente que tiene una sagrada misión de conducir a todo el

mundo hacia “la verdadera puerta”: “... él no sólo les abriría la puerta del edificio, sino que... los conduciría hacia dimensiones nunca antes sospechadas, hacia regiones sin tiempo ni límites materiales” (pág. 20). Sin embargo, ningún inquilino le presta atención a Juan. Todos se encuentran demasiado ensimismados para escucharlo.<sup>9</sup>

En *El portero*, la acción, el tercer rasgo fundamental de la fábula, se cumple a través de la búsqueda por la puerta. Según la terminología narrativa de Roland Barthes, la acción se define como una serie de funciones proyectadas a lo largo de un relato por un mismo actante.<sup>10</sup> De tal forma, las funciones que promueven el movimiento de un sujeto hacia un objeto, o fin determinado, constituiría la acción que llamamos “búsqueda”.<sup>11</sup> La búsqueda por “la puerta de la felicidad” en esta novela no significa que otros aspectos de la historia no se desarrollen o realicen. Al contrario, en *El portero* la narración acomoda los vuelos imaginativos y delirantes de los personajes (tanto los de los hombres como los de los animales) y la elaboración de imágenes, ideas y asociaciones relativas. Estas aperturas en el texto, aunque no promueven la acción, es decir, la búsqueda por la puerta, sí contribuyen a la riqueza narrativa de la obra.<sup>12</sup> Es necesario indicar que ésta es la primera vez en una novela de Arenas que se presenta la posibilidad de encontrar una meta tan concreta/tan tangible como “la puerta”. Aunque en las novelas anteriores del autor los personajes desean encontrar una vía escapatoria que los libere de la hostilidad del medio ambiente asfixiante que les ha tocado vivir, nunca se concretiza esta búsqueda como se hace aquí en *El portero*.<sup>13</sup>

El discurso de la locura juega un papel clave en *El portero*. La novela se estructura a base de una oscilación entre el delirio (la búsqueda por la puerta, símbolo de la esperanza y una añoranza por la verdadera libertad) y la razón (la desesperación de todo hombre al enfrentarse a las incertidumbres de la vida). Este vaivén subversivo produce una festividad atroz que le da a la novela su singularidad y resonancia. Frente a la agresividad proselitista de los inquilinos, Arenas presenta la súbitas revelaciones del “loco” Juan, el joven que rehusa adaptarse a un exilio plagado por la enajenación y la hostilidad. Juan es el loco que alberga su propio sueño de libertad, el loco que cree en su visión y la defiende contra los que insisten en la eficiencia de la razón.<sup>14</sup> La clave de la visión novelística areniana reside precisamente en ofrecer y defender a la vez vehementemente el desenfrenado poder imaginativo del hombre, su único refugio en un mundo conminado por la brutalidad, la persecución y la ignorancia.<sup>15</sup>

Al final de *El portero* los animales rescatan al pobre Juan de un manicomio donde lo encierran después que se descubre que él habla con animales. Juan, como un Moisés contemporáneo — Arenas parodia muchas imágenes cristianas en la novela —, dirige el éxodo de animales hacia las tierras cálidas del sur. En un capítulo final, que lleva simplemente por título “La puerta”, Juan se imagina a los animales pasando por la puerta liberadora. Por primera vez la voz colectiva



cede su autoridad a la voz del pobre portero que dice: “Todos menos yo, el portero, que desde afuera los veré alejarse definitivamente” (pág. 173). Juan, o sea el hombre, se queda fuera sólo añorando o imaginando como sería vivir en un mundo sin miedo, sin enfermedades, sin sufrimientos ni frustraciones. Aunque Juan no logra pasar por la puerta de la felicidad, su visión quijotesca justifica y ennoblece su existencia.

*El portero* se narra en el pasado, elemento esencial de toda fábula: “To start with, the fable is a narrative fiction in the past tense” (*The Fable as Literature*, pág. xii). Este uso del tiempo pasado es nuevo en la novelística de Arenas, la cual demuestra una marcada preferencia por el tiempo presente. Sin embargo, a pesar de que *El portero* se relata en pasado, el nosotros colectivo narra su testimonio en el año 1992, o sea un futuro para el lector contemporáneo. La intención paródica de socavar el quinto centenario del “descubrimiento” de América es evidente. ¿Qué salvación puede esperar Latinoamérica, la cual se encuentra plagada cada vez más por la desigualdad, dictadores de derecha e izquierda, incesantes intervenciones extranjeras, etcétera, después de quinientos años de supuesta “civilización” europea y norteamericana?

En oposición a la fábula tradicional que ofrecía información práctica de cómo vivir, *El portero* no ofrece soluciones a los problemas que aquejan al hombre contemporáneo. Cada personaje en la novela busca desesperadamente algo que le dé sentido a su existencia: los inquilinos se aferran a sus creencias e ideas fanáticas pensando que en ellas encontrarán la “verdad”, Juan, en búsqueda de su “puerta de la felicidad”, intenta escaparse de la hostilidad de su medio ambiente a través de la fantasía. Sin embargo, todas estas son estrategias transitorias y precarias ya que, en resumidas cuentas, no saciarán los deseos insaciables de los hombres. Lo curioso de *El portero* es que esta visión inquietante y desoladora de la condición humana se articula a través de una narración humorística que entretiene y divierte a los lectores. Este es un texto agónico y festivo, un texto lúdico y desesperado. Es precisamente esta dualidad, como ha señalado Roberto Valero en su reseña de la obra, que “unifica y garantiza la clave de la novela”.<sup>16</sup>

## NOTAS

1 *El portero* (1989) fue la última novela que Arenas publicó antes de su muerte. Esta, la séptima novela del autor, tiene la curiosidad de ser la primera novela escrita y ambientada completamente en los Estados Unidos. Sin embargo, esto no quiere decir que Arenas haya abandonado temas y asuntos cubanos; al contrario, las penas del exilio, sus tragedias y contradicciones, ocupan un lugar central en esta última obra. *El portero* se publicó primero en francés en 1988 (*Le portier*, Paris: Presses de la Renaissance), siendo así la tercera vez que un texto del autor se imprime en lengua extranjera antes que en español. En 1975 *Le palais des très blanches mouffettes* se publicó antes de la versión original, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Asimismo ocurrió en 1987 con

*Graveyard of the Angels (La loma del Angel).*

2 Según Camurati, desde el momento en que se califica a la fábula como medio retórico, su uso en el terreno político es obvio: “La casi totalidad de los fabulistas hispanoamericanos ejercitaron la actividad política...[A] lo largo de todo el trabajoso proceso de emancipación... la fábula [dio] testimonio de inquietudes y sentimientos populares, sin pretensiones de alta doctrina pero con toda la autenticidad y eficacia de la crítica espontánea” (págs. 61-62).

3 Entre los ejemplos en lengua inglesa más conocidos de este siglo H.J. Blackham incluye: *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932), *Animal Farm* (George Orwell, 1945), *Lord of the Flies* (William Golding, 1958) y *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962).

4 Las formulaciones teóricas del crítico ruso Mikhail Bakhtin elaboran un cuerpo de precisiones sobre el concepto del carnaval y de lo carnavalesco en la literatura. Según Bakhtin, “La carnavalización” es el efecto (negación/inversión/ambivalencia/transfomación) que los ritos y las festividades propias del carnaval tuvieron sobre las formas literarias (los géneros serio-cómicos y la sátira menipea). Sobre el concepto del carnaval y de lo carnavalesco en los géneros serio-cómicos y la sátira menipea ver Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, págs. 122-137.

5 En 1987, poco después de terminar de escribir *El portero*, Arenas me comentó lo siguiente en una entrevista: “El autor [de *El Portero*] ya no es dueño ni de la vida ni del destino de sus personajes: ni tampoco es dueño de su destino ni de nada. El autor en realidad ya no existe.” Ver *Conversación con Reinaldo Arenas*, pág. 51.

6 Al hablar de las peculiaridades de la tradición de la fábula hispanoamericana Camurati hace la observación que los fabulistas hispanoamericanos a menudo reemplazaban los animales tradicionales por los propios de la fauna autóctona. Así, por ejemplo, el lobo fue substituido por el coyote. Dice Camurati: “Los fabulistas americanos... [utilizaban] como personajes a los seres y las cosas peculiares del Nuevo Mundo, asignándoles una función característica o estereotipada. El procedimiento era simple y eficaz. Y en nada se alternan las bases de la fábula porque, como hemos dicho, lo que importa es que la tipificación esté lograda” (pág. 33). Es obvio que los animales que escoge Arenas para su obra no son los propios de la realidad americana. Esta subversión de la tradición pone de relieve el desarraigo que siente el exiliado al encontrarse en un mundo completamente ajeno.

7 En su estudio sobre Rabelais (*Rabelais and His World*), Bakhtin explora el concepto de *munus inversus*: “All the symbols of the carnival idiom are filled with a pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the “inside out” (á l’*envers*), of the “turnabout”, of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings” (pág. 11).

8 El “dialoguismo”, según Bakhtin, es la interacción continua entre los signifi-

cados de un discurso. Cuando el dialoguismo se hace presente como fenómeno, el lenguaje se relativiza y pierde su fuerza autoritaria y absoluta. Ver Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imaginations*, págs. 426-427.

9 Cada vez que se menciona la “puerta” en la novela, se describe por medio del tiempo condicional. Por ejemplo: “¿Pero cómo sería la puerta? Porque aunque lo importante no era la puerta en sí misma, sino la determinación de cruzarla y lo que más allá nos aguardara, su forma, la forma de esa puerta, influiría en las decisiones que tomarían los que a ella se acercaran... Una puerta ante la cual reaparecería súbitamente el señor Skirius y — fascinado ante aquel invento, la puerta — se decidiría a entrar. Una puerta bajo la que la misma Casandra Levinson reconocería los fallos de su deshumanizada filosofía y avanzaría decidida a recomenzar...” (pág. 103).

10 En su estudio “Introducción al análisis estructural de los relatos” Barthes distingue tres niveles de descripción en la obra narrativa: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración (lo que Todorov denomina el “discurso”: “Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código” (pág. 15).

11 Según Barthes, el personaje, “el agente de secuencias de acciones que le son propias”, no se puede definir en términos de esencia psicológica, sino se tiene que definir como un “participante”. Dice Barthes: “A. J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida que participan de tres grandes ejes semánticos... que son la comunicación, el deseo (la búsqueda) y la prueba” (pág. 30).

12 Barthes propone que existen dos grandes clases de unidades funcionales: las unas distribucionales (que él denomina “funciones” y las otras integradoras (que él denomina “indicios”). Las “funciones” remiten a una operación, o sea, a un acto complementario y consecuente; los “indicios”, de naturaleza integradora, son unidades semánticas que remiten a un significado (“a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente”). Propone Barthes: “La sanción de los Indicios es “más alta”, a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito..., es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las “funciones” siempre está “más allá”, es una sanción sintagmática. Funciones e Indicios abarcan, pues otra distinción clásica: las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer [la secuencia de acciones] y las otras a una funcionalidad del ser. Estas dos grandes clases de unidades: Funciones e Indicios, deberían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente “indiciales” (como las novelas “psicológicas”); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias...” (págs. 18-20). El discurso narrativo de *El portero* oscila entre una función-“nudo” (o función cardinal/núcleo) principal, es decir, la de encontrar “la puerta”, y una serie de indicios y de funciones catálisis (según Barthes, unas subclases

de las Funciones que abren el discurso y despiertan, sin cesar, su tensión semántica).

13 En todas las novelas del autor se repite, de una forma u otra, el leitmotivo “no hay escapatorias”. Por ejemplo: “Ya no tienes escapatorias” (*Celestino antes del alba/Cantando en el pozo*, pág. 90); “No hay escapatorias”, dijo, muy despacio y tan bajo que solamente él lo oyó” (*El mundo alucinante*, pág. 278); “Ay: que no hay escapatorias” (*El palacio de las blanquísimas mofetas*, pág. 231); “Realmente no tengo escapatorias” (*Otra vez el mar*, pág. 407); “De pronto, reconoció espantado que no había escapatorias” (*Arturo, la estrella más brillante*, pág. 61). En su estudio, *La textualidad de Reinaldo Arenas*, Eduardo C. Béjar dice: “Como enunciación afirmativa que reta y desconfía de su huella enunciada, [“no hay escapatoria”] se adelanta como efectivo exponente retórico de la lógica indecible, paradójal y nebulizante del discurso narrativo de Reinaldo Arenas” (pág. 248).

14 “La lucidez” o “absoluta locura” de Juan se parece a los arrebatos de otro alienado que igualmente se atreve a imaginarse la posibilidad de un mundo donde el hombre pueda recuperar su autenticidad, me refiero al propio escritor, Reinaldo Arenas. Al hablar de *El portero* Arenas ha comentado: “Nunca he estado de acuerdo con los sistemas en los que me ha tocado vivir. Quizás por eso reinvento mi mundo con la pluma.” Ver, Entrevista al autor, *El Mundo*, España: 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

15 En la obra del autor sirven como ejemplos de esta idea: el niño-narrador de *Celestino antes del alba/Cantando en el pozo*, un ser acosado por la hostilidad del campo cubano pre-batistiano que sueña e idealiza a un primo imaginario (Celestino) para poder sobrevivir la brutalidad de su medio ambiente; Fortunato de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, un adolescente que recurre a la fantasía y a la creación poética para escaparse de la atmósfera asfixiante de la familia, los códigos sociales y los conflictos político-militares; Héctor de *Otra vez el mar*, cuyos cantos subvierten el aparato hegemónico revolucionario que lo oprime; Arturo de *Arturo, la estrella más brillante*, un ser que enclaustrado en un campo de “reeducación” para homosexuales se libera a través de su fantasía.

16 La reseña de Roberto Valero aparece en *Vuelta*, Año XIV, marzo de 1990, Número 160, págs. 28-29.

## OBRAS CITADAS

- Arenas, Reinaldo. *El portero*. Málaga: Ediciones Dador, 1989.
- . Entrevista al autor. *El Mundo*, España: 14 de noviembre de 1989, pág. 34.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- . *Cantando en el pozo*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- . *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traducción de Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . *Rabelais and His World*. Traducción de Helen Iswolsky. Cambridge: The MIT Press, 1968.
- . *The Dialogic Imagination*. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Dorriots. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Playor, 1987.
- Blackham, H. J. *The Fable as Literature*. London: The Athlone Press, 1985.
- Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Betania, 1991.
- Valero, Roberto. Reseña de *El portero* en *Vuelta*, Año XIV, marzo de 1990, Número 160, págs. 28-29.

## **LA CRONICA DEL NIÑO JESUS DE CHILCA: CISNEROS Y LA EPICA DE LOS MARGINADOS<sup>1</sup>**

**Marta Bermúdez-Gallegos**  
Rutgers University

La individualidad lírica y el papel del poeta como ente ensimismado que utiliza el lenguaje para desentrañar lo más íntimo de sus emociones es probablemente lo opuesto a la función que el poeta latinoamericano actual otorga a su poesía. Antonio Cisneros es ejemplar en este sentido<sup>2</sup>.

El itinerario compartido por algunos miembros del modernismo, de la vanguardia, y la posvanguardia, consciente o inconscientemente tenía la meta de abrir el lenguaje poético, objetivarlo y por último colectivizarlo para brindar un mensaje comprometido con la realidad social, no siempre con buenos resultados estéticos. Otra vertiente poética se concentraba en la creación de una expresión simbólica, etérea, que expresara el vínculo entre el poeta y su espiritualidad. Para este grupo, la actividad metafísica construía un lenguaje monolítico, subjetivo concentrado en la pureza de la palabra trascendente de la realidad cotidiana. Las dos perspectivas poéticas creaban una brecha aparentemente irreconciliable. Sin embargo, toda una generación de poetas latinoamericanos logró las metas del grupo comprometido con la realidad social sin sacrificar el mensaje estético en el proceso. Con el ejemplo de la poesía angloamericana de este siglo y las pautas sentadas por Bertold Brecht para la construcción de un objetivismo narrativo y de un realismo grotesco que desmitificará tanto la realidad como el lenguaje, surgirá un modo de expresión de dimensión latinoamericana que se hará portavoz de los acontecimientos de la Revolución Cubana y de la realidad social que se crea alrededor de ésta. En el año 1965 en el Perú, aparece un grupo de jóvenes poetas, casi todos nacidos entre los años 1940 y 1950. Este grupo de poetas, más tarde será denominado como "Los nuevos" a raíz del reportaje llevado a cabo por Leónidas Cevallos publicado en forma de libro<sup>3</sup>. Entre estos poetas se encuentra, además de

Antonio Cisneros, nombres como César Calvo, Marco Martos, Mirko Laufer, Rodolfo Hinostroza, Winston Orrillo, Carlos Henderson, Reynaldo Naranjo, Julio Ortega y, el desaparecido Javier Heraud. Estos jóvenes poetas sintetizaron la polémica de la poesía pura y social dentro de la tradición peruana al replantear desde el texto poético la condición del ser peruano en el siglo XX. Desde el sistema poético destruyeron mitos, cuestionaron la dependencia cultural y económica y, más importante aún intentaron reescribir la historia peruana desde una perspectiva universal y presente<sup>4</sup>.

En “los Nuevos” sobrevive intacta una conciencia histórica no de valor objetivo sino testimonial y personal. La experiencia vital del poeta transparente en el texto poético una conexión directa con la realidad histórica y social en que se mueve. La preocupación central de los escritores de esta generación, que a la vez los liga a otros poetas latinoamericanos de la misma época es la existencia dentro del neocolonialismo. Junto a esta preocupación, el poder hegemónico que constituye Lima frente al resto del Perú y el rechazo de la cultura oficial marcaron las pautas de la poética de “los nuevos”. Por lo tanto, la invalidación del pasado peruano por la historia oficial es uno de los motivos que aparecen con frecuencia junto con la superación de los mitos compartidos por instituciones como la religión y la academia. La revelación cada día más consciente del presente que no brinda ningún signo real de cambio, la condición de la poesía, ligada a la situación marginal de la literatura dentro del contexto depresivo de una sociedad y economía sometidas por el colonialismo son también inquietudes que mueven a esta generación, y en especial a Cisneros.

La singularidad de la poesía de Cisneros ante la de sus coetáneos, radica en su adhesión al modelo brechtiano en cuanto estrategias de transformación formal y el uso del humor grotesco y la ironía<sup>5</sup>. El poeta mismo sugiere, durante su entrevista en *Los nuevos*, que el ejemplo de Brecht es básico para la comunicación de la realidad latinoamericana debido a que un arte revolucionario requiere formas revolucionarias: “Bertold Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en *Comentarios reales*” (Cevallos, 16).

En los años sesenta y setenta, Cisneros, unido a toda una generación de poetas, se inscribe a este contexto hispanoamericano y dialoga fluidamente con poetas como Cardenal o Dalton; Lihn o Pacheco; Gelman o Benedetti y consigo mismo. El diálogo no se agota: el poema ha quedado abierto, el lenguaje objetivado y la voz no se reducirá ya a la individualidad del poeta. En este espíritu de diálogo, ya en los ochenta, surge la obra más lograda de Antonio Cisneros: *La crónica del niño Jesús de Chilca*. Siguiendo la estructuración de las crónicas primeras de América, el texto se plasma desde diversas instancias enunciativas estableciendo un diálogo interno y externo. El diálogo interno, “actualiza no menos de tres perspectivas”<sup>6</sup> que narran el fin de una comunidad: 1) La del poeta cronista, que ofrece un testimonio emotivo y asume sus

limitaciones; 2) la que expresa objetivamente, mediante múltiples voces de personajes diversos, la nostalgia y el recuerdo de las experiencias vivenciales de los comuneros; y 3) la que formaliza el conocimiento objetivo de la relación y la cual busca aquel lector que comparta la experiencia cognoscitiva de las ciencias sociales (621). El diálogo externo, múltiple, crea nexos entre la historia colonial y la historia actual del Perú.

Cisneros libera las voces de un pueblo paradigmático en la historia del avasallamiento del neocolonialismo fomentado por Lima en el Perú contemporáneo. Tomando como medio su propia versión poética del género testimonial, Cisneros, después de entrevistarse con los últimos testigos del gran éxodo de Chilca, les cede a éstos la palabra para que graben en la memoria del oyente el paso trágico de la comunidad-huerta al “pozo de arena en el desierto” (7). Es necesario, por lo tanto, describir en términos teóricos cómo en la *Crónica* el texto poético adquiere las características básicas del género testimonial sin perder por eso su “poeticidad”. En el caso de la narrativa, el problema fundamental en cuanto al carácter marginal que supone el género testimonial se centra en su legitimidad histórica debido al papel que juega la ficción en el cuento y la novela. La oposición, entonces, testimonio/fábula (novela, cuento, ficción) implica una serie de complejas operaciones semiótico-cognitivas en cuanto a la historia a que se derivan del carácter referencial del lenguaje que obviamente predomina en el género narrativo. Sin embargo, el predominio del lenguaje emotivo-subjetivo, natural en el discurso lírico construye un “sujeto colectivo épico” cuya veracidad, el lector no disputa debido a la función conativa de dicho lenguaje<sup>7</sup>. El tejido poético le asegura credibilidad. Por lo tanto, el problema de verosimilitud genérica que se presenta en la narrativa testimonial no es aparente en el discurso lírico. En el caso particular de la crónica (en este caso, género retórico) de Cisneros se encuentra al autor del enunciado, (el productor) el cronista, como interlocutor del denominado sujeto épico-testigo con el cual se ha de establecer un diálogo que responderá a la heterofonía, dado el carácter colectivo de este sujeto, y a la heterología que resultará de las diferentes voces que “relatan”<sup>8</sup>. Conviene recordar que en la teoría de Bajtín, existe además del destinatario (que es el segundo en el diálogo), el autor de cualquier enunciado (sea o no literario) que presupone siempre “la existencia de un destinatario superior (el tercero)”, aquel que sea capaz de comprender incluso en un diálogo entre sordos y “cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico o bien en un tiempo históricamente lejano” (p.317). En el caso de la poesía-testimonio, y particularmente en la crónica de Cisneros, el tercer destinatario casi omnipresente, que deja una huella silenciosa, pero que genera empatía y que escucha en lugar de ser el tercero ausente de Bajtín, se vuelve el receptor del diálogo que promoverá la difusión de la verdad<sup>9</sup>. Los sujetos discursivos apelan al interlocutor (y al mismo tiempo a sí mismos) a guardar memoria de la realidad que hasta el momento enunciativo habíase sumido en el olvido. En consecuen-



cia, el primer recuento enunciativo se titulará “Y antes que el olvido nos”. Esta primera voz reiterará el motivo del recuerdo y nombrará activamente la realidad que aún permanece “antes que se hunda en todas las memorias”... (11).

El poemario comienza con una explicación histórica por el poeta- cronista acerca de la comunidad de Chilca que ha de determinar su estructura. La historia se construye a base de desplazamientos temporales y se divide en tres partes. La comunidad de Chilca “es — o fue —” una comunidad de pescadores y agricultores, una especie de oasis en el desierto costero del Perú: “gozaba de un verdor extraordinario”. Este segmento temporal dura hasta hace cincuenta años y es representativo de una etapa que reclama el Perú antiguo, anterior a los conquistadores. El verdor de la zona surgía de su relación con la sierra: Huarochirí y Chilca subsistían a base de una experiencia colectiva aún no contaminada por la asociación con “el mar”, con aquello que viene de “afuera”. Pero (y aquí viene el segundo desplazamiento) “el mar sepultó las salinas” quebrando así la relación de intercambio entre la sierra y la costa: “se hundieron abandonados los canales... y Chilca fue un desierto”. Comienza así el proceso de emigración de los comuneros consagrados al Niño Jesús dejando tras de ellos sólo miseria porque el mar no brindaba lo suficiente: “los peces no bastaban”... (11). Aquí la implicación es más amplia, y el lector precisa llenar las brechas que el texto sugiere. El sustrato de la *Crónica* contiene un vasto repertorio de conocimientos histórico-sociales que deben ser actualizados por la lectura: el colectivismo representado por las relaciones entre el ayllu primitivo y la comunidad indígena moderna; el sistema de trueque de productos naturales sin uso de moneda; la cofradía (la hermandad del Niño) que se inscribe en el sincretismo religioso establecido entre los indígenas después de su cristianización y que unifica la visión comunal de la realidad con la fe católica; y el proceso migratorio que concluye en la urbanización acelerada de la sociedad peruana. Por último, Cisneros-cronista retoma el presente haciendo uso de la ironía y hace hincapié en la urbanización limeña del territorio como playas de lujo al decir: “Años después, con diques y capital — no del común — volvieron las salinas” eliminando a los comuneros e instituyendo la explotación capitalista de la zona que dejó “un pozo de arena en el desierto” (7).

En el primer poema la voz de un comunero desea recordar una calle devorada por la arena al igual que todo el poblado que la surcaba. Es necesario recordar antes que la arena sepulte también así el recuerdo. Como dice Abelardo Oquendo en su reseña del libro de Cisneros, “la sola mención convoca la calle [nominada succionando rasgos fugaces de un tiempo terminado] (155): “Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias/así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50” (7). La nostalgia sólo sirve como intento de restaurar el deterioro, pisar la misma botella rota que lo hirió cuando niño, imaginando otra vez los camiones de “la Urbanizadora” que arrasó hasta con los predios de la memoria, culpable de “nombrar como calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado”. Las tierras violadas que “también

son sólo olvido” introducen la rememoración de una utopía ya lejana... y la voz que las invoca no sabe “ni para qué” (11). El primer poema, abierto por la falta de puntuación del último verso, invita al lector a conocer el paraíso perdido.

Estará a cargo de múltiples voces comuneras convocar la existencia de aquello que fue “la hermandad del Niño”. Desplazadas las voces en varias instancias temporales, éstas van introduciendo al lector a una realidad totalmente contradictoria a la de la actualidad. Las paradojas históricas serán reveladas así como la soledad y la alienación, productos de un sistema perpetrado por el individualismo y la codicia. El contraste entre el pasado paradisiaco y el presente de la destrucción se va vislumbrando lentamente por el lenguaje que se apropia del habla popular, ingenuo en su apariencia, pero que comunica de un modo irónico y caústico la tragedia del proceso. Comienza el relato en la plenitud de la comunidad desde una voz colectiva que declara: “Aquí todos somos de la Hermandad del niño/Pocos son los gentiles... y nadie va a la siembra solo como un ladrón”... (15). Se desarrolla el tránsito de ésta hasta el descalabro final. La fecundidad del arenal era fruto de la doble alianza establecida con Dios y con el ayllu de la sierra, Huarochirirí. “No era maña del cielo pero había comida para todos y amor de Dios...” destaca otra voz que describe la esencia del vínculo establecido por las dos comunidades: la sal a cambio del mantenimiento en buen uso de los acueductos incaicos (19). La edad dorada de Chilca parece haber sido más bien de un esplendor modesto. El intercambio natural de dos nichos ecológicos y el trabajo de la comunidad por el trabajo del ayllu, un bien por otro, sustraían la base de la felicidad de ambos “Por ellos nos venían las lluvias de la Sierra entre las lomas y así honraban al Niño/Nosotros los honrábamos con la sal. Dos cosechas de sal de las salinas”. Más que una alianza comercial, la relación se define como un sacramento: “Era un casorio bueno, con uva y chirimoya”. El pacto, divino, entre las dos comunidades tenía la función de encauzar la vida en la alegría de la fraternidad, el bien común y la justicia. El acto de gobernar también era una tarea comunal, religiosa y compartida por todos como el trabajo: “En casa de los comunes se gobiernan los destinos del agua / y de todas las almas de este mundo... Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle y de la playa / Y todos tienen nombre” (16). Estos no necesitan representantes que hablen por ellos. La casa de gobierno no es un ámbito privado donde existe lugar para que reinen las abstracciones ni despachos individuales: “En la casa de los comunes cada asamblea es como una palmera. / Todos la pueden ver” (16). Todas las tareas que se comparten en las vivencias cotidianas son dedicadas al Niño, el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza son todas maneras de honrar a su Señor. La vida es una forma de comunión y aquel que trabaja para sí solo es excomulgado por la colectividad: “Quien va a hacerse a la mar sin un palmo / de esa arena morada, la de Chilca / (también de Punta Negra). La arenilla del Niño. / Y nadie va a la siembra sólo como un ladrón” (15). El trabajo aislado se percibe como pecado cuando se contrasta al que se hace en común, insiste la voz de un

comunero acerca de otro que no obedeció las leyes: “Fruto malo de la Hermandad del Niño, muerto insepulto / que ninguno lloraba... *Trabaja por su cuenta*” (29). El aislamiento es sinónimo del fruto individual, un intento más de legitimar el despojo.

La religión entretrejida con la vida cotidiana y sus quehaceres no se presenta como dogma maniqueo sino como un pantefismo asociado a la experiencia feliz y saludable de la unión del ser humano con la naturaleza: “Los plátanos de la Isla, / el algodón, los membrillos / las uvas de Borgoña, / el girasol, las abejas, / los muchachos, las muchachas / haciéndose el amor / entre los maizales” (50). La unión pura, bucólica del pantefismo religioso se contrasta, indirectamente, a la imposición de la jerarquía de la iglesia católica que es la que tiene verdadero poder y es cómplice del colonialismo.

El poeta-cronista Cisneros va dictando las pautas de estructuración del poemario y hasta aquí, se presenta una utopía social, aunque esto ha sido solo en tres poemas. En los siete siguientes se comenzará a relatar el deterioro y el comienzo de la desdicha. Se debe subrayar que desde el principio se distingue el centro, lo bueno, como lo de adentro y lo periférico, lo de afuera, como introductor de todo lo negativo. El agua que viene que Huarochirí, como elemento purificador, llega desde dentro y la arena, que significará la destrucción, vendrá de afuera; así como la diferencia de actitud hacia la realidad, la visión comunal de repartición colectiva vs. la visión individual de codicia personal. Así como los colonizadores...

Aunque el origen del desastre consiste en un fenómeno de tipo natural, éste viene desde afuera, como maldición del mar que invade las salinas y en vez de retroceder decide que sus aguas permanezcan allí: “para tiempos / y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal” (53). Al no poder continuar el intercambio con los arrieros de Huarochirí, los canales acaban “hundándose en la arena como una rata entre los matorrales” y las huertas se secan hasta morir cubiertas también por la arena (57). A pesar de las plegarias, especialmente de los más viejos del pueblo, las aguas no se retiran: “Los antiguos rodean el altar / como a un lomo de res / Nada celebran. Esperan un milagro” (45). Es la voz de una jovencita del pueblo la que narra mientras observa en la vejez su propio futuro: “¿Algún día seré cuervo que espera / lluvias en el altar / y un amante pasados los 50?” (45). La supresión del oyente en el caso del autodiálogo de la muchacha brinda un ejemplo del predominio de la ambigüedad del discurso que es común a todo el libro como también lo es la tendencia a liberar los enunciados del dominio de un enunciador y / o un destinatario. A medida que se desarrolla más el deterioro de la comunidad, las voces y los oídos dentro del texto aumentan y se multiplican definiéndose únicamente por pautas enunciadas en poemas previos. El primer poema, por ejemplo, la voz que recuerda vuelve a aparecer en el poema denominado “Mi hermano”. Esta vez contado por otra voz, la de su hermano. Los únicos indicios de este hilo temático serán la botella rota que aparece en el primer poema y el motivo de la memoria. En el primer

poema la voz quiere recordar una calle y no puede ya que “todo es olvido” y en el segundo poema “Pobre, mi hermano, hecho una uva andaba y sin memoria” (29). Otro ejemplo de esta técnica se encuentra en el mismo poema, el verso final dice: “Mi padre tomó su lámpara y se sentó en las rocas y esperó”. La próxima enunciación comienza: “No he prendido el lámpara de kerosene desde hace cuatro noches...” (33). Desde el primer desastre, todo el resto de la Hermandad experimentará una muerte lenta y la única opción ante esa muerte será la emigración y con cada una de estas partidas del lugar común, el Niño vive muchas muertes ya que se desmembra la comunidad. La primera de estas muertes se da en un poema, “Una muerte del Niño Jesús”, que comienza con múltiples voces que hablan en primera persona (33). La gente ha llegado al colmo de la desesperanza, comienza a flaquear a desesperarse y con la desesperanza se desmembra la unión original. Cada voz que enuncia en primera persona representa la desintegración de la vida comunal. “Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios... Y los devotos entonces a la mar — por unos pocos peces. Y las devotas entonces a los campos — por unos pocos / higos. / Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico. / Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda. / Somos hijos de los hijos de la sal / No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré, / por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos. / Después / por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré / El Niño está bien muerto. El aire apesta” (33).

Con la muerte de Dios, llega un mal mayor. La empresa privada hace su entrada y donde antes todo era del común ahora todo será de la Urbanizadora. Retirado otra vez el mar, explota las salinas con máquinas modernas: “Unas grúas y unas torres que separan los ácidos del cloro” y las protege con perros que impiden acercarse a esa zona ahora exclusivísima. Los pocos que quedan en el pueblo se comentan: “Si parece mentira. / Mala leche tuvieron los hijos de la sal. / Puta madre / Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos donde el mar no termina y la tierra tampoco. / Qué de perros, Señor, que oscuridad” (54).

La *Crónica* establece un diálogo con un proyecto anterior de Cisneros, el de *Los Comentarios reales*, aunque aquí el proyecto histórico es menos ambicioso. En ese libro era el poeta quien hablaba y su visión la que se transmitía aunque también la perspectiva era la de los marginados por la historia oficial pero era el poeta quien les prestaba su voz. En la *Crónica*, los actores son los miembros de la comunidad que dialogan y cuentan la historia de su pueblo en su lenguaje aunque existen también la voz del poeta-cronista y la de la supraconciencia que formaliza el conocimiento objetivo de la situación histórica. Los personajes en ambas obras tienen un denominador común, todos son seres representantes del pueblo oprimido y de ahí que lo que relatan esté en permanente contradicción con el sector oficial y que sus experiencias sean siempre desmitificadoras. El nivel ideológico remite a opciones muy específicas pero el texto Cisneriano no se agota en ese nivel, la polifonía que se escucha

en éste demuestra que el yo del poeta se ha objetivizado y se ha socializado demostrando un ámbito de representatividad superior al del individuo creador. El procedimiento compositivo utilizado por Cisneros en su *Crónica* abre el discurso poético y lo que es más lo colectiviza permitiendo visiones alternativas que subvierten el discurso oficial.

El modo de expresión de dimensión latinoamericana que se hizo portavoz a los acontecimientos de la Revolución Cubana en los sesenta y al que Cisneros se unió junto con toda una generación de poetas se inscribe después de los ochenta a una vertiente ya lograda en la narrativa, a un género en los márgenes de la ficción y la realidad: el testimonio. Chilca es paradigma del éxodo a la capital que comienza, como se vió en el primer poema, con la dictadura de Odría en el cincuenta y las voces de esa comunidad luchan desde *La Crónica* por ser escuchadas desde su miseria.

#### NOTAS

1 Esta es una versión revisada de un trabajo leído en la convención anual de Nemla en Toronto, en abril de 1990.

2 La obra poética de Cisneros, nacido en 1942, incluye los siguientes libros: *Destierro* (1961), *David* (1962), *Comentarios reales de Antonio Cisneros* (1964 - Premio Nacional), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968 - Premio Casa de las Américas), *Agua que no has de beber* (1971), *Como higuera en un campo de golf* (1972), *El libro de Dios y de los húngaros*, *Crónica del niño Jesús de Chilca*, (1981 - Mención Especial en el concurso Rubén Darío de Nicaragua, 1979), *El monólogo de la casta Susana* (1986), una amplia antología, preparada por él mismo, con el título de *De paladín Roman* y varias traducciones de su poesía en otros idiomas, entre ellas la antología denominada *At Night the Cats*, (traducción inglesa de Maureen Ahern, William Rowe y David Tipton), 1985.

3 El libro aquí citado es de Cevallos Mesones, Leónidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967. Para mayor detalle acerca de la obra de Cisneros y su generación véase, Bermúdez-Gallegos, Marta, tesis doctoral 1987, Universidad de Arizona.

4 Cisneros, por ejemplo, en sus ambiciosos *Comentarios reales* se propuso esa tarea heroica de plasmar una nueva versión de la historia en el texto poético que opusiera la versión oficial.

5 Los cuales de acuerdo a Bajtín se remontan a la tradición medieval carnavalesca (Bajtín 1965, trad. 1971, pp. 47-57).

6 Según las palabras de Antonio Cornejo Polar en su artículo, "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación", *Revista iberoamericana*, 1987, July-Sept.

v. 53(140), pp. 615-623.

7 Nos referimos a las funciones del lenguaje según Roman Jakobson, específicamente a la característica más básica del lenguaje lírico que es su apelación al emisor mismo.

8 Para establecer las diferenciaciones teóricas acerca de los conceptos de voz, diálogo, heterofonía (diversidad de voces) y heterología (diversidad discursiva) al igual que el concepto de dialogismo, hemos tenido que remitirnos a Bajtín, Mikhail, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

9 Bajtín alude a Thomas Mann e imagina la situación dantesca en que “uno no es escuchado por nadie” donde hay “una ausencia absoluta del tercero” (319). En el poema testimonio de Cisneros, el tercero, el cronista captura el sentido más íntimo del recuerdo para difundirlo sin dejar que se pierda en la versión oficial.



## PRESENCIA DEL TEXTO COLONIAL EN LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS Y JOSE EMILIO PACHECO

María Luisa Fischer  
Boston University

La tarea de descubrir el Nuevo Mundo fue también una empresa de nominación. A lo nuevo ante los ojos era necesario ponerle nombre, incluirlo en la red de sentidos que el descubridor trafa consigo, crearle un espacio figurado o imaginado en la escritura de la época. Los textos que hoy conocemos como coloniales inician esa tarea en la literatura hispanoamericana. A esas primeras letras han vuelto no sólo los narradores contemporáneos, sino también los poetas de las más recientes generaciones.

La poesía de José Emilio Pacheco (n. 1939) y Antonio Cisneros (n.1942), en una de sus versiones, intenta inscribirse en la historia, intenta reescribir la historia tanto en lo que ésta tiene de actualidad e inmediatez, como en su posibilidad de ser memoria, reconstrucción y revisión del pasado más distante. Nos interesa examinar los textos de Pacheco y Cisneros que reelaboran el pasado de América: el período colonial y sus textos. Cisneros y Pacheco miran ese pasado en las crónicas, relaciones e historias de la época, en los rastros y restos documentales que de éste permanecen. Nos interesa entonces, hacer la operación de mirar esta poesía más reciente desde ese otro extremo de la historia literaria del continente por escribirse, para así explorar la significación de una intertextualidad sistemáticamente presente en los textos que leemos.

En los *Comentarios reales*<sup>1</sup> (1964) de Antonio Cisneros se reescribe la historia del Perú, para desmentir y criticar la versión oficial que de ella circula. El título del volumen, así como los títulos en general, cumplen la función de señalar explícitamente un marco de interpretación. Como aquellos otros *Comentarios reales*<sup>2</sup> (1609, 1617) del Inca Garcilaso de la Vega, se trata de un texto que cuestiona un discurso que aparece como hegemónico. El Inca Garcilaso cuenta la historia de la civilización incaica para que ésta no quede en el olvido o en el conocimiento a medias que la versión de otras historias propugnan. Los *Comentarios reales* del Inca son la traducción y reelaboración de las



tradiciones orales quechuas que ha recogido entre los miembros de su familia materna. Son así, por partida doble, 'comentarios', en el sentido de ser texto sobre otro texto: traducción del texto quechua oral al español, y "comento y glosa" como lo afirma el "Proemio al lector"<sup>3</sup>, de la versión que de la civilización incaica circula en otras historias y crónicas del período. El libro de Cisneros es un 'comentario' en más de un sentido también: es un libro que se ordena siguiendo el orden tradicional que a la historia del Perú se le asigna en los manuales y que comenta, parodiándolo, ese orden. El libro de Cisneros se despliega intentando abarcar la historia del Perú desde la Conquista española, la Colonia, la Independencia, hasta el presente del poeta<sup>4</sup>. Se propone como un viaje a través del tiempo y la historia tal como ésta nos ha sido inculcada, ensaya la posibilidad de actualizar el pasado e insiste en conjugar historia y presente<sup>5</sup>. El poema "Cuestión de tiempos"<sup>6</sup> ilustra con claridad este punto. En el poema se imprecisa a Diego de Almagro y el mal negocio que constituyó su viaje exploratorio a través del desierto de Atacama en 1537 y se compara explícitamente, su fallida expedición desértica con la de aquellos más contemporáneos exploradores que en 1964, sí vieron riquezas donde Almagro sólo halló arena, sol y muerte. El poema de Cisneros no sólo realiza la simple operación de afirmar que los conquistadores de hoy son identificables con los de ayer, sino que en el texto se inventa un presente continuo, donde se apela a Almagro con un vocativo que lo hace presente ("Mal negocio hiciste, Almagro / Pues a ninguna piedra / de Atacama podías pedir pan, ni oro a sus arenas." [CR,20]) y donde se imaginan cien naves de la armada española cargadas de "altos metales" que los otros conquistadores, los de 1964, los del presente del poema, han extraído.

Entregar la otra versión de la historia, escribir la crónica del Perú, significa en este libro hacer hablar a los otros, a un siervo de obrajes coloniales, a Francisco de Toledo, Virrey del Perú, que se devela en su habla, a un Señor arrepentido que a última hora escribe poesía religiosa. Significa vincular pasado y presente, pero sobre todo, significa desdecir y desafiar lo que un manual escolar como lo es *Mi primera historia del Perú*, citado en el libro de Cisneros, ha repetido e inculcado en una versión de la historia del país que se tiene por verdadera por ser hegemónica. Se trata de una versión contestaria de la historia, de una poesía que imagina los fragmentos de la historia a través de las voces anónimas de sus personajes anónimos y de las voces de un Virrey o un Obispo que sin querer se autodevelan.

Este carácter contestario del texto está marcado por la presencia de otro intertexto colonial. Abriendo la sección titulada "Hombres, obispos y soldados", encontramos la reproducción de uno de los grabados de la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) del cronista indígena Guamán Poma de Ayala. Guamán Poma escribe y graba o dibuja su crónica como una forma de guardar su propia memoria y la de sus antepasados, para entregar su versión de la Conquista y para llamar a Felipe III, a través de la crónica que es un sermón pero también una epístola que nunca llegó a su real destinatario, a enmendar los rumbos del

gobierno colonial. El grabado en cuestión representa a un fraile dominico en la no muy evangélica tarea de golpear a una india que teje a telar. Como la mayor parte de los grabados del cronista indígena, éste tiene una inscripción o leyenda que señala su sentido. El grabado que he descrito y que se adjunta a los *Comentarios reales* de Cisneros, se titula, paradójicamente, “Doctrina”. Nos parece significativo que el autor seleccione uno de los grabados de Guamán Poma donde más claramente se oponen discurso escrito (que representa la nueva cultura dominante) y discurso iconográfico (más cercano a la cultura andina e indígena en general)<sup>8</sup>. Lo que dice el discurso escrito difiere o más aun se contrapone a lo afirmado por la representación gráfica. Como la versión de la historia que el libro de Cisneros propone, el grabado de Guamán Poma contrapone dos textos ( el escrito y el icónico), para desde esta contraposición ofrecer una nueva versión polémica y contestaria del gobierno colonial. Antonio Cisneros escribe ubicándose en este libro, concientemente, en los marcos genéricos y discursivos que le ofrecen los *Comentarios reales de los Incas y la Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala.

El intertexto colonial como género al que se apela para que actúe como marco interpretativo, está presente también en sus poemas “Crónica de Lima”, “Kensington, primera crónica” y “Crónica de Chiapi” que forman parte del libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*<sup>9</sup>. Por otra parte, en la poesía de Cisneros, como también en la poesía de Pacheco, podemos mirar la figura de un sujeto poético que se presenta como testigo y cronista de un mundo “otro”, y que busca, como reza el poema del mismo nombre, “medir y pesar las diferencias a este lado del canal”. La poesía se hace Diario de viaje fragmentario que invierte la mirada del descubridor español: ahora es el marginal, el colonizado, el que mira desde la periferia el centro que una vez nos descubrió, fundó y poseyó en esa mirada. En el poema “Medir y pesar las diferencias a este lado del Canal”, el sujeto poético es un viajero que descubre el Viejo Mundo desde el Nuevo, instalado en ese centro del poder y el saber que es Cambridge, Inglaterra. Cito del poema:

...

Aquí se hornean las rutas del comercio hacia las Indias  
y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros

...

Raro comercio éste  
los padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus  
Dioses. Y cuál nuestra morada.

...

Fuera de estas murallas habitan las tribus de los bárbaros  
y más allá  
las tribus ignoradas  
Lo importante es que los ríos y canales sigan abiertos a la  
mercadería.

Mientras el trueque viaje como la sangre, habrá ramas secas  
y ordenadas para el fuego ... [CC, 63-64]

“Y cuál nuestra morada”: ese parece ser un verso clave. El viaje, tal como se define en esta poesía, permite ubicarse culturalmente y obliga a formularse la pregunta acerca del lugar que con propiedad le corresponde al sujeto en un mundo distribuido en centro y periferia. Cisneros ha señalado en una entrevista con Julio Ortega que el *Canto Ceremonial* ... “era la relación del buen salvaje con el mundo civilizado”. El viaje es un ‘interregno’ inestable que pone en juego nuestras seguridades culturales, que permite definir la posición relativa del sujeto respecto de un mundo “otro” que ha sido, sin embargo, el que, antes, nos miró sin vernos.

José Emilio Pacheco ha escrito también poesía de viaje en forma de diarios fragmentarios que miden y pesan las diferencias culturales. Como reza uno de los epígrafes que abre la sección “Postales/ Conversaciones/ Epigramas” de *No me preguntes como pasa el tiempo*, Pacheco escribe poesía de viaje convencido de y al mismo tiempo oponiéndose a aquella certeza del Virrey Sebastián de Toledo que en una carta de 1669 aseguraba que “inútil es que los naturales de la Nueva España traten de vivir en Europa, porque siempre estarán con los ojos fijos de la memoria en su tierra”.<sup>12</sup> Pero por sobre todo, Pacheco se dirige al pasado colonial para entrelazar sus textos con el presente, para hacer un movimiento que va desde el pasado al presente y viceversa.

La sección titulada “Antigüedades mexicanas” del libro *Islas a la deriva*<sup>13</sup> figura el pasado colonial con poemas en que se imagina el descubrimiento, se observa una “Ciudad maya comida por la selva”, se evalúa el papel de los traductores-traidores en la conquista cortesiana. Se rinde también homenaje a Francisco de Terrazas, primer poeta criollo que

...  
Cuando ardieron los libros de la tribu  
[y] quedó en silencio el escenario...  
fundó la otra poesía y escribió  
el primer verso del primer soneto:  
*Dejad las hebras de oro ensortijado* [ID, 29]

En un libro anterior, *No me preguntes como pasa el tiempo*, recogido y reelaborado en esa obra omnia que es *Tarde o temprano*, encontramos el poema “Lectura de los *Cantares mexicanos*”, que forma parte a su vez de la sección, compuesta por tres poemas, titulada “Manuscrito de Tlatelolco”. En la “Lectura de los *Cantares mexicanos*”, poema que abre la sección, se reescriben los textos indígenas aztecas que dan cuenta de lo que se ha llamado “la visión de los vencidos”. En este poema, como ya ha señalado Livia Soto-

Duggan en su trabajo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”, se citan, recortan y pegotean frases extraídas literalmente no sólo de los *Cantares mexicanos* (1523), como lo afirma explícitamente el título del poema, sino que también del *Códice Florentino* (1555) de los informantes del fray Bernardino Sahagún y del *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* (1528). La “Lectura de los *Cantares mexicanos*” de Pacheco está compuesta en su totalidad de frases sacadas de las crónicas indígenas recién referidas. Conviene citar el poema completo:

Cuando todos se hallaban reunidos,  
 los hombres en armas de guerra  
 cerraron salidas, entradas y pasos.  
 Entonces se oyó el estruendo,  
 se alzaron los gritos.  
 Los maridos buscaban a sus mujeres.  
 Llevaban en brazos a sus hijos pequeños.  
 Con perfidia fueron muertos.  
 Sin saberlo murieron.  
 Y el olor de la sangre manchaba el aire.

Y los padres y madres alzaron el llanto.  
 Fueron llorados.  
 Se lloró por los muertos.  
 Los mexicanos estaban muy temerosos.  
 Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.  
 Y con esta lamentable y triste suerte  
 nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos.  
 Las casas están destechadas.  
 Enrojecidos tienen sus muros.  
 Gusanos pululan por calles y plazas.  
 Golpeamos los muros de adobe

y es nuestra herencia una red de agujeros. [TT, 65-66]

El poema ha sido reelaborado y comprimido en la versión que leo publicada en *Tarde o temprano*. En esta versión y cotejándola con las crónicas indígenas que entregaron Angel María Garibay y Miguel León Portilla en *Visión de los vencidos*, es posible rastrear cada uno de los versos, con excepción de los tres iniciales, en el *Códice florentino* de los informantes de Sahagún y en el *Manuscrito anónimo de Tlatelolco*. El Ms. de los *Cantares mexicanos* no se cita directamente en la versión de *Tarde o temprano*.

Los tres versos iniciales son los que proveen las señas de un espacio, de un escenario: “Cuando todos se hallaban reunidos,/ los hombres en armas de guerra / cerraron salidas, entradas y pasos”, escenario que referiría a lo que se conoce como la Matanza del Templo de Toxcatl, realizada por el ejército español bajo el mando del “tan bello como malvado Alvarado” en la Tenochtitlán azteca. Pero el poema se compone con los textos indígenas (en transcripción náhuatl y castellano) que refieren tres sucesivos hechos de la conquista y caída de México-Tenochtitlán: la ya referida Matanza del templo Toxcatl durante la Pascua de Resurrección de 1520, la expulsión de Cortés y sus tropas de Tenochtitlán en lo que se conoce como la Noche Triste, el 30 de junio del mismo año y finalmente, los 80 días de asedio a la ciudad por el reconstituido ejército de Cortés que culminan con la caída de la ciudad el 13 de agosto de 1521. Pacheco no sólo ha reunido tres de los hechos más dramáticos de la conquista de México, sino que ha creado una nueva escena fantasmagórica a partir de la citación de textos diversos que refieren a su vez a hechos sucesivos y distantes en el tiempo. Pacheco no ha intentado reconstruir el pasado en su precisión documental, ha creado, por el contrario, un poema que conjuga tanto textos diversos y las voces indígenas que los profieren, como los diferentes eventos históricos a que nos remiten esos documentos.

Pero componer este poema hecho de retazos no es sólo dibujar una nueva escena que es suma y cifra del drama de la conquista: es insertar esta nueva realidad en el presente y hacerla hablar hoy día, en el presente de la escritura. El poema que comentamos tiene el siguiente subtítulo: “Octubre 2, 1968”. La fecha refiere a esa otra matanza de Tlatelolco, contemporánea al sujeto que escribe. No es sólo esta fecha la que nos envía al presente de la escritura. Como decíamos, el poema ha sido escrito recurriendo a fuentes anónimas, a relatos indígenas orales recogidos y traducidos al español, con los restos de esas voces que testimonian sus experiencias. Es precisamente lo que hace Pacheco en el siguiente poema de la sección, numerado consecutivamente con el anterior y titulado “Las voces de Tlatelolco. Oct. 2, 1978”. El texto tiene una nota que dice: “este es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco*”. Éste fue escrito siguiendo un procedimiento parecido al empleado en el anterior poema de la serie, es decir, en la “Lectura de los *Cantares mexicanos*”. Nuevamente Pacheco recoge voces, rastros de una oralidad testimonial, para reconstruir 10 años después las voces de los que participaron en los hechos del 68 en México. “Las voces de Tlatelolco. Oct. 2, 1978” funciona como un comentario del poema anterior en el sentido de que iguala en el procedimiento constructivo las voces que testimonian su experiencia, iguala a los cronistas indígenas con los hablantes testimoniales de hoy. Estos dos poemas, aun cuando refieren claramente a momentos y sucesos determinados, instalan un tiempo que circula libremente entre el pasado y el presente, en que los textos de

los otros, recogidos, citados y pegoteados en los poemas aluden simultáneamente al pasado de la conquista española y al presente de la escritura. Es lo que se afirma en el poema de *Islas a la deriva*, titulado precisamente “Crónica”<sup>18</sup>

La guerra terminó o tal vez no ha empezado  
El fuego derribó nuestras murallas  
y hacemos guardia entre las armas rotas

En el aire se palpa un rumor de lluvia  
Aun no desciende pero está manchada  
por nuestra sangre  
    ¿Somos inocentes  
o somos culpables de la matanza?  
¿Quién desertó o ha muerto como un héroe?

No lo sabremos nunca  
En esta noche  
    que se ha vuelto destino  
toda nuestra esperanza se reduce  
a esperar aquella guerra  
que aún no comienza  
o se encendió hace siglos [TT, 166]

El poema pregunta acaso es posible instalarse en el puro presente, si acaso existiera ese presente aislado, o si tal vez, éste sea necesariamente el eslabón de una cadena que ha empezado a enhebrarse mucho más atrás. El poema se pregunta también acerca de la posibilidad de escribir una crónica. “Crónica” en su sentido genérico colonial como texto que inventa la personalidad de un cronista que registra “no sé para quien la historia de un asedio”<sup>19</sup>, y como texto que está tensado entre la imaginación y la historia. “Crónica” simplemente en su sentido etimológico, como vocablo derivado del griego *chronos*, tiempo<sup>20</sup>, crónica como reflexión acerca del tiempo y sus repeticiones.

Encontramos en el último libro de Pacheco, *Ciudad de la memoria*<sup>21</sup> un poema que evalúa lo que fue y será este siglo. Significativamente, en el poema “Vigesémicos”, término paralelo a ‘decimonónicos’ para referirse al siglo XIX, se cita con pequeñas variaciones un verso de la “Lectura de los *Cantares mexicanos*” de Pacheco (y por consiguiente del *Ms. de Tlatelolco* de 1528), para caracterizar el legado de este siglo. Se afirma que es una “red de agujeros nuestra herencia a ustedes”. La mención de “la red de agujeros en los muros” es una metáfora de destrucción y pérdida que sin embargo tiene una referencia precisa, según los informantes indígenas del P. Bernardino de Sahagún. Se trata de un sistema defensivo ideado por los guerreros mexicanos durante el sitio de Tenochtitlán, cuando

todas aquellas casas de los de Quecholan fueron perforadas por detrás, se les hizo un hueco no grande, para que al ser perseguidos por los de a caballo, cuando iban a lancearlos, o estaban para atropellarlos, y trataban de cerrarles el paso, los mexicanos por esos huecos se metieran”<sup>22</sup>.

Las voces de los cronistas indígenas del *Manuscrito...* de 1528 que reelaboran metafóricamente una táctica defensiva, son recogidas por Pacheco para hacerlos hablar de la matanza de 1968, y circulan ahora hasta este poema de 1989 que imagina el fin del milenio en un diálogo proyectado con los habitantes del próximo siglo. Así, en la poesía de Pacheco, el texto de la conquista y la colonia alcanza la máxima actualidad, se dispara incluso hacia un futuro imaginado y proyectado desde el presente<sup>23</sup>. Pacheco escribe con la certidumbre de que sus palabras, y, según hemos recién analizado, también las palabras de los otros,

...  
 al minuto ya dicen otra cosa  
 significan  
 una intención distinta  
 son ya dóciles  
 al Carbono 14  
 Criptogramas  
 de un pueblo remotísimo  
 que busca  
 la escritura en tinieblas

(“Aceleración de la historia” TT, 73]

¿Qué sentido tiene la intertextualidad colonial en la poesía de Cisneros y Pacheco? Se vuelve, en los poemas que hemos leído, a los textos de la Conquista y la Colonia para manipular a partir de ellos marcos genéricos que vinculan el texto contemporáneo con una tradición: con la de la crónica contestaria o el comentario, con el diario de viaje que dramatiza las diferencias culturales, la posibilidad de ver al Otro. Por otra parte, se barajan textos específicos de la Conquista y la Colonia, citándolos, para afirmar su actualidad y una noción de historia que cuestiona la existencia de períodos estancos, aislados, que han concluído para descansar para siempre en documentos que los guarden polvorientos. Se afirma una noción de literatura donde lo que está fuera del texto (la historia) y lo que está dentro de él (la palabra), redistribuyen sus límites. Esta poesía es el resultado de la lectura de ciertos textos coloniales y responde a la pregunta de ¿cómo pueden ser leídos ahora, desde nuestra perspectiva, estos textos? Se responde que los textos coloniales, así como todo texto, se completan literalmente en la lectura que los actualiza y que desde su lugar, en el inicio problemático de la historia literaria de Hispanoamérica, ofrecen modelos genéricos, formas de mirar, marcos culturales que todavía hoy interpretan una

realidad cultural. Esta poesía practicada como una forma de inserción histórica, dialoga y se completa con textos pertenecientes a otros géneros y a otros períodos de la historia literaria, para señalarlos en su actualidad y para exhibirse ella misma como parte de una tradición distante en el tiempo que, paradójicamente, nos interpela con máxima actualidad.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Antonio Cisneros, *Comentarios reales* (Lima: Ediciones de la rama florida, 1964), 91p. En adelante citamos CR y número de página.

<sup>2</sup>Para los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega hemos consultado la edición del P. Carmelo Sáez de Santa María, T. CXXXIII, (BAE: Madrid, 1965). Seguimos en esta parte los trabajos de Margarita Zamora, *Language, Authority and Indigenous History in the "Comentarios reales de los Incas"* (Cambridge: Cambridge U.P., 1989), Julio Ortega, "El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura," *Prismal* 1 (1977): 5-16, Raquel Chang Rodríguez, "Sobre los cronistas indígenas del Perú y los comienzos de una escritura hispanoamericana," *Revista Iberoamericana* 120-121 (1982): 533-548, y Walter Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista," en Luis Iñigo-Madrugal ed., *Historia de la literatura hispanoamericana Tomo I. Época Colonial* (Madrid: Cátedra, 1982) 57-116.

<sup>3</sup>En el "Proemio al lector" el Inca define la intencionalidad de su discurso, cuando afirma que "no diremos cosa grande, que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo: que mi intención no es contradecirles, sino de servirles de comento y glosa.", Inca Garcilaso de la Vega, 3.

<sup>4</sup>En una entrevista con Julio Ortega, Antonio Cisneros afirma que "*Comentarios reales* es la historia de una gran ambición: la historia del Perú en ochenta páginas", p. 32, Julio Ortega, "Entrevista. Antonio Cisneros," *Hispanamérica* 37 (1984): 31-44. Y también en Miguel Angel Zapata, "Antonio Cisneros y el Canto ceremonial," *Inti* 26-27 (1987-1988): 29-39, el entrevistado dice que "su delito fundamental [el de *Comentarios reales*] era ser muy ambicioso querer meter los períodos de la historia del Perú, que van desde los incas hasta la edad contemporánea" [sic], 30.

<sup>5</sup>Es lo que plantea Antonio Cisneros en la respuesta al "Cuestionario" elaborado por Leonidas Cevallos para la antología *Los nuevos* que incluía a seis poetas peruanos de la promoción de Cisneros. "Mi país", dice, "tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño, sé que somos distintos, pero cómo: esa es la cuestión" 14, *Los nuevos* (Lima: Editorial Universitaria, 1977)

<sup>6</sup>Antonio Cisneros, CR, 20-21.



<sup>7</sup>Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno* John V. Murra y Rolena Adorno eds. (México: Siglo XXI, 1980). Para Guamán Poma hemos consultado el artículo de Raquel Chang Rodríguez citado arriba y Rolena Adorno, *Guamán Poma, Writing and Resistance in Colonial Perú* (Austin: Texas UP, 1986)

<sup>8</sup>Sobre la relación del discurso iconográfico con el discurso escrito, se consultará con provecho el trabajo de Mercedes López-Balart, "La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos cónicos y lingüísticos en los dibujos de la *Nueva corónica* de Guamán Poma," *Revista Iberoamericana* 120-121 (1982): 461-485.

<sup>9</sup>Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, (La Habana: Casa de las Américas, 1968) 19, 39, 93 respectivamente. En adelante citamos CC y número de página.

<sup>10</sup>Antonio Cisneros, CC, 61-65.

<sup>11</sup>Julio Ortega, 36.

<sup>12</sup>José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, 2ª ed. (México: FCE, 1986), 81. En adelante citamos TT y número de página.

<sup>13</sup>José Emilio Pacheco, *Islas a la deriva* (México: Siglo XXI, 1976). Citamos en adelante ID y número de página.

<sup>14</sup>en José Emilio Pacheco, TT, 65-70.

<sup>15</sup>Lilvia Soto-Duggan, "Realidad de papel, Máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco," *Inti* 18 (1983-1984): 245-254.

<sup>16</sup>Miguel León Portilla ed., *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos*, Colección Crónicas de América, (Madrid: Historia 16, 1985)

<sup>17</sup>ver Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Editorial Era, 1971)

<sup>18</sup>José Emilio Pacheco, *Islas a la deriva*, 41. Citamos siguiendo el arreglo tipográfico de *Tarde o temprano*, 116

<sup>19</sup>El verso corresponde a la versión que hace Pacheco del poema de Zbigniew Herbert "Report from the Besieged City" en el libro del mismo nombre, traducido del polaco por John y Bogdana Carpenter (New York: The Ecco Press, 1985). La versión de Pacheco "Informe sobre la ciudad sitiada", aparece en *Ciudad de la memoria* (México: Editorial Era, 1989), 60-64.

<sup>20</sup>Sebastián de Cobarruvias Orozco, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611) (Madrid: Turner, 1979) 362.

<sup>21</sup>José Emilo Pacheco, 25-27.

<sup>22</sup>En *Visión de los vencidos*, 134.

<sup>2</sup> En *Miro la tierra* (1986) encontramos otra intertextualidad colonial que no elaboramos en el presente trabajo. Edgar O'Hara, en una reseña al libro, conecta este poemario escrito con posterioridad al terremoto de Ciudad de México de septiembre de 1985, con una poesía colonial donde abunda el tema del terremoto y dice que "sólo para el caso de Lima, que domino mejor, habría tres nombres conocidos: Pedro de Oña, Rodrigo de Carvajal y Juan del Valle y Caviedes", en "Cuando tiembla la poesía", *Hora de poesía* pp.49-50 (enero-abril 1987): 169-171. Ver también de Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana* C. XV, 59 y en la *Crónica del reino de Chile* de Mariño de Lobera, L. II, C. XXXVI.



## **FROM DOMITILA TO “LOS RELOCALIZADOS”: TESTIMONY AND MARGINALITY IN BOLIVIA**

**Javier Sanjinés C.**  
University of Maryland

Recent studies on the politics of postmodernism accentuate the fact that throughout this century, first in the discourse of anthropology, sociology and psychoanalysis, marginality became a focus of the interest through which Western cultures discovered the “marginal” to be no longer peripheral but central to all thought<sup>1</sup>. Very much linked to this problematic, this paper deals with two significant examples of contemporary Bolivian popular culture and social behavior. With these examples, I question the role played by the oppressed and the underdeveloped in shaping up a new identity, as well as their ability to “decolonize” a life-world linked to the repressive institutionalized mechanisms that the dominant groups have traditionally imposed on everyday life.<sup>2</sup>

My study will contend that, as far as the writing of the marginal is concerned, testimonies such as the one written by Domitila Chungara, a woman of the Bolivian mines, bear an internal connection to a liberating communicative action that is conceptualized and organized around the media-steered system of language. Furthermore, this essay motivates the belief that any attempt to alter communicative action qua dimension of symbolic reproduction by the intrusion of the exchange values of money will produce pathological effects. These effects find expression, for example, in the most recent social movements of the resettled working force — “los relocalizados” — that followed the abrupt shut down, in 1985, of the once powerful nationalized Bolivian mines. By touching the example of the “relocalizados”; I wish to prove that as soon as the monetarization and the exchange relations of the economic replace symbols as well as other language steered systems of human structuring, and penetrate those spheres of the life-world which are responsible for cultural transmission, socialization and the formation of personal identity, then protest becomes a simple withdrawal of motivation and legitimation, unable to connect collec-

tively shared background convictions with the horizon within which individuals and social groups communicate with one another and seek to reach understanding. With the preliminary remarks, I now turn to Domitila Chungara and her powerful *Si me permiten hablar...*<sup>3</sup>

In sharp contrast with other literary manifestations of official culture, Domitila's testimony of her struggle for survival at every step of her life, is about the formation of collective identity. She clearly states from the beginning that:

La historia que voy a relatar, no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo (p. 6).

Here, the performatives "voy a relatar", "yo no quiero" and "pienso" are elements of speech acts that manifestly link their illocutionary force to propositional contents marked by the validity claim of "lo popular". In this way, Domitila deliberately equates the situation of the narrator with that of the collectivity, thus proving that testimony is a strictly egalitarian cultural form. Indeed, the "I" of the enunciation evokes in absentia that popular "we" with which class consciousness is built. As we will see later in this paper, Domitila's notion of collective identity formation does not rely on the metalogical absence of an "ancestral reconciliation", but rather on a cultural and political practice necessary for future survival:

...Por eso digo que no quiero hacer nomás una historia personal. Quiero hablar de mi pueblo... y aportar un granito de arena con la esperanza de que nuestra experiencia sirva de alguna manera para la generación futura, para la gente nueva (p. 13).

When she says that she wishes to speak about her people, Domitila puts to work all her constructive efforts in the consolidation of a community of subjects in dialogue. This communicative action, constructed in everyday life, seeks to strengthen a life-world in which speaking and listening may be intersubjectively related. Domitila is constantly interpolating her interlocutor through the use of shifters such as "¿no?"; "¿no es cierto?"; "mire"; "¿Ud. me entiende?", thus making the communicative competence rely not so much in the ordinary "hearing" we inadvertently do, but in the "listening" we might do more powerful as well.<sup>4</sup> In effect, if we simply hear words, but do not listen to one another, our actions are likely to be reactionary in the extreme. If we listen so we may respond with sensitivity and care, our actions may be freeing, fighting ideological distortions, enhancing life rather than generating only "feedback". *Si me permiten hablar...* is also inviting us to listen in a clearly active way; reminding us not to give up our being in a moral world. Here, we are not confronted to a decentered and plural "ethic", but with a call to vision, to ask questions of human possibilities.

As a communicative action of participation, Domitila's testimony is eminently political. *Si me permiten hablar...* participates in the belief that language is deeply tied to practice and action, because only through language do we have a meaningful world of which we are intelligible, moral members. In a world where persons do not listen to one another, there may be decision, force, oppression, brute politics, but there can be no collective social or political life. So too in its efforts to work and organize with one another, this testimony requires the ability to listen as a political necessity. Without listening, and not simply hearing, we cannot have a shared, critical, and evolving political life together. In listening we may still better understand and explain the systematic distortions of communication with which we are faced, our misunderstandings of who we are and may yet be; we may act to nurture dialogue and criticism and make presence possible.

Contrasting what we will see in the last part of the paper as the problematic of the "relocalizados", Domitila Chungara's text is not the "aesthetization of the object" but a testimonial of incorporation of the human body in a deep political struggle for survival. Let me now briefly explore this other important aspect of testimony.

When Domitila speaks of hunger strikes, she is not evoking a passive, anorexic experience, but the vivifying possibility of undernourishment. Thus, hunger strikes become an integral part of a poetics of non-violence that makes use of the human body in order to build up solidarity. This is again a new experience of communicative action, free from ideological distortions, that gives expressive, almost theatrical use to corporal materiality, and celebrates life by showing that undernourishment can defy morally and spiritually those who are responsible for the fragmentation of society. As Domitila reveals, hunger strikes allow the ethical and personal to become public and collective. They are a public act of vengeance, of individual and social resistance: "Yo me declaré en huelga de hambre. Ya no comía para vengar la muerte de mis hijos..." (p. 41). A way to punish and defy the powerful, hunger strikes show the ritual of human beings that must create and exhibit, in the midst of repression, their own dignity, and give symbolic use to their human bodies. That is why Domitila's text can be considered an effectively contestatory testimonial of incorporation and embodiment.

*Si me permiten hablar...* has undoubtable socio-political significance because it enriches the experience of liberation movements. It can then be said that testimony is an "effect of veracity" that cannot be confused with fiction because it narrates the everyday life of the Bolivian miner through speech acts that recover orality and with it the possibility of inaugurating a true popular communication, free of ideological distortions inherent to bureaucratic authoritarianism. Domitila's testimony wishes to construe a "proletarian sphere"<sup>5</sup> — a transgress of the public and private spheres of bourgeois culture — so as to install the deep understanding and alliance of a unified popular front. That this

endeavor has only remained as an unfulfilled utopia of a society radically changed by the late 1970 political and economical developments, is precisely what will lead us to understand the “relocalizados” as an impoverished material and symbolic expression of class consciousness.

In the late 1970's, Bolivia, like a number of other Latin American countries, began a transition from a *de facto* authoritarian regime to a formalized democratic system. Simultaneously, Bolivia, again like other Latin American republics, began to experience severe economic strain with a foreign debt of \$3.5 billion, extremely high for a country of some six million inhabitants. And like other countries, Bolivia came under increasing pressure from external funding sources to deal with the crisis. The problem, of course, was how to establish a popularly based mode of open democratic rule even while imposing a set of antipopular austerity policies. Although this dilemma developed to its full complexity under the populist Siles-UPD government, between 1982 and 1985, what comes after the chaotic populist alliance under Siles, is probably the most significant modification in the structure of an essentially state capitalist system of political economy. Under the ever-skillful Paz Estenssoro, Siles' successor, the neo-liberal New Economic Policy introduced in 1985, represents the culmination of the shift adjusted to the current severe economic crisis, and breaks definitively with any notion of compatibility between populist redistribution and capitalist development. In addition, this new policy also represents a substantial change on how the state moves its ideological structures of signification in order to dominate and legitimate the interests of powerful sectorial groups like the Confederation of Private Entrepreneurs. Paz's neo-liberalism has been able to break away with more than thirty years of “revolutionary nationalism” as main and hegemonic ideology, and to replace it with a free-market logic addressed to the modernization of the economy and to the enhancement of private enterprise.<sup>6</sup>

If it is clear that the Paz administration has had real success in stabilizing the economy, it is also true that his New Economic Policy has created some fearsome social costs. First, there has been a sharp decline in living standards, especially among the popular sectors and dependent middle classes. The drop in living standards has been driven by declining real wages and a sharp upturn in unemployment. Second, and crucial to what follows next, is the almost exclusive attempt to conceive of the economy, economic action, and money as cases of more general principles linked to the strategic pursuit of interests. Indeed, the New Economic Policy represented a movement to a freer and more open economy. As part of the move the government projected a decentralization of state enterprises and sell-offs to private investors. Most important was the restructuration of the state mining corporation (COMIBOL) created by the revolutionary regime of 1952, and the dismissal of mine workers. Not coincidentally the program to restructure COMIBOL has severely weakened the mine workers federation (FSTMB), the central organization of Bolivian

workers (COB), and in effect the entire labor left. Due to massive firings in the state mining corporation, the FSTMB has lost total power, becoming a committee for the unemployed. This, as we shall see next, has also affected the class consciousness of the working force. If mineworkers have traditionally taken money as a means of exchange, what happens when they perceive it as an end in itself?; what effect will this dramatic change have on the highly abstracted constructions of their everyday experience?

Basically dependent on labor market and the buying and selling of their labor power, the Bolivian mineworkers have always been a collectivity acutely aware that economy is what sets societies in motion. Indeed, they have genuine knowledge that commodities and exchange-values regulate the outside world. Yet, despite this, to their minds money as an end in itself has never been as important as the natural purpose of exchange, the more abundant satisfaction of wants. From this point of view, it is not money per se that they, as a collectivity, have traditionally demanded but the possibility to grow within an economy of use-values and want satisfactions. That is why their economic reivindications have constantly expressed the need to have well stocked and supplied “pulperías”, or grocery stores, keeping the function of money as closer to its barren form as possible. Thus, it is through the satisfaction of needs that money attempts to re-establish some sort of equilibrium to an otherwise economically fertile yet divided and unjust world. Hence, use-values, as well as money as a neutral mediator of exchange and as a factor of equilibrium, are all aspects intrinsically related and necessary to one another. They all give balance to what otherwise would remain an asymmetrical relation between the economic system and the life-world context. And, as we shall see immediately, this enduring quality of everyday materiality based on the production of use-values reproduces itself in symbols erroneously considered by recent studies as bizarre and irrational responses to a system based on exploitation and the production of exchange-values. Let us see this more carefully.

Michael Taussig’s anthropological study of the Bolivian mines (1980) relies on the fact that the transformation of the peasant mode of production generates conflict, suffering, and alienation, all of which concretize in the devil figure. Taussig believes that as Bolivian peasants were proletarianized, their rituals changed: the incorporeal mother earth spirit, “la pachamama”, was replaced by the devil, “el tío”, a virile and unpredictable figure. Unlike the “pachamama”, the devil is represented in idol form and requires frequent ritual libations. If in agrarian rituals, peasants engage in balanced reciprocity with the “pachamama”; in mining rituals, peasants are simple intermediaries between the devil and the owners of the mine.

Though impressive and intellectually stimulating, Taussig’s interpretation of the devil belief system as a representation of alienation is problematic. In effect, review essays of Taussig’s interpretation (Godoy, 1985) point out that the Bolivian mining industry had been undergoing, way before its 1985



restructuration, a process of involution: longer hours, more pirate work, less machinery and more reliance on peasants. This reversion to precapitalist modes of production suggests that, contrary to Taussig's claims, Bolivian miners had been shifting back and forth between precapitalist and capitalist relations of production with much less conflict, stress and agony than Taussig assumes. Furthermore, this integration of precapitalist and capitalist modes of production in Bolivian mining helps explain why miners, though living in a world dominated by exchange-values, seek the more natural purpose of exchange, the satisfaction of wants. It also explains the transformation of materiality into symbols that are misinterpreted by the conviction that a cataclysmatic break occurs once peasants become miners. The "tío" can be interpreted not as a cultural and symbolic representation of alienation, but as a social otherness through which production is sustained and wholeness is restored.

When Mauss (1967) examined the functions of gifts in ancient societies, he emphasized the obligatoriness of giving and receiving them. That is, gifts, far from being voluntarily exchanged, symbolize an instinctive and impulsive form of action over which people have no control. Gift exchanges with the "tío" as spirit owner of the mines ratify these beliefs. They ensure the smooth flow of production, which in the last instance is aimed at having the "pulperías" well supplied. By giving the "tío" cigarettes and alcohol, miners ensure that the "tío" will reciprocate with vast quantities of mineral. This flow does not mean that the ambivalence of the "tío" will not be present. He can still harm as much as help. But ritual gift exchange can channel this ambivalence into a favorable outcome where symmetry is restored. Indeed, the form instituted by the gift is that of the medium, which here, in the case of the "tío", functions as a measure that evaluates the "division of labor" according to the preexisting and sacred symmetry. To accept the gift without returning it is to desequilibrate a relationship and do violence to the concept of measure itself. In the gift we recognize again what appears to be a basic social force in which symmetry or wholeness continually tries to reconstitute itself against the equally continuous force of differentiation.

We can now perhaps see that the "tío" is just a way of expressing the complex function of the other in social organization, for this symbol is premised on the paradoxical principle of sharing an essentially indivisible and permanent whole. Sharing or division introduced by the capitalist economy is the potential destruction of the whole; the "tío", the precapitalist force that lies behind gift exchange, is the force that seeks to preserve the whole. And it is the necessity to balance this tension that above everything else constitutes the nub of formal organization.

But formal organization, like all conscious and rational social arrangements, entail the participation and communication of people in time and space. In my view, this is precisely the central feature of Domitila Chungara's *Si me permiten hablar...*: the capacity to turn away from any form of belief system that

draws communication back to a supposed prior state of wholeness unconstrained by time and space. If the “tfo” can exist only in certain privilege states of suspension (just as the “magical” or the “sacred” in region), the fact that it is void of social intersubjectivity suggests that the structural presence of a metalogical absence should leave the organization of the social world to the more tangible and immediate reality of people and things. And it is here again that Domitila’s testimony plays an urgent and important role in creating symbols that may be representative not just for one group or social class but for the wider progressive sectors of society as well. Consequently, and viewed from the theory of communicative competence, Domitila’s testimony is a good example of how to put into practice the constitutive schemes of speech acts as actions steered towards understanding, deeply at odds with the other strategic forms of manipulations and distortion that we will now explore.

Contrasting Domitila’s efforts to introduce rationality through linguistic structures of signification, we could say that strategic actions such as the ones shown by the New Economic Policy introduced in 1985, have fearsome social costs because they reinforce the uncoupling between the economic system and the life-world context of social integration. In simple terms, this means an increase in social inequality, wholesale economic exploitation and marginalization of dependent classes. Furthermore, and in sharp contrast with the rationality introduced by speech acts, the functions of exploitation fulfilled by the ruling classes in the systemic nexus of material reproduction will be kept through new structure of “claim and redemption” where the “code” of money as an end in itself will sharply reduce the rationally motivated consensus — an agreement based on the convincing forces of reason — to a simple “empirically motivated” interaction regulated by money. And this, I think is important to the impoverishment of mine worker’s class consciousness. As with the “relocalizados”, we will see that the social crisis created by the closing of the nationalized mines has meant the loss of meaning, security, and identity normally afforded by culture, as well as the resurgence of nihilism, alienation and neurosis. How then do we account for this social pathology?

Interactions where money is taken as an end in itself, make individuals and social groups anchor their behavior in situations where consensus and the recognition of claims to validity are less important for the coordination of action than the strategic pursuit of their egocentric interests. Thus, severe confrontations are likely to be ever present. In Bolivia, this situation has ruled out the possibility that labor and government may reach some form of an agreement based on rational consensus. On the contrary, strikes and stoppages have made it impossible to reach a lasting solution to the growing problems of unemployed mineworkers. Since 1987, the government was forced to raise wages and yield to demands for higher compensation packages. Government compensation programs, however, have not abated social tensions. Indeed, in May 1987, 120 unemployed mineworkers and their families, commonly referred to as “relocali-

zados”, set up tents in the Alto region, which surrounds the La Paz international airport. Two years later, in April 1989, twenty of some three hundred “relocalizados” that occupied the grounds of the University of La Paz, decided to “crucify” themselves in the gates and flagpoles of the University, using their human bodies to reinforce their economic demands: “Nosotros no hemos venido a pedir limosna sino justicia en la nivelación de nuestras liquidaciones”. As “liquidación”, money is now entering the realm of exchange-value. And this change in the coordination of action through the use of monetary resources will have deep consequences in how world-life will now be perceived. Let us explore this critical situation in more detail.

Though effective they may have been in controlling hyperinflation, the mechanisms of economic stabilization introduced by the neo-liberal State have increasingly detached themselves from the communicative structures through which social integration and symbolic reproduction are achieved. This decoupling of economic system and life-world is marked not only by the emergence of non-linguistic means for the coordination of action (money and power), but also, in the context of a process of selective rationalization in which the development of the instrumental domains of material reproduction — I am thinking here of the secretly put together broad-based economic plan which Paz Estenssoro launched by executive fiat as decree law 21060 — proceeds far in advance of the communicative rationalization of the life-world, by the subordination of the life-world to the needs of the system of material reproduction. What has happened in Bolivia is a decoupling between economic measures and social integration. Indeed, the manner in which the New Economic Policy was formulated revealed that in economic policy Paz Estenssoro had designed a practical method of authoritarian decision making within the formal democratic system. Furthermore, through the new monetary policies and the free-market ideology, the delinguistified steering media of the system of material reproduction increasingly intruded the previously linguistically organized life-world of civil society, and ultimately disrupted the process of symbolic reproduction. The “relocalizados” is just a case in hand of how the delinguistification of action provoked by economic experts, blocked civil society from attaining the resources that social actors routinely draw for the discursive redemption of their validity claims. My point here is that the delinguistification of action media for purposes of achieving economic measures decoupled from processes of social integration produces pathological results. And the “relocalizados” show these results through a neurotic defunction of personality that the State can manipulate quite comfortably.

The “relocalizados” may be seen as a form of “écriture” plagued with ambiguity and contradiction. They are part and parcel of an aesthetic that writes off the marginal by immersing it into the abject. Indeed, when these unemployed mineworkers “crucify” themselves to the gates and flagpoles of the University, their human bodies no longer symbolize the solidarity and the

vivifying possibility of the working class, but, quite to the contrary, a neurotic defense that freezes the patterns of communication. There is here a repression of the symbolic where the human body regresses into the imaginary, a lacanian metaphor of the pre-verbal; (better yet “delinguisticized”) in which we are confronted with a loss of signification. In this way, like delinguistified steering media, the “crucifixion” of the “relocalizados”, in similar ways as the repression of language, is now the abject, the grotesque, unrepresentability of the working class that has ceased to refer. Hence the displacement to a meaningless situation that is no longer vivifying and enriching, but replaced with the suicidal: “un lanzarse al vacío por lo aburrido de la vida”. What we see is a neurotic deformation of personality, a contradictory and empty enactment of the Christian symbol.

Finally, as a delinguistified steering media, crucifixion cannot be taken here as a symbol of revolutionary consciousness, nor can it be seen as one of the most important panoply of “popular weapons” that provide the point of departure for a radical questioning of the marginal and of the oppressed. To the contrary, the “relocalizados” reduce the praxis of liberation to suicide, an illusory form of vengeance with which the aggressor suffers little or no punishment at all. Indeed, delinguistification penetrates the life-world in such a way that it becomes transformed into a manipulated environment. It is then easily understandable that the same political forces involved in the colonization of the life-world and in the distortion of communication may now be ready to meet, demagogically and in times of political campaigning, the economic demands of the unemployed.

When reviewing Domitila’s testimony, we spoke of marginality as a “practical poetics” in which the “self is ‘practiced’” in solidarity with others struggling for survival. It has been our intention to prove that this poetics of “defense” and “active non-violence” is openly contrarrested by the “relocalizados”, a diminished neurotic expression of working class consciousness. Thus the necessity to open up again a communicative experience free of the compulsive distortions of instrumental reason. Will this be possible? For the time being, it remains an unfulfilled utopia; as a drop of discursive terrorism with which the prevailing rationality of official culture cannot be challenged.

## NOTES

- 1 See among others, George Yúdice's "Marginality and the ethics of survival", in *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, ed. Andrew Ross. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) pp. 214-231.
- 2 I follow in this paper Habermas' approach to communicative action. See his book: *The Theory of Communicative Action*, Volume 2, translated by Thomas McCarthy. (Boston: Beacon Press, 1987).
- 3 Quotations come from *Si me permiten hablar...* (México, Siglo XXI, 1977).
- 4 An interesting approach to the notions of "hearing" and "listening" can be found in John Forester's "Listening: The social policy of everyday life. (Critical theory and hermeneutics in practice)", *Social Praxis*. 7-3/4 (1980), pp. 219-232.
- 5 For the study of proletarian public spheres, see: Eberhard Knodler-Bunte, "The Proletarian Public Sphere and Political Organization: An Analysis of Oskar Negt and Alexander Kluge's "The Public Sphere and Experience", *New German Critique*, 4 (Winter 1975), pp. 51-75.
- 6 See René Antonio Mayorga's "La democracia en Bolivia: ¿consolidación o desestabilización? *Pensamiento iberoamericano* 14 (julio-diciembre 1988), pp. 21-45

## WORKS CITED

1. Godoy, Ricardo. Bolivian Mining. In *Latin American Research Review*. XX. pp. 272-277, 1985.
- Mauss, Marcel. *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trad. Ian Cunnison. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1967.
- Taussig, Michael, *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

## **EL GESTICULADOR: TRAGEDY OR DIDACTIC PLAY?**

**Myra S. Gann**

State University of New York at Potsdam

In his "Primer ensayo hacia una tragedia mexicana", Rodolfo Usigli convincingly proposes that the genre of tragedy has actually been dead since (and including) Seneca, Shakespeare having given us the feeling but not the sense of real tragedy and Eugene O'Neill having produced "personajes dramáticos hasta el grado mayor que pueda lograrse en nuestro tiempo" (p. 111) without, however, writing a real tragedy (these two are the only ones who have even come close). But, he says, it may be that Mexico contains the necessary ingredients to "revivir la grandeza griega en la tragedia" (p. 125). He holds this opinion because Mexico has in its history two elements which were also present in the original tragedy: "la destrucción sin semejanza y la supervivencia sin pareja en el mundo moderno" (p. 114). The tragic hero **par excellence** of this history is Cuauhtémoc, whose story is possibly superior to even that of Oedipus, since it reflects the destruction of a group of gods, of a teogony and of a mythology by another god (p. 123). However, in this article Usigli gives no indication that he considers himself worthy of writing the first Mexican tragedy; in fact, he makes a fairly negative reference to himself when he describes Mexico as "país sin teatro, sin expresión teatral propia, pese a los geniecillos de mi especie..." (p. 125). And, in fact, the article appeared in 1950, thirteen years after *El gesticulador* was penned. But in his epilogue to the edition of the play published in 1947, he claims that indeed it had been "el primer intento serio de tragedia en el moderno teatro mexicano" (p. 241) and there are certainly elements of the play that make one think that he was attempting to produce a tragedy when he wrote it. Donald L. Shaw, in "Dramatic technique in Usigli's *El gesticulador*", observes that in writing the play Usigli appears to have pursued two goals at once, one being the above-noted declared intention of creating a tragedy, the other, which is the "predominant aspect", the expression of protest and political criticism (p. 125). In his article, Shaw analyzes to what

degree Usigli has been able to reconcile tragedy with protest, affirming that *El gesticulador* is open to criticism as a tragedy” (p. 129). His only real supporting evidence, however, about why it is not a tragedy has to do with the characterization of the villain Navarro: the latter is so stereotypically evil that the sympathies of the audience are all with César, because of which “tragic pathos is inevitably absent” (p. 129). John W. Kronik (“Usigli’s *El gesticulador* and the fiction of truth”) also notes in passing that if we situate the play in the tradition of the classic tragedy “it is likely a failure” (p. 6) but explains the conflicting intentions that are sensed in the play differently: “in his ventilation of the theatre’s artificial fabric, Usigli causes the mediating artifice to subvert the statement it appears to be making” (p. 7).

Shaw implies that this is a didactic play which shows signs of having tried to be a tragedy and which succeeds in generating the aura of a tragedy. In a general sense, I agree with him, as I do with most of Kronik’s remarks, though I will express the internal contradiction differently. But the attempt and failure of the play as a tragedy has not been examined closely, in spite of the fact that the play “demands” it by its very construction and by Usigli’s having clearly expressed that his intention was to create a tragedy. My commentary will focus on the elements which I feel reflect Usigli’s intention, as well as on those which hinder the play’s being read as tragedy. I will mainly argue that there is no tragic hero in the play and that what the play demonstrates about “destiny” in contrary to the essence of a classic tragedy.

The first of these significant elements is the choice of the protagonist’s name, César, obviously reminiscent of Julius Caesar, one of Shakespeare’s great tragic heroes. Even though in his “Primer ensayo” Usigli shows that he recognizes the difference between classic and Elizabethan tragedy and declares that he intends to write the former, he apparently could not resist this bit of intertextuality, which he knew would call the audience’s attention to the tragic dimensions of his play. The allusion is made explicitly when César, about to leave for the plebiscites, says to Elena: “Me recuerdas a la mujer de César... del roman” í, (p. 786)\* Our César’s fate is, of course, as was his namesake’s, to be killed at the hands of a traitor. But if Usigli’s play is to be a tragedy, the most fundamental question, the one with which we will be most concerned in this discussion, is whether or not César Rubio’s characterization and trajectory resemble those of a tragic hero. We must decide if we are in fact dealing with a man who is essentially good but who brings about disaster (of the two types of Aristotelian tragedy — the one that ends happily and the one that ends in disaster — we would clearly be dealing with the second kind) through an error in judgment or a flaw in character. And does our character ever realized that he has erred?

Another element which urges us to read *El gesticulador* as a tragedy is the fact that it deals with destiny, that “destiny” is one of the main motifs. As we know, all tragedies are ultimately about destiny. In a sense, they all “say” the

same thing: the individual must be sacrificed to some great force in order for the world to continue its march. Oedipus must be brought down in order for Thebes to be delivered from the ire of the gods; the Duke of Lope's *El castigo sin venganza* must sacrifice his own happiness for the good of the world he commands, killing his own son and wife; the burning desires of García Lorca's female characters must be squelched in order for the Andalusian society described by the playwright to continue (even if such a continuation is being criticized by him). In this regard we must look at our play's passages on destiny and at what the plot itself says about destiny and decide if it is in any way keeping with what a tragedy generally says.

And then there is the issue of emotion. Usigli has clearly meant to move us to pity, not only for César but also for his son, who is condemned by the events of the play to spend a lifetime trying to promote a truth which will only lead him to the insane asylum. Here what we must decide is whether the horror we feel at César's unfortunate death or Miguel's and Elena's said fates take precedence over the delivery of a didactic message.

In order to answer the questions we have just posed and determine the genre of *El gesticulador* it will be helpful to review the differences between a tragedy and other dramatic genres. Aristotle used the term "tragedy" mainly to distinguish serious drama from comedy. As drama has developed over the centuries, however, other types of serious drama have emerged, so that "tragedy", which for most of us now means only the kind which ends in disaster, *Oedipus Rex* being our model, must be distinguished from melodrama (I think of the plays of Eugene O'Neill), "mood plays"<sup>1</sup> such as Chekhov's *The Three Sisters*, and the didactic play, whose chief function is to convince the audience of a point of view and try to move it to action. The most representative playwright of this last genre is, I believe, Bertolt Brecht, but there are an abundance of plays written for this purpose in modern times, some of them in a more realistic vein than Brecht's, others even more experimental (all of the plays of Enrique Buenaventura, for example, are didactic plays).

To make such generic distinctions is sometimes easy and sometimes extremely difficult. In the mood play it would appear that from an external point of view, nothing has happened: we see on stage a slice of life (sometimes in naturalism's sense of the expression, but not always), and sometimes the slice chosen is very static. No one has died, no one has lost a great love, no one gone insane. The point of these plays is not to make a grand statement about life and death, but rather to analyze the minutiae of which our everyday existence is composed or the internal lives of those who populate the quotidian sphere. This type of play is easily distinguished from the classic tragedy, and, I think, from *El gesticulador*.

A melodrama is sometimes more difficult to distinguish from a tragedy, since it does paint with large strokes, in the way of tragedy. I like the general guidelines of Robert Heilman:



In melodrama, man is seen in his strength or in his weakness; in tragedy, in his strength and his weakness at once. In melodrama, he is victorious or he is defeated; in tragedy, he experiences defeat in victory, or victory in defeat. In melodrama, man is guilty of innocent; in tragedy, his guilt and his innocence coexist (p. 90).

He remarks also that in melodrama the protagonist has an essentially undivided nature, whereas the tragic hero "is caught between different imperatives each of which has its own validity" (p. 89). But even if César Rubio does not qualify as a *bona fide* tragic hero, it will not be because his characterization is melodramatic.

Possibly the most difficult distinction is that to be made between tragedy and didactic play, since the hero of the didactic play may also be characterized by what Heilman calls "dividedness" and since thought, which we tend to associate with the didactic, and "emotion", which we know must be present in a tragedy, are not only not mutually exclusive, but almost always found together, the line to be drawn between them being very subjective. We sense that emotion should prevail over thought in a tragedy, and vice versa in a didactic play; but, again, how that balance is described in each play will always be debatable. Shaw, for example, claims that the pathos derived from the antagonism between Navarro and César is not great enough to produce a real tragedy, but that

the moment of overconfidence in his farewell and above all the ironies surrounding his interview with Navarro and the latter's triumph, which are more than sufficient to convey a sense of wasted opportunity and of the inherent malignity of things, conspire to surround César with an aura of tragic pathos (p. 133).

He would lead us to believe, then, that we have a sort of "semi-tragedy", (my term, not his), since he does not want to deny the emotional impact of the ending. I, on the other hand, feel that by ending the play with Miguel and the fan of posters, Usigli has (probably unintentionally) ended with the triumph of thought over emotion. So we are on safer grounds if we examine the type of message of the play and the trajectory of the hero; if our play does not match the pattern of classic tragedies even in the most basic of elements, and if it acts upon the audience by creating a sense of indignation at certain "correctable" social ills, then, it would seem, we are dealing with a didactic play.

In order to analyze the character of César Rubio, we must remember that we actually have three César Rubio's in the play. One, of course, is dead at the start of the play, living now only as a myth. The César Rubio apparently lived out his life very consequentially, always fighting for what he believed was right, never compromising, never fearing the consequences of his boldness. Therefore, as far as we know, he never had any difficult moral decisions to make,

never anguished over the right thing to do, did not bring on his death by any fault in his character or any tragic error, but rather died because the system could not permit a man of such caliber to exist. He was not a tragic hero, but, quite simply, a hero.

The second César Rubio is the professor who moves his family to the northern province so that he can begin his life anew. This César Rubio obviously does anguish over his decisions. At the opening of the second act, we learn from Elena that since the night César sold the false information to Oliver Boston he has been a changed person: distant, short-tempered, preoccupied. She accuses him of suffering from guilt, of contemplating flight, of being very unhappy with himself:

CESAR: Acabemos... habla claro.

ELENA: No podría yo hablar más claro que tu conciencia, César. Estás así desde que se fue Bolton... desde que cerraste el trato con él. [...] Me acusas de espiarte, de odiarte... huyes de nosotros diariamente... y en el fondo, eres tú el que te espías, despierto a todas horas; eres tú el que empieza a odiarnos... (II, pp. 751,754).

He is battling with the real decision: whether to use the money Bolton has sent him or return it and appease his conscience. Before he can make a decision, we learn that Bolton has published his findings in *The New York Times* and suddenly the politicians appear at César Rubio's door, changing the nature of the decision he must make. He now has the opportunity to actually become the hero he has falsely claimed to be. Before the end of the scene he has, of course, decided to go through with the charade, and it is this decision which ultimately leads to his death. However, this trajectory is only similar to that of a tragic hero in the most schematic of senses.

Here we should stop for a moment to scrutinize César character in the light of typical traits of a tragic hero. Let us first remember that the latter must be essentially good, in fact, probably "better" than most of us (Aristotle's observation that he is from a noble class is clearly not applicable to modern tragedy, but I think that tragedy becomes "anti-tragedy" if the hero is motivated by evil rather than by good). There are several indications that the professorial version of César Rubio is not particularly "good", though Elena insists fairly frequently that he is. In Mexico City, he was, it would appear, mediocre and unmotivated. He cannot even answer to himself the question of why he never did anything with his vast knowledge of the Revolution. In contrast with the young, eager Bolton, César has accumulated facts over the years without putting them to any good use, lost in a world of illusions (another leit motif of the play). While we feel very little sympathy for Miguel when he complains that his father was a failure (we know he is at the age in which children judge their parents mercilessly), we cannot help but notice that César does in fact seem to be more

concerned with appearances than with truth or reality. Indeed, this concern is what brings about the crucial conversation between Bolton and him: Elena has no desire to have guests at a time when they are in such upheaval, but César says: "...pensaría muy mal de Mexico si la primera casa a donde llega le cerrara sus puertas" (I, p. 733). And then when she says they don't have much food, he insists on offering some to Bolton, since appearances count more than reality: "¿Qué diría si no...?" (I, p. 735). César Rubio the professor, then, is mediocre, more concerned with appearances than truth and, it would seem, not totally scrupulous. This we learn as the play progresses: the plan behind the move to the northern province included a possible blackmail of Navarro, the murderer of the original César (And why has César Rubio the professor not denounced Navarro in all these years since the Revolution? ) This man does not seem to be the material of which tragic heroes are made.

What, then, of his trajectory? Did he not die tragically because of his decision to help his country? The answer is no. The man who is shot down at the end of the play is not César Rubio the professor, but César Rubio the General, in a second life: what we have in this play is a true transformation<sup>2</sup>, one character willing himself to become another. The César of Act I is only superficially the César of the first two acts, as the stage directions which describe his entrance indicate:

En estas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble (III, p. 775).

The transformation in César has improved his character; Estrella says of him, "Es un hombre extraordinario. Sabe escuchar, callar, decir lo estrictamente preciso, y obrar con una energía y una limpieza como no había yo visto nunca" (I, p. 773). Now he is hero material; now he will risk his life in order to improve the political situation in his country. But the man who dies at the hands of the supposed *cristero* is the first César once again, a man who, as we saw before, does not hesitate, does not agonize over decisions, is not "divided" (Heilman), but simply acts according to his unifaceted, brave character. César goes to the plebiscites imprudently, giving the matter very little thought. And he dies happy, a hero's death (in the eyes of his countrymen, not necessarily those of his audience), never realizing the ironic consequences of his actions: thanks to his false assumption of the General's personality and his intransigence in dealing with Navarro, the latter is now able to appropriate the platform of the former and guarantee his own success.

There is no *anagnorisis* for César Rubio. Aristotle did not claim that all tragedies had a moment of recognition, but he did feel that the ones that did were the best ones, especially when the recognition or discovery had to do with the

character's identity. In order for our hero to be truly tragic, he would have had to recognize before dying that it is impossible to assume the personality and identity of another man, something that Elena has been trying to tell him all along. He would have seen his error, recognized that he is, after all, only César Rubio the professor and that in trying to be the General has made a terrible mistake. Perhaps Usigli felt that because we, the audience, are aware of the professor's tragic error, it is not necessary for the character himself to have a "toma de conciencia". But without it, in this play, at least, what happens is that the plot tells us something totally contrary to the essence of tragedy. Tragedy normally tells us that the attempt to escape destiny will only lead to an ironic fulfillment of whatever that destiny was. And it is always an individual destiny which can neither be eluded nor exchanged for that of another man. In our play even though Elena seems to speak for the playwright in passages such as the following which indicate that César is "wrong", he is ultimately "right": he realizes his lifelong dream of becoming someone recognized and revered by all; he takes on the identity of the deceased General to the point where a portrait painted of him looks more like the first César than the professorial one.

CESAR: [El General y yo] teníamos más o menos la misma edad.

ELENA: Pero no el mismo destino. Eso no te pertenece. (II, p. 752)

\* \* \*

CESAR: Siempre me pregunté antes por qué el destino me había excluído de su juego, por qué nunca me utilizaba para nada. Era como no existir. Ahora lo hace. No puedo quejarme. Estoy viviendo como había soñado siempre. A veces tengo que verme en el espejo para creerlo.

ELENA: No es el destino, César, sino tú, tus ambiciones. ¿Para qué quieres el poder? (III, p. 787).

Contrary to what tragedy has told us throughout the centuries, then, and contrary to what is said about destiny in this play, the action shows that one man can in fact assume the destiny of another, though it is with mixed results: very favorable for César, Julia (the honors to be bestowed upon the dead César will be her "beauty"), and Navarro; unfavorable for Elena, Miguel and Mexico.

César is not a tragic hero. But sometimes the hero of a tragedy is not the character who dies, but, rather, the one who must live with the knowledge of the significance of the tragedy (in *Bodas de sangre*, for example, the Mother and the Novia are tragic heroines, though they will live, while the Novio, who dies, is merely a tragic victim). Shaw suggests that "Elena's situation, torn as she is between honesty and loyalty, is genuinely tragic" (p. 133); but a tragic situation does not automatically produce a tragic character and since Elena never makes

any decision at all in the play, never takes any action, she cannot seriously be considered such. The candidate for this type of heroicity in our play would be Miguel, since he maintains a firm position throughout the play and makes a difficult decision at the very end, refusing to participate in the continued propagation of the César Rubio myth. But, I feel sure, there are very few readers/spectators of *El gesticulador* who feel any sympathies or admiration for Miguel. He is even less a character forged from tragic material than his father: he complains unpleasantly in every scene in which he appears; he is described as cowardly by his sister, lazy by his father, unloving by his mother; and he is so obsessed with his search for the truth that he unwittingly contributes to the death of his own father (without, of course, ever assuming responsibility for it, since his obsession is with his father's flaws, not his own). I believe we can reject him quickly as a tragic hero, but in thinking about him, the subject of the search for truth has come up.

Donald Shaw writes that the basic theme of the play is the conflict between truth and falsity and that "the only definite pronouncement is that untruth always triumphs in Mexico (p. 133). The latter is certainly true and if we follow the motifs throughout the play, we discover that indeed the most predominant motif is that of "la verdad". But with regard to truth, I sense an ambivalence in Usigli: while he wants desperately to arouse indignation in his countrymen over the misrepresentation of truth, the falseness, demagoguery and corruption which permeate the culture from the most powerful politician to the humbles student, he also sense that truth is relative and the search for it can lead to an unhealthy, self-righteous obsessiveness such as Miguel's (Julia says to her brother, and we can only agree with her, even though she tends to be on the side of non-truth in the play, so happy is she to have her father become famous: "... tu afán de tocar la verdad no es más que una cosa enfermiza, una pasión de cobarde. La verdad está dentro, no fuera de uno" (I, p. 791). So, while Usigli would like to see everyone take up the truth as a new cause and shows us how César attempt to found truth on a lie is doomed from the onset, he also suggests that one man's truth may not be every man's truth and that much of the demagoguery he criticizes is due to an attempt to ignore the diversity of "truth". But in depositing the second part of this message in Miguel, for whom we feel little sympathy or identification, he confuses us and contradicts himself. Kronik characterizes Miguel as "too fixed in his convictions to acknowledge the destructive powers of truth, to say nothing of its inaccessibility" (p. 13) and expresses Usigli's contradiction nicely:

In his epilogue to *El gesticulador* and in his pronouncements elsewhere, he unwaveringly condemns the lie that the Mexican lives in every phase of his personal and national existence. Yet in the play, the positions that emerge are not so clear-cut. César's lie has a positive moral dimension, while Miguel's passion for truth is touched by quixotism and inflexibility (p. 14)

*El gesticulador* has been the object of frequent commentary and criticism over the years, its detractors generally making it clear that in spite of its flaws or deficiencies, it is one of the pillars of contemporary Latin American drama. I agree. Shaw begins his article saying “the play’s technique represents a compromise between conflicting aims” (p. 125) and ends by calling it “technically accomplished and elegantly structured” (p. 133). Kronik says “as a directly political drama, the piece can be considered defective or unconvincing for its series of contrivances” but adds immediately that “...contrivance is precisely the stuff of this play, which moves in that richer terrain where the circumstantial subject matter is transcended in its very enactment” (p. 5). For me, though Usigli did not succeed in his attempt to write a tragedy, he has given us a rich play in which subplots blend nicely with the main plot, in which each character gives the spectator something to think about, in which universal problems (the generational gap, the problem of self-worth, the relationship of reality to illusion) are combined masterfully with problems specifically relating to Mexico. It is a play which “works”, but which confuses, since the playwright himself was of two minds as he created it. It is my contention that a tragedy cannot be a message play and I sense that if a play which resembles a tragedy does not actually turn out to be one, what it will be is a message play. But this will have to be studied elsewhere, taking into account a considerably larger corpus of works. Also still up in the air: so what was the first Mexican tragedy?

#### NOTES

\* All citations from *El gesticulador* are taken from the FCE edition.

1 There is no universally accepted term for this type of play; besides “mood play”, I have also heard “psychological play”, “*pièce bien faite*”, or in Spanish, simply “*pieza*”.

2 Kronik also recognizes that there is a genuine transformation in César. He uses the terms “metamorphosis” (p. 9) and “conversion” (p. 10) and sees the play as a play-within-a-play, César writing a script for himself as the General which will include his own death (p. 12).

## WORKS CITED

Heilman, Robert B. *Tragedy and melodrama*. Seattle: University of Washington Press, 1968.

Kronik, John W., "Usigli's *El gesticulador* and the fiction of truth", *Latin American Theater Review*, 11/2 (Fall, 1977): pp. 5-16.

Shaw, Donald L. "Dramatic technique in Usigli's *El gesticulador*", *Theatre Research International*, 1/2 (February, 1976): pp. 125-133.

Usigli, Rodolfo. "Doce notas" *El gesticulador*. Mexico: Stylo, 1947.

\_\_\_\_\_. *El gesticulador*. Vol. II of *Teatro completo*. Mexico: FCE, 1963: pp. 727-802

\_\_\_\_\_. "Primer ensayo hacia una tragedia mexicana". *Cuadernos americanos*. LII (July-August 1950): pp. 102-125.

**NOTAS DE  
LA ACTUALIDAD**





## ENRIQUE LIHN EN LA PIEZA OSCURA (testimonio transcrito por Gregorio Martínez)

Conocí al poeta chileno Enrique Lihn Carrasco en la universidad de Austin, Texas, un viernes 29 de marzo de 1985, poco tiempo antes de su muerte. De aquel encuentro fervoroso y torrencial quedan unas fotografías con Julio Ortega y también este testimonio recogido al día siguiente, entre los humos de la resaca, mientras yo trataba de explicarme la benevolencia insólita de la policía yanqui que, al borde de la madrugada, había conducido comedidamente al poeta ebrio hasta su domicilio en la calle Lavaca.

**P**or la rama de mi padre, ¿te fijas?, yo soy medio alemán. Los Lihn se desparramaron por el mundo a fines del siglo pasado. Mi abuelo llegó a Santiago como inmigrante y nunca más salió de ahí. Con el tiempo se convirtió en un hombre muy rico, ¿te fijas?, pues heredó la empresa de su suegro.

El abuelo Lihn arribó a Chile como generalmente llegan los inmigrantes, con una mano adelante y la otra atrás. Entró a trabajar de suche, de empleadillo de menor cuantía en una empresa naviera que era propiedad de los Döll, una familia alemana. Y, tal como sucede en los cuentos de hadas, el pobre inmigrante acabó casándose con la hija del rey, ¿te fijas?, con la hija del dueño de la flota mercante más importante de los mares del sur.

Así nació en Chile la dinastía Lihn-Döll. Entonces, convertido en magnate, el abuelo se embarcó en ambiciosos negocios mineros. Ahí fue cuando parpadeó la estrella de su buena suerte, ¿te fijas?, para indicarle que unas eran de cal y otras de arena. Obsesionado por la quimera de explotar oro en un país donde todo lo que brilla es cobre, el abuelo ignoró las advertencias de los cautos y siguió metiéndose en las arenas movedizas de la inversión minera aurífera. Ahí lo agarró su cuarto de hora fatal y, el abuelo que había sido tan afortunado toda su vida, lo perdió todo.

## VESTIGIOS DEL ESPLENDOR

Cuando yo era chico todavía mi familia vivía en el palacio que había sido del abuelo, pero aquel desmesurado caserón ya estaba en ruinas. Habían arrendado una parte donde funcionaba un manicomio. Como sería de grande el palacio, ¿te fijas?, que cabía adentro un manicomio entero y todavía quedaba sitio para un colegio y espacio para que viviéramos nosotros, los descendientes pobres del magnate Lihn. Era un palacio con torres, miradores, innumerables ventanas e infinidad de habitaciones.

Mi padre era empleado público. Económicamente pertenecía a la clase media. Pero le quedaba la altanería de pertenecer a una familia que había tenido mucho dinero. Su actitud cotidiana era muy distinta al comportamiento de una persona de la clase media. Él se sentía eso que podríamos llamar “un caballero chileno”, ¿te fijas?. Se notaba a la vista que tenía unas dificultades terribles para relacionarse con la gente de su trabajo. Sufría al tener que alternar con los burócratas de medio pelo.

El palacio desapareció en mi infancia. Cuando yo llegué a la adolescencia ya no quedaba nada, ni las ruinas. Había sí en mi familia, algunos que eran muy ricos. Pero nosotros no. Mi padre económicamente era de media mampara. Y se había casado con una mujer de apellido sonoro por el lado materno, Déllano, pero sin fortuna. Entre los Déllano había un tío que fue el precursor de la cinematografía en Chile, y otro, ingeniero, que dirigió la construcción de todo el sistema sanitario de agua y desagüe de Santiago. Esos tíos Déllano tenían mucha inventiva.

## HISTRIONISMO

En 1937, a los 8 años, ¿te fijas?, entré a la escuela en Santiago. Era una escuela al estilo prusiano, dirigida por un cura alemán que había combatido en la guerra mundial del 14. Casi todos los curas que manejaban la escuela habían peleado en la primera guerra mundial. Se trataba de gente, ¿te fijas?, que había hecho la promesa de que si salía con vida de la guerra, se iba a meter de cura. Entonces ahí en esa escuela prusiana de Santiago estaban cumpliendo la promesa. Eran unos alemanes pesados que impartían una educación a la antigua, una educación a palo limpio.

Para enfrentar ese mundo hostil recurrí al histrionismo. Yo llegaba de un mundo en donde estaba sobre protegido por mi madre, por la abuela. Entonces para enfrentarme con la horda, con los curas y con la violecia de los otros niños, desarrollé una especie de histrionismo, una personalidad artística entre comillas.

A esa edad, a los 8 años, ya era un lector vicioso. Verdaderamente tenía fascinación por la letra impresa. Por supuesto, leía cosas no muy buenas, ¿te fijas? Devoraba todo lo que circulaba como ejemplarizadora literatura infantil.

Una colección de cuentos que, viéndolo bien, no eran tan malos y cabe decir que tenían algo de maravillosos. Después cayeron en mis manos Salgari, Verne, Amicis.

En la escuela, para despistar a la horda, actuaba, dibujaba, hacía revistas escolares, organizaba actuaciones teatrales. Y recién acababa de mudar los dientes.

### DE RAZA LE VIENE AL GALGO

Esos arranques posiblemente me venían de familia. Mi tío Gustavo Carrasco era un pintor retraído que había sido niño prodigio. Se fue a Europa lleno de ilusiones y regresó a Chile medio frustrado, para quedarse eternamente como profesor en la Escuela de Bellas Artes. Ahí lo apreciaban mucho, pero yo podía percibir que mi tío Gustavo Carrasco llevaba una existencia insatisfecha. Él vivía en la casa de mi abuela y tuvimos una relación muy buena a pesar del abismo de años que nos separaba. A veces me dejaba entrar a su pieza y entonces ahí yo descubría muchos libros sobre pintura.

Mi tío Gustavo Carrasco era un hombre neurótico. Había recorrido Europa con enorme avidez, fascinado por las obras de los grandes maestros; pero ahí también nació en él una especie de impotencia para realizarse como pintor. Era muy neurótico, sin embargo cuando estaba de humor me mostraba sus cosas con mucho optimismo, me tomaba de modelo para sus dibujos. Por eso es que aparezco en la tapa de varios libros de esa época. Estaba pues condenado al arte desde chiquito.

Esa rama de mi familia, por el lado materno, eran todos un poco histriónicos. Mi tío Jorge Délano, hermano de mi abuela, fue un dibujante bastante bueno. Firmaba con el seudónimo de Coke y fundó en Chile una de las primeras revistas de caricatura política, una de las primeras publicaciones de este tipo en América Latina. Eso fue a comienzos del siglo. Mi tío Jorge Délano fue también el primer director de cine que hubo en Chile. Hizo una película de largometraje que se titulaba "Hollywood es así".

La revista que fundó mi tío se llamaba *Topaze*. Caricatura, humor y política eran sus principales renglones. Mi tío Jorge Délano ganaba bastante dinero como dibujante y como editor, pero luego todo lo dilapidaba haciendo cine. Fue un verdadero pionero del séptimo arte en América Latina.

Había, pues, en mi familia, por el lado materno, una preocupación culturalista, entre divertida y artística. Uno de mis tíos, por ejemplo, era un artífice tocando el serrucho. De ahí me venía seguramente a mí el gusanillo del arte.

## ESCUELA DE BELLAS ARTES

Era todavía un niño cuando entré a la Escuela de Bellas Artes, en Santiago. Tenía el auspicio de mi tío Gustavo Carrasco. Yo dibujaba, pintaba, escribía. Estaba en los 12 años, ¿te fijas?, inocente criatura todavía.

Para entrar a Bellas Artes no era necesario haber terminado el colegio o las humanidades como se dice en Chile. Quien sentía vocación por las artes plásticas, iba y se inscribía. Sin embargo ahí no había gente de mi edad. Todos eran mucho mayores, de una edad como la gente que asiste a la universidad.

Si uno quería en la Escuela de Bellas Artes podía estudiar al mismo tiempo el colegio o sea las humanidades. Yo, por supuesto, con la soberbia de niño artista, no lo hice. ¡Qué me iban a interesar los cursos de la educación secundaria! En ese entonces vivía envuelto en las nubes del arte. Después, claro, las pagué caro. Tuve que terminar las humanidades con mucho trabajo, asistiendo al liceo nocturno donde estudiaban obreros y mucamas.

En la Escuela de Bellas Artes había un ambiente especial. En aquel medio transcurrió mi vida entre los 12 y los 20 años. La bohemia era desenfadada. He tenido compañeros de estudio que de repente desaparecían como si se los hubiese tragado la tierra y luego volvían convertidos en mendigos, en alcohólicos rematados. Yo mismo, también, corrí y sigo corriendo ese riesgo. Bebíamos como unos demonios desesperados.

La escuela era caótica. No funcionaba con el plan de una academia normal. Ahí llegaban los artistas que no tenían otro oficio y enseñaban del modo que a ellos les parecía mejor. No existía un programa ni una disciplina. En ese ambiente de bohemia y de sueños de inmortalidad pasé prácticamente toda mi juventud.

Pero a pesar del caos, la Escuela de Bellas Artes tenía su atractivo y mucho prestigio. Constituía un ambiente no sólo para los artistas sino también para los escritores. No había escritor en Santiago que no la frecuentara. Además estaba ubicada en un lugar ideal: en pleno centro de Santiago, en el Parque Forestal.

La gente que estudiaba leyes, por ejemplo, siempre pasaba por ahí. Algunos eran de mi edad y ya empezaban a escribir, pues en ese entonces la gente de leyes era muy dada a la literatura. El novelista Jorge Edwards era uno de ellos. Otro, el poeta Alberto Rubio que después abandonó la escritura. Entre los pintores, muchos eran también escritores o empecinados lectores de literatura. El propio decano de la Escuela repartía su vocación entre las artes plásticas y la escritura. De vez en cuando aparecía por ahí Pablo Neruda. Me acuerdo que una vez llegé para recibir y presentar al poeta español Rafael Alberti.

Yo inmediatamente me entropé con la gente que escribía. Andaba entre los 18 y 19 años. Entonces me hice muy amigo con Alejandro Jodorowski que era de mi edad. Jodorowski emigró luego, a los 23 años. Pero entre los 18 y los 23 años fuimos inseparables. Alejandro era de un temperamento muy distinto al mío. Muy audaz, se diría ahora. Era judío. El padre tenía una fábrica de

calcetines en un barrio popular y Alejandro había pasado por varios colegios que eran verdaderos antros. Nos llevaba esa ventaja.

Durante esos años mantuvimos con Alejandro una amistad cerrada de amigos y compinches. Era un tipo genial. Un verdadero temperamento histriónico. A los 18 años movilizó gente, hizo teatro, fundó una escuela de mimo.

Habíamos ido a ver el film "Los hijos del paraíso", con el mimo francés Marcel Marceau, y a la salida Alejandro ya tenía toda una teoría sobre el mimo. Inmediatamente fundó la escuela de mimo que hasta ahora existe en Santiago. Mi histrionismo se quedaba pues enano frente al de Jodorowski. Creo ahora que la fuerza jodorowskiana estimuló mis ínfulas teatrales que seguramente sólo eran eso: ínfulas. Aun hoy cuando reincido en mis búsquedas dramáticas, como en *La Mekka* siento muy presente a Jodorowski.

#### LA GENERACION DEL 50

Esa gente que yo empecé a conocer en Bellas Artes, son los que después se llamaron en Chile la Generación del 50. Ahí estaba, por ejemplo, Casfgoli que después emigró a México. En ese tiempo Casfgoli escribía mucho. También formaba parte del grupo Mario Espinoza, el Joyce chileno, un escritor superdotado que tenía una personalidad fuerte y compleja. Era mayor que nosotros. Llegó a publicar dos o tres cosas y luego emigró. Estuvo en México, dio una vuelta por Europa, llegó a San Francisco y ahí se incorporó a una especie de vida hippie que finalmente lo llevó a la muerte. El caso de Mario Espinoza se parece al de muchos escritores chilenos jóvenes de entonces que abandonaban el país con la ilusión de la literatura y morían en el extranjero sin haber logrado plasmar sus ilusiones literarias.

Otro miembro de la Generación del 50 es Claudio Giaconi. Salió de Chile muy joven, después de publicar un libro de cuentos, una obra primeriza, pero brillante, titulada *La difícil juventud*. Con Claudio Giaconi éramos muy amigos. El hizo todo un periplo por Europa. Más tarde llegó a los Estados Unidos, conoció el New York de esa época. Ha vuelto a escribir y ha publicado al cabo de 25 años con una calidad notable.

Parece que a quienes salieron muy pronto de Chile les resultó difícil desarrollarse como escritores en un medio extraño y a veces hostil. El esfuerzo por sobrevivir les consumía la mayor parte del tiempo.

De la misma generación es Roberto Lafourcade. Un histrión literario y promotor de garra. El fue quien nos bautizó con el nombre de Generación del 50 para meternos en competencia con los escritores mayores, con la gente del año 38. Lafourcade poseía un gran talento publicitario. Organizaba actividades y el hecho era que conseguía importantes resultados. El logró que en Chile se empezara a hablar de la Generación del 50. Recuerdo que los escritores mayores comenzaron a despotricar contra nosotros. Decían que no sabíamos escribir,

que atrapellábamos la gramática. Cosas en el fondo positivas porque encendían la polémica.

Las primeras antologías que reunían cuentos de nosotros las sacó Lafourcade que se preocupó de hacernos aparecer en un contexto generacional, como se dice, con declaraciones agresivas que a veces sólo eran huevadas estúpidas. Yo diría que en nuestra generación hay dos prosistas que han alcanzado buenos logros y una excelente difusión. Me refiero a Jorge Edwards y a José Donoso. Ellos siempre han publicado en editoriales muy conocidas de España y América Latina. Además, los han traducido a diferentes lenguas.

### OBRAS SON AMORES

Lo primero que publiqué fue una libretita de poesía titulada: *Nada se escurre*, en 1948. Alejandro Jodorowski puso el dinero para la edición. Entonces él también tenía ya listo un conjunto de cuentos y por eso decidimos convertimos en editores de nuestros balbucesos. Pero el conjunto de cuentos que tenía Alejandro sólo se publicaron 20 años después con el título de *Cuentos pánicos*.

Mis poemas de *Nada se escurre* tenían una fuerte influencia del poeta chileno Vicente Huidobro, como ocurría en esa época con la poesía que escribían los jóvenes. *Nada se escurre* es una obra insignificante, pero me sirvió de estímulo para publicar un segundo trabajo, pues sentí que ya estaba metido en el negocio de la literatura.

En esos tiempos resultaba muy difícil publicar un libro. Uno mismo tenía que juntar el dinero para pagar la edición. En 1956 aparece mi segunda obra *Poemas de este tiempo y de otro* que abarca un lapso grande e intenta ser una antología de lo que había escrito en ese período. En el libro aparece un poema que había obtenido un premio. Nosotros participábamos mucho en concursos literarios, en juegos florales de poesía.

Recién mi tercer libro, *La pieza oscura* 1963, marca, yo creo, el comienzo de mi producción literaria como escritor profesional, si cabe la palabra profesional en un oficio tan deleznable como la literatura.

Yo me pasaba mucho tiempo sin publicar, a pesar de que escribía seguido. Lo que ocurría era que tiraba mucho al tacho. Seleccionaba. Habíamos creado entre los amigos la costumbre de leerlos y de criticarlos. Aquello que no valía, se botaba. Lo que podía servir, se guardaba, se publicaba en revistas.

En 1964 publiqué *Agua de arroz*, un libro de cuentos. La edición fue auspiciada por el Partido Comunista Chileno a través de Carlos Orellana, secretario de redacción de la revista *Araucaria*. Después, durante la persecución y muerte que desató la dictadura de Pinochet, Carlos Orellana se exiló en París. En el libro *Agua de arroz* aparece el cuento "Retrato de un poeta popular" que es el monólogo envolvente de un payador, uno de esos poetas populares que todavía quedaban en Chile.

El payador era un camarada, un personaje real que tenía gran prestancia y que pertenecía a los viejos cuadros del Partido Comunista Chileno. Un hombre con muchas vivencias, una persona a caballo entre el campo y la ciudad. Esta situación les interesó a quienes dirigían la editorial del Partido Comunista Chileno y entonces principió a escribir ese texto “Retrato de un poeta popular”.

En el libro *Agua de arroz* hay un cuento que para mí es muy grato: “Huacho y Pochocha”. Para escribirlo partí de la inscripción, declaración de amor, que había en una muralla, en una pared cerca a la estación Mapocho. Una declaración de amor, pero que parecía una “pinta” política. Yo sentí que ahí tenía el inicio de una buena historia. Luego tuve que lanzarme a la búsqueda de los personajes. Hice entonces un recorrido por el mundo de las clases populares, tal como podía hacerlo alguien de la clase media como yo. *Agua de arroz* fue por muchos años lo más importante que escribí en prosa.

### POESIA DE PASO Y OTROS TEXTOS

En 1965 escribí en Europa este libro de viaje, *Poesía de paso*, que luego obtuvo el premio Casa de las Américas 1966. Yo había estado insistiendo en el trabajo de una novela documental y acabé atrapado. En lugar de escribir con entera libertad, como lo estaba haciendo en poesía, me encasillé en una narrativa de cartabón que pretendía documentar la realidad chilena. Entonces dejé por un momento el proyecto novelístico y escribí de un tirón *Poesía de paso* que para mí es un libro de viaje.

Finalmente publiqué en 1969, mi primera novela, *Batman en Chile*. Es una parodia de la novela de aventuras. En ese texto se trasluce el inminente golpe militar que horrorizará al mundo. Esta novela fue publicada por el sello argentino Ediciones de la Flor.

En Barcelona, Editorial Ocnos me publicó dos poemarios: *Por fuerza mayor*, 1971, y *Algunos poemas*, 1973. De mi siguiente estancia en Francia salió el libro de poesía *París situación irregular*, 1976. No sé por qué Francia me volvía a poner, como un naufrago, en las orillas de la poesía. Sin embargo yo seguía insistiendo en la narrativa. Editorial Sudamericana de Buenos Aires, que andaba en muy buen pie entonces, me publicó la novela *La orquesta de cristal*, 1976.

Me sentí bien pagado de mi suerte cuando New Direction, el sello que fundara en los Estados Unidos Ezra Pound, editó *The Dark Room* en 1978. Un poco por este motivo llegué a New York y de esa experiencia salió *Apartir de Manhattan* que se editó en Chile en 1979. Un grupo de poetas jóvenes peruanos, muy entusiasmados, publicaron en Lima *La estación de los desamparados*, 1980. Desde 1983 empezó a representarse en Santiago mi obra de teatro *La Mekka*.

Cuando Ediciones del Norte, el sello más importante que publica literatura en español en los Estados Unidos, me solicitó un texto, yo gustosamente les



entregué el poemario *Al bello aparecer de este lucero* que salió en 1984. Creo, pues, que a partir de 1965 mi obra comenzó a difundirse fuera de Chile, a editarse en diferentes países, a veces incluso sin mi conocimiento.

El año 84 publiqué en Santiago un libro protesta: *El Paseo Ahumada*. Es un texto poético, pero fue impreso en formato de periódico. Se distribuyó en la calle. Fue leído en la vía pública, en Paseo Ahumada, como un acto de protesta contra la dictadura de Pinochet que ya se había eternizado en la barbarie. Al año siguiente, en el camino de mi tío Jorge Délano, entré también a la aventura cinematográfica con el film *La última cena*. Después me vine a la Universidad de Austin por una temporada académica y aquí estamos como el pulpo en su tinta.

### CAJON DE SASTRE

He guardado algunos textos inconclusos, novelas principalmente. Hay una, en especial, que quisiera reconstruir, darle un final. No sé si llegaré a publicarla. Otras desaparecieron con los viajes o se extraviaron en los cambios de casa.

La que quiero terminar es la historia de un amigo de juventud: Ruperto Salcedo Urquieta. Lo conocí en la Escuela de Bellas Artes. Por el lado de la madre él venía de una familia chilena muy aristocrática. Era, pues, un pituco.

Ruperto Salcedo Urquieta se alcoholizó prematuramente. Sobrevivía en los medios populares, en el ambiente del Matadero. Conseguía todo gratuitamente debido a su "prestigio" de pituco. Llegaba y hablaba de los millones que acababa de perder en los casinos. Las muchachas del Matadero, ese medio un poco siniestro, estaban enamoradas de él. Cuando llegaba ellas iban a vestirse y a pintarse para quedar bien y llamar la atención.

Yo fui con Ruperto varias veces al Matadero. En una oportunidad nos quedamos varios días. Las mujeres estaban enamoradísimas de su estampa de pituco. Tanto que desalojaban a la gente de los dormitorios para que nosotros pudiéramos dormir la "mona". Esta historia de Ruperto Salcedo Urquieta es una de las novelas inconclusas que me gustaría terminar y publicar. Por eso la conservo en ese cajón de sastre que para nuestro propio tormento tenemos los escritores.

## LA LITERATURA LATINOAMERICANA EN LA DÉCADA DE LOS 90

Julio Ortega

**D**udo que la literatura tenga la obligación de cambiar en cada década pero lo que sí cambia, y a veces más pronto, son los puntos de vista de la lectura. En la década de los 80 hemos asistido, no sin paciencia, a la disputa entre una perspectiva de leer complaciente y otra, más exigente. La primera estuvo impuesta por el valor de entretenimiento en el mercado; la segunda, por las demandas artísticas y exploratorias de la escritura. Imaginar ahora el porvenir del libro (o el libro por venir) puede ser un ejercicio especulativo en torno a las exigencias de escribir y de leer, y a su intercambio fecundo.

No es difícil adelantar la primera evidencia: los años 90 serán el escenario privilegiado de una nueva escritura de lo femenino. Ya hace un tiempo que las versiones alternas propuestas por algunas escritoras han ido subvirtiendo los edificios del orden cultural, empezando por la noción de la voz autoritaria de los maestros. Las voces antagónicas de Elena Garro, Rosario Castellanos e Inés Arredondo se nos han ido imponiendo, y no sólo como voces alternas. En América Latina, las prácticas democratizadoras del feminismo se han entendido como un trabajo político comunitario en la tarea de restablecer las redes de solidaridad; en esa resistencia a los deterioros de la crisis, la fuerza creativa de lo femenino puede devolvernos certidumbre también en la literatura. Entre las muchas escritoras cuyo trabajo demanda atención están la chilena Diamela Eltit (que subvierte la noción social de familia en *El cuarto mundo*, 1988); la mexicana Carmen Boullosa (que hace una biografía post-feminista en *Antes*, 1989); la peruana Mariella Sala (que construye una objetividad definida por la experiencia de la mujer en *Desde el exilio*, 1988); las venezolanas Yolanda Pantin y María Auxiliadora Álvarez (poetas excelentes en la ironía y la indagación); las ecuatorianas Gilda Holst y Liliana Miraglia (cuentistas capaces de iluminar las paradojas femeninas); la uruguaya Teresa Porzecanski (que da un relato a la subjetividad); y las argentinas Tamara Kamenszain y Cristina

Siscar (que hacen de la escritura una fábula). Si la misma noción de “mujer” es una fantasía masculina (una construcción social e ideológica que dice más de nuestros medios que de la mujer misma), estas y otras escritoras están ya demostrando su capacidad para subvertir y descentrar las codificaciones que pasan por lo real.

Nuestra lectura de la versión femenina será, en esta dirección, otra. Lo vemos ya en el paradigma de todo esto, Sor Juana Inés de la Cruz. Dos de sus mejores lectores, Octavio Paz y Antonio Alatorre, han dicho, respectivamente, que ella trasciende su condición de mujer y que ella no escribe como mujer o como hombre sino como Hombre, con mayúscula. ¿Por qué, en cambio, no considerar que Sor Juana escribe, en efecto, como sólo una mujer podía escribir? Virginia Woolf en su fundacional discurso “A Room of One’s Own” se resigna a que no podía haber en el siglo XVI inglés una mujer escritora; pero en México, en las sumas del barroco, sí lo fue posible, y precisamente por todas las razones contrarias. No es que haya una escritura “femenina” y otra “masculina”, sino que lo femenino está hecho en la diferencia, en la calidad inclusiva de lo Otro, que no estaría aquí sino a través suyo.

En cuanto a los géneros, confío que desaparezca el testimonio, no porque no le debemos algunos grandes libros (como los de Elena Poniatowska) sino porque ha alimentado la ilusoria noción de verdad en la escritura a costa de una reduccionista versión de la biografía. Si la vida popular es procesable en periodismo ilustrado es porque las clases medias sustituyen la política con la ficción compensatoria; y esa distensión crítica, que alcanzó a la novela “light” de los 80, no se corresponde con la calidad de sobrevivencia y resistencia de los hombres y mujeres del pueblo, como es patente en *Nadie, nada*, el conmovedor testimonio de voces montadas por Elena Poniatowska sobre las ruinas del terremoto mexicano del 85. Como lectores, el cuento nos reconoce en la intimidad cómplice que guardamos con lo excepcional. En ello hemos sido formados por dos grandes paradigmas: Cortázar y Rulfo. No acabaríamos de leer todo lo bueno que nos aguarda en el cuento (cuento de volver a empezar: fábula de la excepción), porque en cada país hay narradores por descubrir. Dos de ellos son el uruguayo Mario Levrero y el argentino Rodolfo Fogwill. De ambos hay que esperar mucho, y su mejor difusión mejorará, de paso, la calidad de la década. También argentino, Alberto Laiseca demanda así mismo atención. Siempre es temprano para leer buenos cuentos, ya que su *tempo* de actualidad no ha sido trivializado por el mercado de la novela, donde las novedades se consumen y se descartan en el uso que las pone pronto en desuso. La novela parece hoy destinada a la vitrina y, a poco, a la mesa de los saldos. Es por eso que escasas novelas hoy son releídas, y los grandes premios de no hace mucho se han simplificado sin pena. Como decía Malcolm Lowry, a algunos novelistas de éxito la fama, como un borracho, les ha consumido la casa del alma. Por eso, siempre es temprano para leer a los peruanos Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza; a los venezolanos Alejandro Rossi y Oswaldo Trejo; al ecuatoriano

Miguel Donoso Pareja; al chileno Antonio Skármeta... Pero no quiero hacer una lista, siempre parcial, sólo reiterar esta calidad del cuento nuestro. El placer del relato no es sólo la fábula instantánea, que gustaba verbalizar Cortázar, o la reducción dramática del laconismo de Rulfo. Parece ser, más bien, la ironía de las inadecuaciones: la excepción no sólo de los hechos sino de las hablas y de las formas, inclusivas y alternas. El cuento se ha vuelto una textura más dúctil y a la vez menos saturada.

Para la poesía estamos hechos, y de ella hay que exigirlo todo. Sólo un lector autoritario esperaría confirmar en ella sus propios gustos; sólo un crítico ingenuo pensaría que su interpretación se confunde con el género, felizmente demasiado proteico como para dar por cancelada una u otra de sus posibilidades. Hay que esperar, por eso, desde la fe en sus poderes aleatorios (la lección de Lezama Lima, intacta) hasta la ironía de su habla permutante (que introduce la duda sobre la lógica discursiva, como en la gran poesía de Enrique Lihn); desde la lección clásica del habla que nombra los límites de la experiencia en lo específico (como en la desgarrada vivacidad de la poesía reciente del mexicano Eduardo Lizalde) hasta el balbuceo de la poesía que signa y des-igna (como la magnífica substracción poética que cifra el venezolano Rafael Cadenas). Puro presente, y presente impuro, la poesía excede a su hora para darnos un destiempo fecundo. Sólo mencionaré algunos nuevos poetas cuyas voces pueden elaborar la identidad de la década. De Fabio Morabito, Manuel Ulacia, Rafael Vargas y Kira Galván, en México; de Mirko Lauer, Carlos López Degregori, Enrique Verástegui y Magdalena Chocano, en Lima; de Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira y Juan Luis Martínez, en Chile; de Antonio López Ortega, Gonzalo Ramírez y Patricia Guzmán, en Venezuela; de Reyna María, Chely Lima, Daiva Chaviano y Victor Fowler, en La Habana; entre otros muchos de talento y rigor poéticos en verso o en prosa hay mucho que esperar y compartir. Los cito con esperanzas de lector adelantado aunque sé que muy pronto nuevas lecturas me harán ampliar este breve repaso.

Propongo al lector una apuesta mayor: preguntarnos por los mejores escritores de la década, esto es, por aquellos que podrían culminar sus logros y exploraciones en una obra mayor, raigal y fecunda. Me gustaría proponer que el mejor poeta de este fin de siglo es ya José Emilio Pacheco, y diré por qué. Porque su palabra inmediata (habla del tiempo y tiempo hablado) y a la vez elaborada (lucidez formal y forma lúcida) posee las virtudes del decir clásico en las vicisitudes del desvivir moderno. Recortada sobre el discurso poético, descontada de la retórica, esta es una poesía de plenitudes tanto por su densidad cotidiana (devolviendo las palabras a las cosas) como por su ductilidad emotiva (tomándole la palabra al lector). Posee la entonación de un diálogo que nos incluye con inteligencia y sensibilidad, dándole así al lenguaje la función humanizadora de un reconocimiento mutuo entre los fragmentos de los saberes insuficientes y la zozobra de las explicaciones. Le ha dado la palabra a la época, y ésta habla de nosotros desde el centro de las crisis. Con lo cual Pacheco nos

ha hecho más decibles, más humanos; su poesía es un acuerdo profundo y conmovedor no sobre las evidencias de la destrucción sino sobre el habla que nos permite decirla. Por eso, es una poesía que borra las distancias: entre habla y conciencia, entre lírica y crónica, entre documento y visión, entre el yo y el otro. La crítica no se ha detenido lo suficiente en la complejidad del coloquio de esta poesía, en su interioridad inquieta, en su diseño sutil y genuino. Esta poesía no tiene nada que ver con la prosa o el prosaísmo sino que es la anotación parcial sobre un relato extraviado y latente; no busca expresar a la historia sino que refiere su dispersión, su irracionalidad; no es meramente coloquial sino el habla recatada del palimpsesto de los decires. Pachecho responde por el habla más tangible, la más vulnerable. De allí la dimensión crítica y la vertebración moral de su obra, una demanda de humanidad compartida que está entrafada en el imaginario social, en la práctica civil, en la crítica de la violencia y en la perpetuidad de lo popular. Pachecho ha visto en un grano de arena no la eternidad sino la temporalidad de nuestra hechura. En este fin de siglo su poesía será la huella del hombre más civilizado: el menos complaciente.

En cuanto a la narración, esta será la década, creo yo, en que la obra de Carlos Fuentes, por un lado, y de Julián Ríos, por otro, habrán de realizarse desde sus diversos ensayos como nuevos horizontes abiertos en un país sin fronteras, la escritura en esta lengua. En el caso de Fuentes, gracias a la calidad innovativa barroca de sus reformulaciones sin cánon, permutantes, que convierten a la novela en el espacio disolvente de esta postmodernidad crítica y festiva. Después de la anti-utopía de *Cristóbal Nonato*, su texto más radical, Fuentes entregó *Constancia y otras novelas para vírgenes*, donde están algunos de sus mejores des-enmascaramientos, y donde los relatos se duplican en otros, haciendo de la fábula el lugar de lo real, su revelación entre espejismos; y acaba de publicar *La campaña*, una fábula de las formaciones nacionales descontada del discurso de la historia. Estas simetrías barrocas culminan con poderosa persuasión como la forma transitiva del relato latinoamericano, donde en lugar de una totalidad referible hubiese una arcilla primaria por rehacer y perfeccionar como la forma superior que tendría la vida si decidiéramos su destino. El arte sería esa formalidad proteica, esa metáfora formidable que contradice a una historia y una política que no acaban de articularse en una comunidad habitable, la que en las formas adquiere un sentido realizado, una identidad privilegiada. Así, la brillante narrativa de Fuentes será el espejo que se pasea por nuestra cultura, no para duplicarla sino para mostrarla en su magnífica virtualidad.

En el caso de Ríos, un español de ambas orillas del castellano, gracias a que está construyendo lo que parece será una gran sátira literaria (al modo de la *Dunciad* de Pope, donde la ironía nos libra de la Diosa del Aburrimiento, esa musa periodística); sátira que es también un *Satiricón* de esta España que en la seducción pagana se resiste a los rituales de la clase media complacida; y, en fin, épica lúdica de una Europa invadida por la trashumancia del Sur y del Tercer Mundo, por los bárbaros que ejercitan el entrecruzamiento feliz de las lenguas.

Ya hace tiempo que este río castellano había sido sacado de curso por las biografías heterológicas de Juan Goytisolo quien, como Carlos Fuentes, había sabido demoler su parte del muro del idioma, abriendo espacios de celebración plurilingüe.

El fin del siglo en las obras de estos grandes narradores pasionales será, por lo mismo, el tiempo no del fin sino del ciclo, no de la historia sino de la utopía; esto es, de la creatividad radical, aquella que está libre de los poderes domesticadores y de las hegemonías de la retórica.

Y entre los nuevos narradores nos aguarda la obra en marcha del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, cuyo ciclo *Crónica de la Nueva Venecia* está hecho de cuatro tomos independientes. Se publicará así mismo su novela *Cartagena* y un tomo de sus relatos. Rodríguez Juliá es, precisamente, un narrador que reescribe la anti-utopía desde el borrón y cuenta nueva del discurso mesiánico; esto es, trata la historia en un proyecto de escritura alterna, apocalíptica y crítica, y radicalmente poética. Como Luis Rafael Sánchez, hace de la historia colectiva una racionalidad negativa, es decir, una festividad crítica; como Severo Sarduy, con Sánchez otro de los grandes barroquizantes de la catástrofe funambulesca de la historia, Rodríguez Juliá ha descubierto la selva dentro del edificio prolijo de Alejo Carpentier, y le ha dado voz a ese arabesco febril. Por su parte Luis Rafael Sánchez nos anuncia una hagiografía puertorriqueña de Marilyn Monroe.

Jorge Edwards en Santiago de Chile, Sergio Ramírez en Nicaragua, Alfredo Bryce Echenique en Madrid, José Balza en Caracas, Luisa Valenzuela, Ricardo Piglia y Héctor Libertella en Buenos Aires, Rosario Ferré en Puerto Rico, Miguel Barnet en La Habana y Federico Campbell y Héctor Manjarrez en México nos prometen lo mejor de sí mismos: las nuevas versiones de nuestra biografía imaginaria (política, disidente, trashumante), cuyo notable talento nos debe, aunque sea a nombre de la empatía de sus maravillosas fabulaciones de los tiempos críticos. Y me interrumpo aquí para devolverle al lector la palabra empeñada.



## EN NOMBRE DEL PUEBLO PERUANO

Alfredo Bryce Echenique

“Tal vez el único rasgo en común que comparten las principales fuerzas que se disputarán el acceso al gobierno en 1990, sea su voluntad de cambiar al Perú de raíz. La palabra revolución no es ahora exclusiva de la izquierda. De revolución hablan también los principales líderes del FREDEMO, sobre todo los que se adscriben al Movimiento “Libertad” que preside Mario Vargas Llosa”. Con estas palabras presenta la revista peruana *Quehacer* un informe especial titulado *Fredemo, ¿revolución capitalista?* Más adelante, en un artículo titulado “La nueva derecha ¿refundar o refundir al Perú?”, el periodista Sinesio López resume los acontecimientos que, en cuatro años, le han dado un importante vuelco a la política peruana y han convertido a Mario Vargas Llosa en el personaje más importante del escenario político nacional: “Veintiocho de Julio de 1985. El rostro adusto, cansado y envejecido de Fernando Belaúnde era la imagen fiel de la derecha derrotada, desconcertada, agotada y desalojada de Palacio de Gobierno. Agosto de 1989. El rostro sonriente, jovial y altivo de Mario Vargas Llosa anuncia el retorno triunfante de la derecha, recompuesta, unida, renovada y a la ofensiva”.

Dejando de lado “una historia densa, dramática y traumática que no es el caso de contar ahora”, el periodista peruano anota los factores que han permitido un cambio tan radical del panorama político peruano, durante la presidencia de Alan García: “En primer lugar, el fracaso del APRA y del alanismo, y, con él, el desmoronamiento del discurso y de las propuestas populistas que no han podido operar en medio de una crisis brutal. En segundo lugar, el entrapamiento y la crisis de Izquierda Unida, que la han incapacitado para organizar un discurso y un proyecto alternativo a los del populismo en descenso y a los de la modernización conservadora en ascenso y, por supuesto, al polpotismo de Sendero Luminoso. En tercer lugar, el terrorismo de Sendero Luminoso y del MRTA, que ha creado un clima cultural y político conservador de búsqueda del orden, de la tranquilidad, la paz y seguridad. En cuarto lugar, la incursión en la



escena política de una capa intelectual y tecnocrático-neoliberal que ha logrado unificar a la derecha económica y política, poniéndole una máscara modernizadora. Y, finalmente, la crisis global que ha agotado los viejos patrones de acumulación, ha disgregado la sociedad y rearaizado la política, poniéndola en tensión con los anteriores procesos de modernización capitalista, democratización social y de institucionalización política”.

Y lo demás es Mario Vargas Llosa, me atrevería yo a agregar, en mi afán de hacer entrar finalmente en el escenario político peruano a quien no necesita presentación alguna. Todos sabemos que el gran escritor siempre se interesó por la política, que no llegó a caer en la tentación de entrar en el segundo gobierno del “derrotado, desconcertado y agotado” Fernando Belaúnde, y que la rabieta estatizadora de Alan García lo hizo abandonar su escritorio de intelectual comprometido para comprometerse de una vez por todas, en nombre de la libertad y, más tarde, del pueblo peruano, con los sectores empresariales que había estigmatizado en su juventud de comunista rebelde que lee a Sartre pensando en Camus y relee a Camus pensando en Sartre.

Sus amigos y los simpatizantes que más desinteresadamente colaboran con MVLL, se irritan y sufren al ver cómo diariamente este hombre irracionalmente disciplinado y amante del orden, la claridad, la limpieza y la rectitud, se mesa los cabellos al tropezarse con el sucio desorden de la política criolla, siempre lejana de una *real politik* peruana, y que ya intenta repartirse la agotada riqueza de siempre sin reparar siquiera en aquella otra riqueza, nueva, moderna, y competitiva, que el escritor sueña más que imagina para todos los peruanos y con el esfuerzo de cada uno de los peruanos. Por encima de aquella podrida marmita de una politiquería que ha llegado a hartar a un pueblo que pide políticos que no lo sean (y, hasta ahora, MVLL responde bastante bien a esta imagen), él lucha bolivarianamente por un Perú europeo dentro de una América latina sin fronteras.

Admira a Margaret Thatcher y a toda una galería de presidentes norteamericanos que puede ir del Reagan economista al Harding que dijo: “Menos gobierno en los negocios, y más sentido de los negocios en el gobierno”, o al Coolidge que repitió: “El negocio de los Estados Unidos son los negocios”. La honestidad intelectual que rabiosa y honestamente pregona Jean Francois Revel lo ha seducido hasta el extremo de saltarse voluntaristamente algunas advertencias del auto del *Conocimiento inútil*: “No es tal vez sin razón que los dirigentes de los países en vías de desarrollo no piensan más que en el mercado, incluso con un celo de neófitos un poco ingenuo”. Su prestigio internacional lo ha convertido en profeta en un país de desconcertadas gentes y ha conmovido hasta a los incommovibles barones de la industria y de la banca que, mal amenazados pero bien avisados por el caos creado por el Presidente García, han pensado en lo de Churchill, los militares y la guerra, y han concluido que también la política es algo demasiado serio para dejarlo en mano de políticos profesionales. Y así, el sincero amante de la sociedad abierta se ha descubierto poniendo manos a la

obra en compañía, entre otros, pero muy principalmente, de los amantes del Perú como coto privado de caza sin veda, olvidando tal vez que Popper defendía también de estos señores a la sociedad abierta: “Como suele suceder con los oligarcas, los intereses de clase fueron más fuertes que su patriotismo”. Y yo, muy humildemente, añadiría: “Sobre todo en Perú”, por la sencilla razón de que, en mi país, hay que estar ciego o muy dogmático o totalmente amargado para no desearle suerte a un hombre que, metido a político con gran sacrificio y riesgo, ha roto con aquel vicio y defecto tan peruano que otro gran intelectual, González Prada, llamó “el pacto infame de hablar a media voz”.

Vargas Llosa no tiene pelos en la lengua y su diagnóstico de la sociedad peruana parece salido del último y más perfecto scanner norteamericano y japonés, sociedad anónima. Es tan carismático que necesita más de cien guardaespaldas y como que no se diera cuenta y, además, prefiere el trabajo en equipo y afirma, aunque no siempre confirma, que está contra el caudillismo legendario de la política peruana. Tal vez sea demasiado peruano, es lo que pasa. Aunque es sin duda un verdadero patriota que constantemente parece estar repitiendo las valientes palabras de F. Roosevelt en su primer mensaje al Congreso de los EE.UU: “El pueblo de los Estados Unidos ha pedido disciplina y dirección bajo mi jefatura. Será posible que la insólita demanda y la necesidad del quehacer directo exijan la desviación temporal del procedimiento público legal”. Todo esto lo hizo Roosevelt y todos conocemos los buenos resultados de aquellos años. Pero la crisis peruana es tan distinta a la crisis que entonces enfrentó Roosevelt como distinto y muchísimo más complejo es Perú que ese Chile de Pinochet tan admirado por ciertos sectores de una burguesía egoísta y de mentalidad encajonada en Miami, ese Chile de los grandes logros económicos que a mí, al menos, no me explican por qué la mitad de los chilenos sigue pasando hambre. El scanner perfecto de Vargas Llosa no puede olvidar en su sincero y pertinente diagnóstico de la sociedad peruana este diagnóstico de Miguel Espinosa sobre la sociedad norteamericana: “Mas conviene advertir que el suceso de los Estados Unidos no ha sido resultado de la oportunidad política ni obra de un tribuno que aprovechara la ocasión, sino efecto de impulsos originarios e íntimos, nacidos en la propia sociedad y su mundo de virtudes, categorías que jamás brotan ni desaparecen esporádicamente”.

Va a ser muy difícil, para Vargas Llosa o para quien salga elegido, transformar la presidencia en encargo de organización y liberarse de la comunidad misma y su mundo de defectos y privilegios nacionales. Para ello tendrá que renegar diariamente del caudillismo surgido en situación de emergencia, y todos sabemos en ese país lo que las llamadas “fuerzas vivas” suelen exigir, ni siquiera esperar, de un mandato otorgado de esa manera. Y, en caso de ser elegido, Vargas Llosa lo tendrá más difícil que nadie porque él quiere realmente crear bienestar en Perú y eso lo obliga a serle muchísimo más fiel a su scanner de lo que muchos creen y quieren entre sus mismos socios del Fredemo, es decir una Acción Popular (o caudillismo belaudista) y un Partido Popular Cristiano (o

caudillismo bedoyista) que en dos oportunidades co-gobernaron tan tradicional y ciegamente Perú que, en 1985, eran esa derecha que hasta un hoy imposible scanner de fabricación peruana habría dado por muerta. Vargas Llosa impidió que a Belaúnde y Bedoya Reyes los enterraran aún con vida. Ahora le toca impedir que con ellos presentes regrese el pasado porque la emergencia y la crisis que lo obligaron moral y cívicamente a dejar su escritorio son mucho más profundas que el descalabro creado por el egocentrismo sin ton ni son, sin brújula y sin moralidad de Alan García. Está destinado, pues, a experimentar nuevas formas de convivencia en un mundo en el que quieren perdurar eternamente muy viejas formas de conveniencia.

Por ello, sin duda, la revista *Oiga*, más vargasllosista que fredemista, hasta donde entiendo, editorializa así: “Los sectores democráticos deben ser conscientes de que para establecer un régimen fuerte, capaz de cambiar de raíz las estructuras nacionales y hacer del Perú una democracia eficaz y moderna, deben ganar las elecciones por un amplio margen, por mayoría absoluta (...) No será agradable, pero es conveniente a los intereses del Perú que el Frente Democrático gane por amplio margen, que las figuras tradicionales de los partidos se sacrifiquen, dejando los primeros espacios de las listas parlamentarias a hombres que siendo leales — virtud escasísima en política — tengan atractivo para los electores, para esa inmensa mayoría silenciosa que (...) en estos momentos no sintoniza con todos los partidos, con las caras viejas de esos partidos”.

Esta advertencia a los socios de Vargas Llosa en el Fredemo resulta más evidente aún si puntualizamos que fue escrita dos semanas después de la derrota, en los comicios para elegir al alcalde de Lima, de un candidato salido del partido que lidera el ex-presidente Belaúnde y que representaba a todo el Fredemo. Vargas Llosa tuvo que correr a felicitar al ganador y todos tuvieron que olvidar que ese improvisado candidato independiente ya había visitado el Fredemo anteriormente, pero sin éxito entonces en sus propuestas o exigencias. Todo parece indicarnos que la democracia, en el Perú urgente de hoy, no puede permitirse un solo instante de ceguera ni un solo gesto de orgullo o autosuficiencia.

Ya he hablado del scanner de Vargas Llosa. Puesto en funcionamiento, el hombre es su estilo y, para muchos, MVLL es el hombre y el estilo que Perú necesita urgentemente. La demolición de tabúes es una de sus características, dentro de esa categórica estrategia oratoria de romper un pacto infame. Se habla en voz alta y al pan se le llama pan en un país que es el reino del eufemismo. A un animal no se le mata: se le beneficia. Y los harapientos basureros que no pueden limpiar la inmundia Lima no se llaman basureros: se llaman Baja Policía. En cambio, y sólo por dar un ejemplo, la universidad peruana se llama farsa, la farsa de la autonomía universitaria de la que, en infame voz baja, nos hemos alimentado varias décadas. Cae un tabú muy caro a la peor izquierda pero que ni la mejor derecha se atrevía a llamar “desastre”. En Perú, país al que González

Prada, además de “pacto infame a media voz” calificó de llaga (“Donde se pone el dedo sale la pus”), ignorar nos encanta, sobre todo si se trata, como dice Revel, de ignorar el pasado para lograr así la falsificación del presente, poniendo en marcha el tabú engeguecedor o la verdad siempre escamoteada.

Desde un punto de vista político, a veces Vargas Llosa es incluso torpemente sincero y parece ir contra los intereses de su propia agrupación. Me hace recordar a Stendhal cuando afirma: “En todos los partidos, cuanto más inteligente y culto es un hombre menos del partido es”. Si puede inquietar, cuando nombre por primera vez el desastre de la autonomía universitaria, también puede seducir cuando en seguida la analiza con la serenidad y profundidad de un Raymond Aron en Francia. Pero, ¿negar en plena campaña todo consenso con la izquierda en un país en el que importantes líderes de izquierda han condenado el terrorismo y el narcotráfico sin que a nadie le quepa la menor duda de su sinceridad? Hace feliz a muchos, sin duda alguna, cuando anuncia entre sus primeras medidas, si alcanza la presidencia, un juicio de residencia a Alan García, pero ¿y toda la corrupta clase política que viene de antes y de durante el mandato del actual presidente?

Más ese toque de impaciencia que, a veces, lo hace “pisar el palito”, según el dicho peruano: No oculta su economía de shock y los durísimos sacrificios que le acarrearán al hambreado pueblo peruano. Pero también asegura que la ayuda internacional y algunas medidas inteligentes son la única manera de evitar que la realidad imponga su propio shock y se desemboque en la barbarie. De pronto, sin embargo, Alan García suelta en una conferencia de prensa que, de llegar al poder, Vargas Llosa reducirá el aparato estatal eliminando 500 mil empleados de la administración pública (que tienen familias y votan, claro). Hace año y medio, según la revista *Posible*, en Perú había ya unos 630 mil burócratas y el actual gobierno tenía ya, comparado con anteriores gobiernos, el más alto porcentaje en la contratación de esa empleocracia que habría hecho de Kafka un mero costumbrista. Como quiera que sea, Alan García corre y baila de felicidad con su anuncio de un apocalipsis derecho-vargasllosiano, y el sereno candidato monta en cólera y hasta desafa con renunciar (por segunda vez) a su candidatura si alguien prueba que alguna vez haya dicho semejante despropósito. El origen de su cólera puede ser muy sincero, pero ha pisado el palito de la pícaro y corrompida politiquería peruana. Y ha actuado como un político de los de siempre.

Tengo conmigo muchas entrevistas concedidas por Vargas Llosa: un suplemento especial del diario *Expreso* de Lima, el Suplemento cultural de *La Nación* de Buenos Aires, etc. Y tengo también conmigo muchas cartas de intelectuales peruanos que, desgarrados por mil tabúes o por una suerte de esquizofrenia, empiezan sus cartas maldiciendo a Vargas Llosa y terminan bendiciéndolo. Puede ser también un sincero amor por Perú ese desearle finalmente suerte al escritor de ayer y al político de hoy. Él, en cambio, no vacila al condenar a esas élites culturales que se “arrogan el derecho de hablar en

nombre del pueblo peruano". También él creyó alguna vez en la cultura estatista, nacionalista, socialista. Hoy le repugna todo eso y se alegra de que también le repugne al pueblo peruano. Y se alegra también tanto de Gorbachov y de **todo eso**.

Creo que se me entiende cuando subrayo **todo eso**. Hace poco, leí un artículo de José Luis de Vilallonga en el que expresaba su temor de que los Estados Unidos traicionaran a Gorbachov. Sería absurdo y sería bárbaro, claro. Y anti histórico. Trasladémonos ahora a Perú, sólo para señalar que allá existe toda una determinada clase de gente (por no hablar de una gente de determinada clase), que piensa que hasta volar en Aeroflot es pecado de lesa majestad Bush y que Gorbachov, sólo por su apellido de resentido social ruso-indio peruano, es tan bruto como el propio Bush visto por un comunista prosoviético peruano. Es gente que ignora con gran placer y peligro que Vargas Llosa cita a Popper a menudo (se saltan esos párrafos o son malos entendedores y esas palabras son muchas para ellos, por consiguiente), que ignora también que el gran pensador inglés justifica la crítica moral de Marx a un capitalismo de su tiempo que en Perú muy bien puede ser de nuestro tiempo, y que después de sacar a Marx de su pedestal de científico irracional e historicista conservó en su corazón el amor a la justicia, al sentido de la responsabilidad, la fe en un porvenir menos inhumano, la solidaridad, y todas esas boberías de los intelectuales sensibles que Vargas Llosa tiene que haber olvidado, pero que Vargas Llosa no puede haber olvidado si quiere emplear con toda sinceridad la palabra revolución y acusar a sus rivales de izquierda de ser ahora los reaccionarios que pretenden mantener un status quo y oponerse de veras a la forja de una sociedad abierta, peruana, y en voz alta.

## LOS QUE SE LUCIERON

Alfredo Bryce Echenique

Se habla de que la reciente campaña electoral peruana ha sido la más sucia de toda la historia del país. Esto, lamentablemente, es cierto, y ha sido fruto sin duda alguna de la profunda miseria moral y física, de la profunda crisis económica, social y de valores que, cada día más, dan la impresión de que el Perú es una nave a la deriva, que al mismo tiempo se desintegra, sin haber pasado de ser un proyecto de formación nacional, sin haber sido nada más que aquel país adolescente al que se refirió el maestro Luis Alberto Sánchez.

Lo que sorprende, sin embargo, es que sea la misma prensa peruana, con muy honrosas excepciones, la que habla con gran desparpajo de la suciedad de la contienda electoral que acaba de darnos al nuevo presidente del Perú. La prensa peruana parece haber olvidado que sin ella la suciedad de la campaña no habría podido, al menos, ser tan grande. Pues ella ha sido en todo instante cómplice feliz de la cantidad de calumnias e improperios, insultos y falsificaciones, que el público lector, oyente, o telespectador, ha tenido que soportar. Y, por último, ¿no ha sido el público también cómplice al insistir en seguir viendo, oyendo, o leyendo las cosas que se mostraban o se decían?

El público, por lo menos, tiene la circunstancia atenuante de haber sabido rechazar, en sus sectores más desfavorecidos, el lujo de algunas campañas extranjerizantes, la falsedad de un candidato aprista que era capeza de cualquier falacia con tal de desmarcarse de su desprestigiado correigionario, el presidente saliente, y la falsa solidaridad de una izquierda desunida que desde antes de iniciarse la campaña había dado pruebas de insolidaridad en sus propias tiendas políticas.

Cocteau decía que vivimos en una época de radio, televisión y revistas, que ha llegado a convertirse en una escuela de desatención, en la que se enseña a mirar sin ver y a oír sin escuchar. Tal cosa, sin embargo, en el Perú parece haber alcanzado un grado de sutileza que hace que nuestros sufridos lectores, oyentes o telespectadores parezcan no haber llegado a finales del siglo XX. O, lo que

sería fruto de una intuición realmente genial, que sus sectores más numerosos hayan ido ya mucho más lejos y hayan logrado de esa manera leer la letra menuda de los medios de comunicación.

Sorprendido como estoy por el resultado de las elecciones presidenciales en el Perú, sólo me cabe decir que los más amplios sectores de la población peruana han adquirido suficiente ciencia o maña política para, no sólo descubrir las cosas que se ocultan dentro de las cosas, sino también descubrir al candidato de sus preferencias sentado sobre un tractor que ningún tipo de prensa, visual, hablada o escrita quiso o supo presentarles.

Bueno, ¿y qué decir ahora de los maravillosos errores de las empresas que en el Perú torpedearon a los ciudadanos con sus sondeos de opinión? En desagravio de tan torpes empresas, sólo se me ocurre decir que fueron, unas tras otras, engañadas por aquellos ciudadanos que, en la costa, la sierra y la montaña supieron ver más allá (Ojo: no digo “el más allá”). Digo que fueron engañadas simple y llanamente por un pueblo que aplaude a cualquier candidato que le trae alguna promesa a su informalidad marginal o a su barrio aún más marginal (más algún regalito, por supuesto, que para eso andan esos señores en campaña y si no por qué y para qué vienen a visitarnos).

E insisto, matizando ahora, que las empresas de sondeos fueron así mismo engañadas por aquellos hombres que, a diferencia de los ciudadanos a los que aludía Cocteau, han sabido hacer de la escuela de la desatención, que es el presente, otra escuela, otra manera de la atención que les permite encontrar una parte de realidad y otra de esperanza en lo que, por lo menos, aún no han visto: en lo que sólo parece vislumbrarse. Algo así como una promesa cumplida de ellos mismos y para sí mismos.

No quiero decir con esto que hayan acabado las ciencias de las encuestas, pero sí que las hay superdesarrolladas en sus técnicas y superalejadas de la realidad en sus criterios, sus opciones, sus previsiones, sus preferencias y atenciones, y así sucesivamente hasta llegar al escandaloso y ridículo cúmulo de fracasos con los que, ilusos de otras realidades y circunstancias, de otros marketings y realidades, locos de ilusiones locas, finalmente, trataron de influenciar probablemente a aquellos mismos seres que, con su distinta percepción de la misma realidad, les estaban contando la verdad de sus mentiras.

Decía García Márquez, en su discurso de recepción del premio Nobel de Literatura: “La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más ajenos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios”. Ojo, pues, señores del marketing criollo. Y ojo, también, señores de los medios de prensa, sean estos diarios, revistas, radios o televisores. Ojo, porque lanzarse a defender a nuestro candidato a fuerza de mentira y calumnias, de falsificaciones y de omisiones de la verdad, es creer que todo aquello es lícito (limpio, no; por nada del mundo puede ser eso limpio), porque estamos actuando en defensa de nuestras opiniones. Grave error, ya que todo aquello es, en todo caso, decimonónico. Pertenece a la época en que, con lo lentas que iban

las noticias de un lado a otro del mundo, la prensa sobre todo opinaba. Hoy, siendo el mundo entero uno solo, y cosa de minutos cuando de transmitir imágenes y palabras se trata, lo que a los *mass media* les corresponde es informar (además de opinar, por supuesto), con ciencia y exactitud. No deformar con falsificadora pasión personal.

Cito, para terminar estas reflexiones acerca de ciertos sucios papelones de la prensa y propaganda, al limpio y muy fino y moderno Italo Calvino de *6 propuestas para el próximo milenio*: “A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, el uso de la palabra; una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como un automatismo que tiende a nivelar la expresión de sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias”.

“No me interesa aquí preguntarme si los orígenes de esta epidemia están en la política, en la ideología, en la uniformidad burocrática, en la homogeneización de los *mass media*, en la difusión escolar de la cultura media. Pero quizá la inconsistencia no esté solamente en las imágenes o en el lenguaje: está en el mundo. La peste ataca también la vida de las personas y la historia de las naciones vuelve informes, casuales, confusas, sin principio ni fin, todas las historias. Mi malestar se debe a la pérdida de forma que compurebo en la vida, a la cual trato de oponer la única defensa que consigo concebir: una idea de la literatura”.

Desencantado sin duda por tanta crisis de las ideas, por tantos y tan malos resultados y por todo lo que atañe a la vida pública, Octavio Paz afirmaba no hace mucho en Madrid que “los políticos deberían leer más poesía”. Yo agregaría que también los encargados de la información y los señores de las empresas de sondeos deberían leer un poquito, siquiera, de poesía.





**“CALEMBOUR: LAS TRAICIONES DE LA UNIVOCIDAD”  
(ENTREVISTA CON CESAR LEANTE)**

**Lelia Madrid**  
University of Western Ontario

**Lugar y fecha: Editorial Pliegos, Madrid, 13/6/90, 13-15 hs.**

**Lelia Madrid:** Las palabras con las que Esteban refiere a Soffa su amarga desilusión respecto de la revolución francesa en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, podrían servir de marco a nuestra conversación de hoy. Me atrevo a parafrasear su propio comentario sobre el punto, durante el coloquio que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, el 11 de enero del corriente, principalmente, por las confluencias que sugiere respecto de su posición como escritor ante la revolución cubana.

Creo que las secciones más sugestivas de su última novela *Calembour* (de 1988) se pueden encontrar entre las pp. 163-173 y 179-186. En ambos casos lo que allí se revela es la confrontación del poder versus la libertad creadora de los intelectuales. Propongo, si Ud. accede a ello, segmentar esta entrevista en dos secciones.

**César Leante:** Estoy totalmente de acuerdo. ¿Cuáles son tus preguntas?

**L.M.:** En lo que atañe a las pp. 179-186, en las que se produce el enfrentamiento entre la ideología del *Uno* y los intelectuales, mis preguntas son las siguientes: la primera tiene que ver simplemente con la palabra *Uno*. ¿Puede Ud. comentar sobre la fuente de esa palabra y su significado, en principio?

**C.L.:** *Uno* es Fidel Castro, por supuesto. Pero tomé la expresión de la novela *El gran dinero*, de John Dos Passos, uno de cuyos protagonistas, precisamente un político, es designado como el Número Uno. Yo sólo le quité la palabra número. Fidel Castro es el gran líder, el primer ministro, el Uno en todo. Como es evidente, mi novela tiene personajes y hechos verídicos que están ficcionalizados. Las palabras que el Uno pronuncia durante el diálogo con los intelectuales son las mismas que Fidel Castro pronunció en un discurso semejante.

**L.M.:** El *Uno* o lo *Uno*, entonces, implica anular toda posibilidad dialéctica, instaurar una univocidad, reducirlo todo al discurso monolítico producido y expresado por aquél que detenta el poder.

**C.L.:** Naturalmente. Y aún más: univocidad en el discurso más el poder omnímodo que detenta en todos los campos.

**L.M.:** Pero, como el narrador muy bien comenta, la revolución como fórmula salvadora del *Uno* (p. 183), como mono-fórmula, se caracteriza por su imprecisión. Me interesa que reflexionemos sobre esta contradicción tan característica de la ideología que se impone por la fuerza. Si por un lado lo *uno* no admite dudas (p. 182) ni, por supuesto, equivocidad, ¿quién decide o qué decide lo que entra o queda fuera de él? Desde este ángulo, lo *uno* es entonces múltiple y, sin lugar a dudas, equívoco.

**C.L.:** Muy buena conclusión. Y en el caso de la revolución cubana esto quedó patente después de la reunión de Castro con los intelectuales que glosó en mi novela. En primer lugar, y esto es sintomático, o iluminador, de todas las intervenciones — y fueron muchas — que se produjeron en los tres días de reunión, la única que se recogió fue la de Castro. Esto es, únicamente su discurso fue dado a conocer. Los demás se silenciaron, lo cual implicó que se privaba a la historia de saber cuál era el pensamiento de los intelectuales cubanos entonces, qué dijeron allí, qué preocupaciones tenían. En cuanto a quién decide lo que entra o queda fuera, viene a cuento la sentencia de Castro, pronunciada en esa misma reunión, “Con la revolución todo; contra la revolución, nada”. En aquel momento la frase parecía aceptable, pues nadie, ningún intelectual de los que participaron en la reunión, estaba contra la revolución. Pero con el tiempo se hizo claro que aquello era una trampa. Para la ortodoxia marxista, un libro con una óptica católica, por ejemplo, era contrarrevolucionario. La esencia de la negación de la libertad de expresión estaba ya en esa frase castrista.

**L.M.:** Podemos concluir que la ambigüedad no puede desterrarse del uso del lenguaje ni de los actos humanos. Y esto ya lo sabía Cervantes, por supuesto.

**C.L.:** Exacto. El día que la ambigüedad y la duda se desliguen de la creación o del pensamiento, no existirán ni la creación ni el pensamiento. De hecho, si tuviéramos respuestas totales, ¿par qué indagar?

**L.M.:** Quisiera que se refiriera sucintamente a los mitos de la ideología revolucionaria en el momento en que se comienza a limitar la libertad de expresión.

**C.L.:** En primer lugar el mito de la revolución es el mito del absolutismo, de la totalidad. La revolución es etérea y es concreta; es una hipostación y eso hace que no tenga puntos de referencia ni modos de juzgarla. Es una entelequia y, como tal, está más allá del bien y del mal. Desde este punto de vista, la mitologización de la revolución produce el hecho de que nunca se la haya definido más que en términos superlativos: es el bien total, la suprema justicia, etc. El mito permite su manipulación, y en un aspecto pragmático es empleado por los que deciden para servir sus intereses. Real y conceptualmente, y parodiando a Merleau-Ponty, es algo así como las trapacerías de la dialéctica.

El otro mito derivado de la revolución es su encarnación en aquél que la representa, o sea, el líder, el que la ha hecho posible. En el campo teórico o abstracto, el líder es la revolución (se llame Mao, Castro, Lenin, etc). Existe otro mito, el de la inevitabilidad de la revolución, de acuerdo con la teoría marxista; me refiero al determinismo histórico: todos los pueblos accederán a la sociedad comunista (= el estadio más alto de la organización humana). Aunque con el derrumbe estrepitoso del este europeo, se ha visto que ni remotamente esto es así. Pero, dentro de un régimen totalitario de izquierdas todos estos mitos funcionan como verdades absolutas.

**L.M.:** En ese sentido antes comentado, ¿cree Ud. que la mitologización de la revolución consigue invertir los signos, esto es, proporcionar realidad a la ideología (ideología como producto del sistema, se entiende) y, a su vez, revertir lo revolucionario (una revista) en contra-revolucionario? Y de ahí, por supuesto, *Calembour* (p. 188, al final).

**C.L.:** Muy buen silogismo. La idea de la revolución se concretiza en el líder y en él esa idea se convierte en manipulación. El caso de la revista es semejante. Una revista que surge como expresión de un momento revolucionario, luego adquiere el signo contrario, porque se han invertido los signos en el proceso revolucionario. Lo que comienza como impulso renovador produce el signo inverso: se canoniza la revolución y se canoniza la ideología, una suerte de sacralización concreta donde esto o aquello tiene que ser de una manera y no de otra, etc.

**L.M.:** Como la Inquisición (en Europa y / o América).

**C.L.:** Exacto; los dogmas se repiten de distinta manera. Lo curioso es que todo se hace en nombre del bien total; se buscan ideas salvadoras *per secula seculorum*. Es el riesgo de todos los fanatismos, el terrible peligro. No hay nada como dudar; es la única manera de preservarnos del aplastamiento.

**L.M.:** ¿Piensa Ud. que la censura, la prohibición de un segmento de opinión va “compensada” con la producción del mito, esto es, la idealización

positiva de otro segmento que acaba por asumir sesgos de realidad?

**C.L.:** Como dialéctica parece aceptable: se suprimen las libertades, las individualidades en nombre de un bien común, colectivo; la idea superior sustituye a la otra, egoísta, mezquina, que ha sido aplastada. No parece haber eliminación sino sustitución. Pero, en verdad, la producción del mito no es en absoluto una “compensación” sino imposición monda y lironda. Tanto el mito como la idealización no son sino coberturas que ocultan una realidad descarnada: que se ha suprimido la libertad, la individualidad, lo cual es un contrasentido. Y no hay sucedáneos para esto.

**L.M.:** El que posee (porque puede producir) el lenguaje es real, existe o crea realidad/es. Lo demás estaría en el polo negativo y como se ignora y debe ser suprimido, de marginal pasará a inexistente.

**C.L.:** En efecto. Se trata de eliminar, de amoldar la historia, de escribirla de acuerdo con el que haya sido el vencedor en la lid histórica; caso del partido bolchevique en la Unión Soviética y de los que lo siguieron. Lo cual no niega que haya una historia; son las versiones y reversiones de esa historia las que están condicionadas por quien las ejecuta. Esto es curioso también y al mismo tiempo transparente. Por ejemplo, en Cuba se ha hecho una división en un antes y después de la revolución. Como si se empezara a nacer sólo entonces; parece que Cuba era nonata antes de la revolución.

**L.M.:** Pasando a la segunda parte de esta entrevista, quisiera conectar sus opiniones — vertidas en el diálogo ya mencionado del día 11 de enero del corriente — con *Calembour* en tanto literatura cubana. Mis preguntas son las siguientes: tomando como marco de referencia las fechas que van de los años 60 a los 80, y en lo que atañe a la literatura producida dentro y fuera de Cuba, ¿dónde incluiría Ud. su obra? Podríamos imaginar dos provisorios extremos, por ejemplo, Carpentier y Sarduy.

**C.L.:** Pregunta curiosa la tuya. No creo que ningún escritor piense dónde ubicar su obra. Creo que eso es ajeno a la creación que uno realiza; en todo caso, la historia lo determinará.

**L.M.:** ¿Estaría Ud. de acuerdo en que se la ubicara en una línea cercana a la del Carpentier de los años 40-50, incluso 60, en tanto existe en ambas obras un evidente interés (incluso teorización acerca de) por la historia, por el cuestionamiento de la ideología, etc? ¿Qué lo acerca, qué lo separa de Carpentier — o de otros — en su opinión de autor?

**C.L.:** Yo siento una gran admiración por Carpentier. Fue realmente

un pionero. Había escrito obras memorables antes de que aparecieran las novelas más celebradas del boom. Cualquier cercana me enorgullecería; pero *Calembour* no. Carpentier está en lo épico, vasto, en lo dimensional. *Calembour* está más en lo conceptual, busca una dimensión de pensamiento para lo cubano y su cultura. En la novela, lo ideológico está sistemáticamente enfatizado; se trata de juzgar a la revolución a través de la idea.

**L.M.:** El problema de la historia, específicamente, ¿como lo ve Ud.?

**C.L.:** A mí me interesa mucho la historia. Me parece que es una fuente riquísima para la creación literaria. En primer lugar porque los acontecimientos están ya decantados; en segundo lugar, porque son trascendentes. La novela histórica es importante, entonces, porque se tiene ya una distancia, se trata de hechos ya fijados, capaces de interpretación, no de alteración, a mi parecer; del otro lado, porque son acontecimientos no individuales sino colectivos. *Calembour* no es una novela histórica, es una novela reflexiva, de una reflexión muy insistente sobre la revolución como acontecimiento ideológico.

**L.M.:** ¿Qué segmentos (épocas, textos, mediaciones retóricas) le interesan más además de los que ya conocemos por vía de otra obra suya, *Capitán de cimarrones*?

**C.L.:** Hay particularidades. En *Capitán de cimarrones*, me interesó la lucha del hombre por su libertad; de hecho, la novela es un canto a la libertad, en cualquier época y en cualquier circunstancia. Quise allí exaltar la elección individual del hombre. *Muelle de caballerías* se aproxima más a la novela histórica, aunque es una metáfora de la nación cubana. Hay un rescate de lo histórico, volviendo a lo del "nonatismo". Cuba no nace de la revolución, tiene un pasado que no puede ser abolido y que quise revelar a través de una ciudad, La Habana. La historia de Cuba estaba allí, había toda una herencia que no podía ni condenar ni ignorar. Había que rescatar lo que la revolución había querido aplastar e ignorar. Privar a un pueblo de su pasado es privarlo de la riqueza que pueda tener. Si uno reduce todo a la lucha de clases, el pasado de un país es condenable y entonces hay que denigrarlo. La historia no es sólo lucha de clases. Yo miro la historia de Cuba con gran entusiasmo: sé sus flaquezas, pero también su grandeza, su alegría. Pienso en Martí, en Cirilo Villaverde y, pese a sus diferencias, me siento orgulloso de ser heredero de ambos. Todos ellos contribuyeron a crear mi país. Creo que hay que ser más ecuánime, más generoso con las figuras que nos han dado el ser histórico.

**L.M.:** Ya en conexión con *Calembour* y las pp. 163-172 en las que se censura el film llevado a cabo por uno de los personajes (por exponer lacras sociales producidas por el capitalismo precastrista), el tipo de arte que el

funcionario gubernamental propugna parece acercarse — aparentemente — al que se practicó allá por los años 20, 30 hasta los 40 en Hispanoamérica. Sin desmerecer en absoluto las novelas del período, lo que el funcionario propone sugiere, de alguna manera, una “vuelta” a la línea literaria del panfleto en sus formas más monolíticas. Todo esto es muy curioso y Ud. lo pone muy bien porque aquí la revolución emprende un retroceso en lo artístico.

**C.L.:** Con matices esto es así; porque si por encima de yerros, llamémosles formales, de desmesuras descriptivistas, de quizá pomposidad verbal, los escritores de la tierra, los nativistas pretendían una anagnórisis de América y buscaban calar en sus conflictos sociales y étnicos, el funcionario de mi novela, que es portavoz de todos los Zhdanov y compañía que en el comunismo han sido, no pretende sino que los artistas apliquen las fórmulas del realismo socialista, fórmulas harto fracasadas... No es cierto que el funcionario propugne una literatura de denuncia, sino, por el contrario, de asentimiento. Busca que el artista critique el pasado para consolidar el presente. Pero no toleraría de ningún modo que esa misma óptica crítica se aplicara a la actualidad. Por eso más que un retroceso hacia fórmulas artísticas del pasado, lo que intenta la burocracia cultural es imponer un dogmatismo de nuevo cuño que conviene al régimen entronizado y a los que detentan al poder.

**L.M.:** O sea, sólo ingenuamente puede pensarse que la denuncia, el compromiso, son negativos *per se*. Al mismo tiempo, sólo ingenuamente puede interpretarse como malc *per se* aquello que no es necesariamente denuncia.

**C.L.:** Yo no creo que el compromiso sea negativo. El problema es que la palabra está teñida de implicaciones peyorativas y por eso se tiende a rechazarla. “Compromiso” equivale a una cierta estrechez de miras, a limitarse, a ver las cosas desde un solo aspecto, por lo común el social. Además, se ha identificado la actitud comprometida del escritor con una posición de izquierdas. Se es un escritor comprometido cuando se critica lo que los marxistas denominan la democracia burguesa, el capitalismo. Pero jamás he visto aplicar este término a los disidentes soviéticos o del orbe comunista en general. Y, para mí, el más comprometido de los escritores actuales, en todo el mundo lo es Solzhenitsin, y viene siéndolo desde mucho antes de que este mundo comenzara a desmoronarse estrepitosamente. El no concibe otra literatura que no sea la que escarba hasta las entrañas en la sociedad rusa actual y en su historia más reciente. Mas esto es una postura individual que no hay por qué hacer concordar con una estética — o una ética — literaria. Se puede escribir como Solzhenitsin o bajo el amparo de la imaginación. Eso lo decide el escritor. En suma, para mí el compromiso es una actitud frente a determinadas circunstancias y frente a la verdad, o a la búsqueda de la verdad.

L.M.: Pero ahí está el problema. El caso de Borges, por ejemplo. En tanto autor “no comprometido”, ha sido acusado desde todos los ángulos. Le doy una frase, verbigracia, que los juegos de Borges dejan frfo/s a los lectores.

C.L.: Justamente la novela se llama *Calembour* porque yo defiendo el juego. La literatura es juego de razonamiento, de inteligencia. Lo lúdico es absolutamente vital para la creación y el juego ha desarrollado la literatura iberoamericana. ¿Qué es *Cien años de soledad* sino un juego soberano? Jugar es una forma de darle participación a la inteligencia en la imaginación; si no, se es torpe, pesado.

L.M.: Y apertura, fundamentalmente. Creo que el título es un gran acierto.

C.L.: El juego de la inteligencia es lo que el sistema totalitario rechaza porque, como mencionaste, se combate todo lo ambiguo o equivoco. Y así se vuelven sociedades religiosas que rechazan todo lo lúdico, lo cual resulta en la petrificación, en la momificación.

L.M.: La última, antes de agradecerle su deferencia y su recreación de *Calembour*, ¿no es el narrador y/o el poeta, en tanto creador, el que detenta la palabra, *ergo*, una suerte de “poder” y de ahí el temor de todo sistema no democrático ante los intelectuales? Volvemos a Cervantes, ¿verdad? Pese a él y a los hacedores borgianos, parece evidente que la cuestión del lenguaje pasa por la del deseo — o mejor, a la inversa —, la voluntad de poder, lo cual refiero sin asumir tales reflexiones como propias. Es a Foucault, a Nietzsche, incluso a Deleuze, a quienes se las debo.

C.L.: Muy interesante tu observación. Y compleja. Porque si de una parte es verdad que la palabra es poder, y en consecuencia, o *ergo*, el que la maneja puede considerarse como “poderoso” (y pongo esta palabra entre comillas porque imaginar que un escritor es poderoso me produce risa), de otra la creación exige inocencia, humildad, duda, intuición, en fin, zonas todas confusas, indescifrables. El escritor está tan lejos del poder como nuestro planeta de la constelación de Casiopea. Tanto que casi puede decir: “Mi reino no es de este mundo”. Y sin embargo, lo es, de éste y no de ningún otro, y aquí está lo paradójico. Creo que, esencialmente, la función del arte, si es que tiene alguna, es la de crear belleza, poesía, y yo conjugo belleza con verdad. Mas, por otro lado, la acción del artista, del escritor, repercute concretamente sobre el medio en que vive y de ahí que sea un factor social a tener en cuenta inevitablemente. Por ello se le persigue o lisonjea, según convenga. Los regímenes totalitarios son los más dados a estas consideraciones extremas: “ingenieros de almas” (Stalin), “heréticos” (la Inquisición). El capitalismo o las



democracias, están menos obsesionadas con su presencia y lo lanzan a la arena del mercado. Pero, secreta, misteriosamente, quizás haya un candoroso deseo de poder en el intelectual. ¿Por qué no? Sería otra forma de su inocencia.

L.M.:               ¿Y el caso de Sarmiento? Gran escritor; quizá creía fielmente en la verdad de sus palabras, pero fue también un hombre rapaz, además de héroe y presidente.

C.L.:               No lo sé; debería releerlo nuevamente para contestarte con propiedad.

L.M.:               Lo conversaremos muy pronto. Gracias nuevamente, César Leante.

## EL PROCESO POETICO: ENTREVISTA CON ERNESTO CARDENAL

Russell O. Salmon  
Indiana University

*En estos días Ernesto Cardenal dirige una fundación que patrocina las artes nicaragüenses. Después de dejar la dirección del Ministerio de Cultura fundó la Casa de Tres Culturas. Me reuní con él en su oficina en las afueras de Managua el 5 de octubre, 1989. Pasamos bastante tiempo hablando de los preparativos de una edición bilingüe de todos sus "poemas indios" (la edición será de la Indiana University Press y sale en el otoño de 1991 con el título Golden UFOs! Los ovnis de oro). Entonces empezamos a hablar de la poesía hispanoamericana, de la poesía nicaragüense y específicamente de la obra poética de él mismo. Desde que ya había pasado el mediodía le pregunté al padre si podíamos continuar la conversación el próximo día, el 6 de octubre a las diez de la mañana, y empezamos la conversación donde la habíamos dejado el día anterior.*

RS: En cuanto al proceso poético, ayer hablamos del vínculo entre poesía e historia. Por ejemplo, Pablo Neruda guardaba la idea de ser el cronista del siglo veinte. O pensando en los cronistas del siglo diez y seis — ¿Ud. saca inspiración de ellos? ¿O es que le ha influido más la literatura indígena?

EC: No, yo decía que... es una fuente de inspiración que me inspira a mí a hacer un poema sobre un tema, digamos el tema de Machu Picchu. El tema de los descubridores... y entonces busco las fuentes... naturalmente. No es que las fuentes me inspiren propiamente. No, me inspira a mí la... la poesía de la

historia, pues. Y entonces, yo... me documento, para eso, lo más que pueda.

RS: Probablemente el libro que me ha provocado más esta pregunta es *El estrecho dudoso*.

EC: Sí.

RS: En un sentido es una colección de documentos que son... son documentos poetizados.

EC: Sí, sí.

RS: Me interesa la idea de hacer poesía de una, o de la fragmentación de la historia. Y crear otra... Porque la historia... el concepto de la historia está cambiando siempre. Y son los poetas en este siglo los que han captado más este nuevo concepto de percibir la historia. ¿Está de acuerdo con... mi interpretación?

EC: Sí, pero yo no buscaba eso sino la poesía de la historia, como el novelista que hace una novela histórica. Usa la historia para su novela. Yo uso la historia, pues, para hacer poesía. También tengo poemas sobre temas contemporáneos, como por ejemplo Marilyn Monroe, u otros temas de la vida contemporánea. Y también me inspira el pasado.

RS: ¿Ud. ve una repetición en la historia?

EC: No. En algunos poemas mayas yo hablo de una repetición de historia, pero... porque estoy imitando el estilo maya, que creían de que todo se repetía. En realidad hay ciertas recurrencias... en... que yo descubro... en los poemas indígenas, esta recurrencia como de revolución de anticipaciones de revolución, de la revolución actual y en tiempos pasados en otras culturas indígenas. Pero... literalmente no creo en la repetición de la historia sino en una evolución de la sociedad y del planeta y del cosmos entero.

RS: En respecto a Neruda, por ejemplo, es que, veo en él varias voces, varias actitudes frente a la realidad... una actitud muy íntima, otra... muy pública. ¿Cree Ud. que esa idea es la mejor manera de interpretar su poesía de que a veces salta, o sale 'una' voz?

EC: Bueno, el aspecto de esto, de la historia en Neruda, me parece que solamente está en *Canto general*. Todo el resto de su poesía es sumamente personal.

RS: ¿No trata la historia de la materia? ¿La dialéctica de la materia?

EC: ¿Adónde?

RS: Aún en las odas, donde alaba la...

EC: Bueno, ahí sí, la materia... O la vida cotidiana, pero la historia, porque a mí me preocupa la historia, creo que sólomente en el *Canto general*. Porque se propuso hacer una... un poema histórico. Pero me parece que el único caso en su obra es la poesía, digamos, vinculada con la historia. Y la historia de América, exclusivamente.

RS: Sí, mucho basado en Walt Whitman. Es que yo tenía una experiencia muy interesante; conocí a Neruda en Isla Negra. Y es que fue el día después de las elecciones en el año 1970. Fui con el padre Alfonso Escudero... Yo estaba trabajando en su biblioteca. Bueno, fuimos a Isla Negra. Al llegar salió Matilde y ella dijo que él tenía una reunión con el comité central del Partido y que nos fuéramos a la biblioteca. Entramos en la biblioteca y me interesó mucho que tenía sólo dos fotos de poetas... Edgar Allan Poe y Walt Whitman. Es interesante que los poetas preferidos de él y de Vd., en cierto sentido, son norteamericanos. Es que esta influencia en su poesía ha sido muy grande, ¿no?

EC: Sí, y en la poesía nicaragüense en general. Pero yo creo más bien en mí y en Coronel, sí. Pero en general también está extendida por toda la poesía nicaragüense.

RS: Sí, sí, la antología que Uds. hicieron afectó mucho a los jóvenes...

EC: Claro.

RS: ¿Cuáles son, por ejemplo, sus preferencias en cuanto a poetas españoles?

EC: ¡Pues, ninguna! No puedo leer la poesía española.

RS: ¿No? Y veo en *Epigramas* una influencia de Gustavo Adolfo Bécquer, las *Rimas*.

EC: Un poco, un poquito, pero muy poco. Las influencias principales ahí son epigramas griegos y latinos y de los epigramas de Pound inspirados también de griegos y latinos y también hay influencias de poesía china y japonesa.

RS: Ah, sí, ¿también?

EC: Sí.

RS: Porque había pensado en la relación de lo... de lo íntimo... la línea de amor, con ese fondo de cosas diarias que está pasando en ciertas de las rimas de Bécquer. Es que hay ese mismo tono...

EC: Creo que es muy lejana... el parentesco con Bécquer.

RS: Para volver al tema de la historia: el uso de los documentos en el *Estrecho dudoso* me ha interesado mucho. ¿Estaba escribiendo ese libro entre 1960 y 1972, en el convento benedictino en Cuernavaca, México?

EC: En México, en México lo hice.

RS: ¿Y tenía a la mano los documentos históricos?

EC: Sí, los que tenía se podía comprar en librería, ¿no? Como una carta de Cortés o *El Diario de Colón*, etc. Están al alcance de cualquiera. Otros que me prestaban mis amigos que tenían algunos libros. Y, otros más difíciles de obtener, los iba a buscar a la biblioteca, la Biblioteca de Antropología e Historia en la Ciudad de México. Y después aquí, venía a Nicaragua a unas vacaciones y entonces aquí también en las bibliotecas de mis amigos completé esta que es la documentación.

RS: Tenía a la mano la *Colección Somoza*?

EC: Sí, sí, es que son 17 tomos, una recopilación de documentos. Muy buenos, sobre todo a mí me sirvieron mucho. Eran muy útiles, hechos por un historiador viejo. Estaba de embajador en España, pero de ahí recogió estos documentos y para que la obra se publique que el gobierno de Somoza le puso *Colección Somoza*. Esa fue la razón por la que se llamó así. Pero yo ironizo, ¿no? Porque estoy haciendo comparaciones entre el primer dictador, el conquistador de Nicaragua, Pedrarias y Somoza, y estoy tomando unas cosas de la *Colección Somoza*. La lista de precios de los esclavos, por ejemplo, y los nombres de los esclavos vendidos.

RS: La técnica de yuxtaponer el pasado y el presente, Ud. la aprovecha mucho, ¿no es verdad? El resultado deja una impresión de maravilla. ¿Es éste el intento que Ud. ha tenido en ese libro?

EC: Sí, claro. En el *Estrecho dudoso* trato de hablar, en ciertos pasajes, de protestar la dictadura de Somoza, en el contexto histórico de aquellos tiempos.

Aquella barbarie. Y en *Homenaje a los indios americanos*, sí, con mucha frecuencia, estoy hablando de lo contemporáneo, contrastando lo contemporáneo, digamos, con el contexto de las culturas indígenas de otros tiempos.

RS: Otro elemento en su poesía que me interesa mucho es un fenómeno medieval de hablar de la realidad a lo humano y a lo divino... y como en el artículo que me dió ayer de Roberto Fernández Retamar (*Gramma*, 17 septiembre 1989), que dice, si no recuerdo mal, "Ernesto es un integrador".

EC: ¿Integrador...?

RS: Integrador, eso de integrar dos voces...

EC: Pues, en mi poesía, ésta sobre todo de, de comprensión religiosa, sí, está siempre lo.. lo místico, ¿no? Está presente en una forma o en otra, pero lo místico vinculado con la realidad actual, la sociedad, la historia, la economía, la política, la revolución... y... como lo que ha venido a hacer después la teología de la liberación, que debería de llamarse teología de la revolución, lo mío también ha sido una poesía, así, de teología y revolución. O de hecho, teología de la revolución, digamos con la poesía.

RS: La verdadera poesía, me parece siempre revolucionaria.

EC: Sí, claro, sí lo es. Toda poesía auténtica, toda arte... auténtica es revolucionaria... Pero hay una que tiene un tema revolucionario, también; hay otra que no. El tema no hace que la poesía sea buena, o que sea revolucionario... por el hecho de tener un tema revolucionario. Puede tener un tema revolucionario y ser revolucionaria y ser mala. :Como pasa, por ejemplo, con... lo que se ha llamado el realismo socialista... que, que ha buscado hacer algo revolucionario pero sin calidad revolucionaria. En uno de mis poemas yo cito una frase de Mao, precisamente diciendo lo contrario. "El arte revolucionario sin valor artístico no tiene valor revolucionario." A veces se considera una poesía revolucionaria mala... pues. Mala. Es retórica.

RS: Sí, son gritos y nada más. En esto de la preocupación del vuelo veo un vínculo con, bueno Ud. lo ha dicho, con la poesía mística... *El primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, ese intento de, de subir... y captar lo que es la realidad transcendental. ¿Había, alguna vez, pensado en esos vínculos? Es interesante porque también hay un vínculo con el surrealismo de Vicente Huidobro en *Altazor* o *Tentativa del hombre infinito* de Pablo Neruda y la proyección de la imaginación para realizar la realidad transcendental.

EC: Pero, ¿a cual poema se refiere, en el caso mío?

RS: Es que acabo de terminar el libro *Vuelos de victoria* y entiendo que Ud. tiene listo su último volumen de poemas.

EC: *Cántico cósmico*. Acaba de salir. Lo de *Vuelos de victoria* es un título que creó Mark Zimmerman cuando lo tradujo al inglés. Yo todavía no le había puesto título. Y él le puso ese título en inglés y a mí me gustó mucho y entonces lo usé en español. La razón del título es porque aparecen muchas veces ahí vuelos de avión. Varios temas, varios poemas son con el tema de ir por avión. Y tiene también un simbolismo, ¿no? Que es vuelo y es historia. Por eso fue que este tomo resultó acertado. No creo que Ud. pueda encontrar mucha proyección mística. Esos fueron poemas relativos a la revolución. Los agrupé por su temática, desechando otros que no tenían ese tema. Igual que los poemas de los indios americanos fueron reunidos únicamente por la temática. Tenía ya suficientes poemas de tema indígena y resolví publicar una colección de poemas indígenas, exclusivamente indígenas. Y el título que yo le puse de *Homenaje a los indios americanos* fue un título provisional porque yo pensaba que había, que iba a hacer más poemas indígenas porque tenía unos poemas a medio hacer, o apuntes, o temas que yo sabía que tenía que tocar, como "Quetzalcóatl", yo sabía que tenía que profundizar en ese título y que "Quetzalcóatl" tenía que ser uno de los poemas, y las misiones del Paraguay. Esos fueron poemas que durante años yo fui reuniendo datos, ¿no? que me encontraba y que consideraba interesantes o alguna bibliografía, para futuros poemas indígenas que estaban por hacer y poco a poco los fui haciendo hasta llegar a tener, digamos, un segundo tomo, que al principio iba yo a llamar *Segundo homenaje a los indios americanos*. Porque existía ya otro libro con ese título. Pero cuando me di cuenta que estaba agotado en la imprenta, estaba agotado en español y vi yo de que no había por qué ponerle *Segundo homenaje*. Va a ser un libro con otro título juntando todos los poemas de tema indígena. Lo mismo, yo había ido haciendo poemas de carácter cósmico, de macrocosmo y microcosmo, del tiempo y el espacio y la galaxia y el planeta y la vida y la evolución del hombre y la evolución de la materia y del átomo y de las partículas subatómicas. Todo esto lo llamo cósmico, mezclándolo también con el contenido humano y también místico y la revolución y dio un conjunto de poemas que combinan estos elementos. Entonces estos los iba yo también reservando para un futuro poema que sería principalmente de carácter cósmico. Este poema fue creciendo de esa manera. Este ha sido el *Cántico cósmico*. Allí incluyo poemas que ya antes habían sido publicados como solos, como poemas... por tener un tema común. Y después de muchas notas y apuntes los reelaboré para terminar un poema.

RS: Es un poema entero.

EC: Es un poema entero y que ahora se está publicando en México pero

incluso es provisional porque es una segunda edición que le he agregado más. Pero lo estoy publicando ahora porque no quiero pasar cinco años más sin dejar de publicar y puede uno no estar vivo para entonces y prefiero que salga ahora y que en la siguiente edición, dentro de cinco años digamos, si es que estoy vivo, podré tener más... más textos y la segunda edición estará pues, aumentada. Algunos amigos, sobre todo Coronel, me insistía que lo publicara como estaba. Como yo vi que ya tenía suficiente unidad para ser publicado yo lo he publicado pero considerándolo como todavía provisional. Porque además, toda esta cosa científica continúa, siempre cambiando. Y hay nuevas teorías científicas que ahorita se están comenzando a descubrir que posiblemente yo tenga después que incorporar, como la del caos y la de la supercuerda. El caos lo menciono un poco en uno de los textos, pero muy ligeramente y parece que va a ser una nueva revolución de la ciencia. Lo de la supercuerda hasta ahora lo estoy leyendo, casi sin entenderlo, pero según peinsan algunos puede ser el nuevo descubrimiento científico de que todo el universo está compuesto de cuerdas, de unas cuerdas infinitamente, casi diríamos infinitamente pequeñas.

RS: He preguntado a varios poetas cómo conciben un poema. Recuerdo que se lo pregunté a Eugenio Florit, alguna vez. Es que era profesor mío y después llegamos a ser muy buenos amigos y él me puso a pensar en el proceso poético, el proceso conceptual de un poema.

EC: Es que depende de... el poema. Pueden ser unas pocas líneas, digamos un epigrama, o puede ser una obra de un libro, ¿no? Estos dos procesos son distintos. Cuando es un poema corto, generalmente se me ocurre la idea de una vez, la idea del poema y algunas palabras tal vez y entonces lo elaboro por las palabras. Entonces ya para expresar esa idea que se me ha ocurrido, cuando el poema es más extenso y más complejo, necesito hacer investigación de eso, sobre el tema. Aunque, digamos, un poema de mediana extensión, por ejemplo la "Oración por Marilyn Monroe" tuve que leer yo el relato, la crónica de la revista *Time* sobre la vida de ella, con bastantes datos y después algunos otros textos más, de cosas contemporáneas y que me dieron suficiente material, suficientes, insumos para el tema del poema y naturalmente que cuando un poema es de carácter histórico o de erudición, sea política o económica, tengo que leer mucho, como por ejemplo "Economía de Tahuantinsuyo", sobre la economía del imperio incaico. La base la tuve tomándola de un viejo libro, como a principios de siglo, de un escritor boliviano, probablemente ya olvidado o desconocido, que lo encontré en una biblioteca en Colombia cuando estaba estudiando de seminarista en Colombia, una biblioteca en Medellín. Revisando libros ahí me encontré uno que hablaba de la economía, de las culturas pero de antes. Un libro viejo que me interesó y lo leí. Saqué bastantes datos ahí que me inspiraron a escribir el poema. Entonces me documenté bastante más, pero ya teniendo la idea general de esa economía socialista, tal como estaba presentado



en ese viejo libro.

RS: En cuanto a los poemas a los indios americanos, ¿está captando el lenguaje? ¿En qué se basa?

EC: En los distintos lenguajes de las distintas culturas indígenas. Hay poemas náhuatl que tienen el estilo de la poesía mexicana. Los poemas mayas tienen también el estilo ese hermético, misterioso, profético de los mayas. Hay otros poemas que son escritos por un narrador, como cuando hablo de la economía incaica. Allí sólo en ciertos pasajes, digamos, imito el lenguaje indígena porque por lo general estoy hablando en un lenguaje contemporáneo. Igualmente en la colección de poemas nuevos sobre los indios americanos, el que tengo sobre las misiones de los jesuitas en Paraguay, es un poema extenso, descriptivo, pero con un lenguaje moderno, describiendo esa utopía hecha realidad en el pasado. Igualmente una interpretación que hago moderna de Machu Picchu, de lo que significó Machu Picchu, como una ciudad clandestina adonde iban a refugiarse los rebeldes contra la conquista española. Esa es la interpretación que yo doy basada en ciertas fuentes que descubrí. Y así, hay otros poemas que son, digamos, de carácter histórico; en estos poemas indígenas hay los que están con un enfoque de historiador o investigador que está relatando situaciones, o civilizaciones, o culturas.

RS: Hemos leído en varias ocasiones sobre lo que Ud. ha denominado “exteriorismo”; Robert Pring-Mill ha escrito sobre su poesía documental. A veces un poema suyo sale como ensayo; algunos dicen que es poco poética la poesía suya. ¿En qué consiste la poesía? ¿Qué es lo que hace de la poesía, poesía?

EC: Yo no tengo una definición propia. Yo adopto la de Ezra Pound. El nos dice que es el lenguaje condensado. El lenguaje suficientemente abreviado hace que una cosa sea poética. Y si no algún ensayo, o una crónica, o un artículo, lo que se llama prosa. Pero la poesía no está determinada por cierta clase de temas, aunque ciertos temas sean poéticos y otros no poéticos. Escoger una lista de cifras, por ejemplo, de precios de la Bolsa de Nueva York, eso no quiere decir que no pueda ser poético si no es prosa. Puede ser poético.

RS: Pero mientras tanto Ud. puede hacer un poema sumamente poético de la economía...

EC: Por eso digo, una lista de cifras económicas pueden caber dentro de la poesía, igual que dentro de la prosa. Es decir, no hay nada que quepa en la prosa y no quepa en la poesía, que se tenga que decir esto es para la prosa, no es para la poesía. Creo que todo lo que se escribe en prosa se puede escribir en poesía con tal de que se abrevie lo que se está diciendo, que se condense, de que el

lenguaje esté cargado de energía.

RS: La definición suya me recuerda del cuento de Augusto Monterrosa, que me gusta tanto. Es el cuento más corto que conozco.

EC: Sí, es una línea.

RS: Una línea: “Y cuando se despertó todavía estaba el dinosaurio.” ¿Es poético ese cuento?

EC: Bueno, sí, claro que es poético, pero la condensación allí es de otro tipo, ¿no? La condensación más bien está en la narrativa. Lo hace pensar a uno mucho, ¿no? Yo no acabo de entender qué quiere decir. (Risas) Esa es la gracia que tiene.

RS: Es el ejemplo de la condensación.

EC: Sí, sí. Probablemente no quiso decir nada, es decir, pero hay muchas interpretaciones que se pueden dar.

RS: Claro, depende totalmente del lector. Para Cortázar el lector es muy importante; tiene que colaborar. Esta es la colaboración mayor. ¿Y es que el lector de poesía tiene que colaborar, o todo está en el poema?

EC: No. Tiene que colaborar también. Ahora, en cuanto al asunto de la prosa, sucede que a mí también la prosa me resulta una fuente de inspiración, así como había dicho de la historia. Bueno, la historia es parte de la prosa. Pero el leer por ejemplo revistas como *Time* y *Newsweek* me pueden producir también una inspiración poética. Están hablando por ejemplo de “smog” o están hablando de Vietnam o de Cambodia o de una catástrofe aérea y eso me puede inspirar a mí. O el periódico, o bien libros científicos y por eso es que mi poesía está muy llena de cosas tomadas de revistas, de periódicos, de libros de todo tipo. Históricas, científicas, de historia natural, de místicos, etc.

RS: En ese sentido toda la realidad es poética.

EC: Sí, claro, o puede servir como tema de poesía.

RS: Lo interesante es cómo Ud. manipula el lenguaje. Volvemos al lenguaje, ese que algunos dicen que no es poesía. Pero es sumamente poético. La condensación no puede ser todo, es que hay algo más.

EC: Bueno, sí, a veces la línea no es muy condensada sino como un estilo

de prosa imitando la profusión del escritor de prosa, del periódico, del escritor de historia o de ciencia. La poesía también se saca de la presentación de la realidad. El contraste de dos realidades, eso es también la poesía, y o bien la presentación plástica de un paisaje o de una escena, de algún detalle de lo que se está hablando. Y también yo recurro bastante a la musicalidad. Habiendo renunciado a la rima, la rima regular, mi poesía generalmente tiene muchas rimas internas y también muchos juegos de sonidos. Eso lo hago porque estoy tratando con un material muy cercano a la prosa y entonces la musicalidad le quita el aspecto de prosa que tiene. Cuando estoy hablando, digamos, de un tema científico o de temas históricos o de temas sociales o políticos, uno de los recursos que tengo es de la musicalidad. La condensación, podemos decir en primer lugar, la presentación de contrastes el tratar también a veces, pues, el detalle plástico, o sensorial.

RS: ¿Sensorial?

EC: Sensorial, algo que entra por los sentidos, pues, especialmente por la vista y que entra a la poesía. Pero también por el oído, el olfato o el tacto. Y también el recurrir a lo concreto, más que a lo abstracto que es filosófico. La presentación de las cosas concretas. Si me refiero a un animal o a una planta, que sea un animal concreto o una especie de planta concreta, lo más concreto posible.

RS: Eso me recuerda del poema “Reflexiones de un ministro” en *Vuelos de victoria* (p. 60) sobre el gato cuando Ud. va a una embajada y el gato se transforma en algo trascendental con el uso del recuerdo de la poesía de Marianne Moore, que Ud. lo transforma.

EC: Sí. Bueno, ahí hay muchos juegos de rima también, en ese poema.

RS: Bueno, todo eso me recuerda de la antigua idea de Poe, del efecto. La poesía depende del efecto sobre el que oye o lee, y en eso posiblemente se basa algo de este concepto que Ud. tiene de la poesía. Que sin duda tenía importancia para Neruda. Y me parece que ese vínculo todavía existe. Probablemente es una de las bases más significativas de la poesía. El efecto del mensaje por el lenguaje.

EC: Pues no sé. A Ud. le toca desarrollar eso más que a mí. Pues como yo no soy teórico...

RS: Otra cosa que me interesa de que Ud. ha hablado: “Es que tengo una microvisión, la visión del gato”. Ud. tiene la habilidad de salir de esa realidad para captar una realidad más grande, trascendental. ¿Cree Ud. que eso también

sirve de base de su poesía?

EC: Muchas veces. No siempre. A veces públicamente estoy con ese objeto determinado, ese pequeño detalle. Pero muchas veces también lo uso como una alegoría, de algo más trascendental.

*Con eso terminamos la entrevista, pero continuamos conversando sobre unos pormenores: la situación política y sus obras escultóricas en que se ocupaba mucho desde dejar el ministerio. Antes de despedirme volví a un aspecto de la nueva y completa edición bilingüe de sus poemas indios:*

RS: Bueno, otra cosa que no había mencionado, no había preguntado. El título de esta edición, de este libro que estamos preparando. ¿Ud. ha pensado en...?

EC: Me parece que sería mejor el título traducido al inglés de como está en español.

RS: Pero, desde que tenemos dos títulos, *Homenaje al indio americano* y *Los ovnis de oro...*

EC: No, pero el título anterior ha desaparecido.

RS: Entonces *Los ovnis de oro...*

EC: Sí, es que ese incorpora los poemas anteriores.

RS: ¿Un doble título?

EC: *UFOs.*

RS: *Golden UFOs.*

EC: Sí. Porque este título es para todos los poemas indígenas. La mitad de ellos antes aparecieron con el título *Homenaje a los indios americanos*. Ahora aparecen todos y ya no pienso escribir más. Y entonces aparecen con un nuevo título, incorporados.

RS: Así será igual al poema, *Los ovnis de oro* con la traducción al inglés *Golden UFOs.*

EC: Sí. Yo descubrí este título... tengo el poema extenso sobre los indios cuna que... en el cual se cuenta que los indios antiguamente decían que su héroe mitológico o su semidiós había bajado del cielo a la tierra en una nube de oro y actualmente ellos dicen en un platillo volador de oro, en un ovni de oro, lo dicen actualmente en su mito. Entonces a mí me gustó para usarlo como título del libro, lo puse como título del poema de los cuna, que es el último del libro. Podría también ser el primero, pero lo puse de último y me gustó el nombre, esa mezcla que hay entre lo arcaico y lo moderno.

RS: ¿De dónde son los cuna?

EC: De Panamá, del Archipiélago de la Paz... Ellos tienen una especie de Quetzalcóatl, el que les enseñó toda su cultura, que bajó del cielo y como un ser semidivino. Y en su antiguo mito había bajado en una nube de oro y ahora como lo cuento yo en el poema ellos dicen de que bajó en un platillo volador. Y entonces me gustó a mí esa combinación porque es lo obvio. Lo de ovni, pues es contemporáneo, mientras que oro suena a arcaico, ¿no? No es un metal para extraterrestres, pues, para ovni, todo eso, no es un metal apropiado. No es un metal contemporáneo, pues, para... .. las culturas indígenas, la historia, de esos indios.

RS: Conozco muy poco de la mitología de Centroamérica. Algo de los mayas, sí, pero de Panamá, Nicaragua, nada.

EC: Ahí la más rica es la de los cuna, en Centroamérica. Por eso yo les dedico varios poemas a los cuna. En el antiguo *Homenaje*, en el antiguo libro de los indios allí tenía uno, "Nele Kantule", un poema extenso sobre un patriarca de los cuna. Ahora incluyo unos cuatro poemas, unos cinco poemas sobre los cuna.

# **CREACION**



## **DIEZ LAMPARAS FRENTE A UN PIANO DE ACUARELA** **Diez poetas jóvenes que inspiran en español**

Es realmente un placer estético y espiritual adentrarse en la lectura de versos renovadores en la poesía contemporánea de Latinoamérica y España. Los poetas que se divulgan en estas páginas están unidos por medio de un arriesgado enfrentamiento coleoptífero con el lenguaje. Son poetas, en apariencia disímiles; pero los cobija una musicalidad artesanal y una sonoridad existencial que se puede establecer como común denominador dentro de su instrumental poético.

Todos han nacido a partir del cincuenta, lo cual establece una serie singular de variantes e igualmente de constantes ligamentales que no voltean la cara a la tradición poética iberoamericana. El cánón de la naturaleza, el paisaje, la búsqueda incesante de la palabra fermentada, son elementos que crean un grupo de reacciones autocríticas, gratificantes, y poderosamente molduradas. Veamos:

### **Dolores Etchecopar (Argentina)**

Se anida explorando la puerta de las palabras, o mejor, el ojo de la cerradura que nos revela su inspiración. Sus versos también resuenan como las melodías de la oscuridad.

### **Carlota Caulfield (Cuba)**

Nos aporta el canutillo de la búsqueda poética, sus poemas poseen un tinte regresionista por esas ansias de voces ancestrales, por su yo femenino y múltiple que se revela como una espiga en medio de una plaza veneciana.

### **Raul Zurita (Chile)**

Bocela con versos paisajistas las alturas del cielo y de la tierra. Parece transmitimos la intensidad de Oscar Hahn cuando se centra en la



muerte. Pero Zurita se destaca especialmente por esos versos con pliegue de cordillera y por su versado suramericanismo araucano.

**Jaime Siles (España)**

Se recrea persiguiendo la identidad del espejo poético y la recurrencia hipnotizante de los signos que fertilizan el poema. Sus versos gravitan junto al cristal del alma que espera ser pulida.

**José Carlos Cataño (España)**

Con sus poemas en prosa y con su lenguaje mimético, Cataño proyecta un alma poética que se compagina con las pinturas parlantes que cada verso pincela.

**Manuel Ulacia (México)**

Nos brinda un existencialismo casero y fisiológico, enmarcado por ecos urbanos donde también el paisaje recoge el desgrano del tiempo.

**Miguel Angel Zapata (Perú)**

Parece perseguir la sombra erótica que le proporciona la naturaleza; la musicalidad de sus versos semidormidos nos recuerdan los versos tropicales del mexicano Manuel M. Flores. Zapata también transmite la cadencia de los poetas del sur de Estados Unidos, pero con ecos de voz inca.

**Enrique Verástegui (Perú)**

En poemas de corte expresionista el poeta propulsa la regresión del alma en medio de un tiempo cinético que tampoco abandona el estaticismo de lo cotidiano.

**Pedro López Adorno (Puerto Rico)**

Parece recapitularnos el propósito de la vida. El cuerpo se convierte en esa cárcel del placer finamente matizado de versos caribeños y muy tropicales. Pero igualmente nos deja en la memoria imágenes poéticas como sacadas de un cine mudo

**Eduardo Espina (Uruguay)**

Nos proporciona una poesía tremendamente expresionista como inspirada en los poetas urbanos europeos. Espina escribe versos piramidales donde se palpa un esfuerzo casi matemático en el pulimiento del verso renovador.

Celebremos con entusiasmo palpitante la divulgación de estos diez poetas singulares y refrescantes.

**Gustavo Adolfo Calderón C.**  
San Francisco State University



**DOLORES ETCHECOPAR**

Argentina, 1956

**DONDE ESTUVIERON SENTADAS  
LA DAMA Y SU PIEDRA**

*Asómese y alguien la salvará de la nieve de los cuentos. Traiga sus profecías y sus ollas y la música que ama porque toda música es imperfecta como la máxima felicidad. Asómese aunque en la foto no se noten sus uñas de oro ni su pequeño vestido sucio como el agua de los bosques. Usted entró en la casa de Barba Azul, pero allí Usted no fue degollada. En su lugar murieron: la Dama y su Piedra, la mujer que baja del ascensor, la mujer que siempre sale en las fotos y la Otra, cuyo nombre pudo ser Corsaria, pero en realidad se llama la Mujer Muerta y Brillante a quien se le confía la música de los prados para que hable de su primera infancia. Usted es una excepción. Usted se acerca a las inmensas flores del verano porque ellas empujan una balsa llena de luz y de muerte. Es Usted una persona tímida y fértil. Hay hombres que quieren besarla. También hay un vaso lleno de agua y silencios que aterciopelan y el ruido mágico de las naranjas cuando caen y abren un tajo violeta en la hierba. Usted recita en alta mar. Teje y desteje su sepulcro. Habla y deshabla. Cuello volcado. Ama y desama. Galope verde hasta sus ojos. Llovizna donde desaparece su carne más lenta. Vientre de bandadas. Rosa sísmica que atraviesa la piedra del sepulcro. Asume su ojo cerrado en los bosques. Su color a pasto brillante del abismo. Vendrá el que la mantiene unida a caballo con las hojas y el sitio de su cadera que hace fuego con la noche. Vendrá. Carne tatuada en el silencio arisco de la pradera. No vendrá. Nodriza-Aullido-Aspera-Alegría-Utero. En su tobillo gira un río de plumas negras y el vidrio del crepúsculo va cayendo adentro de un pozo. El cielo se frota en los árboles hasta prenderse fuego. Los pies de la Nodriza están clavados a una tabla. En su cadera de oxígeno la luz hunde una rodilla negra. Su cabellera es otra pierna de la noche. Usted es un niño y teme que en la oscuridad se le muera de golpe todo el pasto en la boca. Entonces ella entra en la muerte con su vestido de cañas y una raya de oro huye por el muro cuando sus grandes brazos traban*

*la noche. Usted tiene la palidez y la lengua y todo su pelo clavado en el mar. En la ciudad electrocutan a un pájaro diminuto y se llevan los huesos de la hierba por un túnel. Los muertos despeñan a la luna por una zanja. Luego el sacerdote trae cuchillos para mirar la nieve, sólo para mirar la nieve. Pero la nieve hace miles de años que no cae más que en los ojos de los niños. Únicamente ellos pasan por el gran vidrio roto.*

### ENTONCES ALGO VUELVE A SUCEDER

Fin de la Boda  
 Fin del Silencio  
 Fin del Sepulcro  
 Fin Fin Fin

*a Marco*

### **Julio es un mes oscuro**

Desapacibles muñecas. Julio es un mes oscuro como un campanario. Desapacible la casa de las Personas; los ojos que me bajan de golpe a la fosa de las muñecas. Huyeron animales de mi voz; me cosieron una boca nueva: la boca que habla. Ahora puedo decir: hace frío en la casa de las Personas; hubo una región de tambores hechizados en mi lengua; hubo una región de alegría y el toro que me había sido enviado por la respiración sólo para conocer tu cuerpo. Ahora puedo decir: julio es un mes oscuro como un campanario; las habitaciones se llevan mi rostro en la casa que se aleja por el delgado llanto de los que nunca lloran. ¿Y quién me explica desde mi otra vida cómo se abren las palabras para que tú puedas entrar? Desapacible palabra; se pudre en el viento de las trincheras. Julio es un mes oscuro como un campanario. Las mujeres se acuestan en amplias salas para que alguien las abra y extraiga el silencio del mundo.

**Poema para Paul Klee**

adiós se detuvo  
la sed  
algo me sostenía  
otro sol pudo levantar los últimos gritos  
de la mesa puesta en el jardín donde  
las raíces siguieron apoyando mi boca  
en ese jardín muy oscuro  
una pequeña embarcación no llora  
solamente se traslada  
gracias a los pájaros que sacuden  
el soplo de la esfinge

**Carta a**

(*Poética*)

y ahora que un gran fuego de palabras  
mueve la campana del desierto  
(mientras unos niños agitan banderitas  
en los patios lanzados por la memoria hacia la noche)  
ahora locamente  
te esperamos  
yo y la cerda chillona  
aquí donde sólo cantará aquel invierno  
en mi boca desaparecida

## La orilla

ninguna palabra se acerca  
pero mi caballo galopa en la sombra  
deben estar allí los rostros las manos  
debe estar allí la voz que levanta el agua la mañana  
debe estar allí el que canta adentro de las palabras  
no voy a pedir auxilio mi caballo galopa en la sombra  
es difícil saludar a los niños  
cuando falta un sonido  
el ladrón huyó con el Comienzo  
y bellas mujeres se beben el agua de la verdad  
tras ellas el rumor del pasto es un destino  
ninguna palabra se acerca  
bambúes miedo vidrios  
mi caballo galopa en la sombra  
entra y sale de la gran muralla  
aquí falta un sonido  
pero hay una luz de viajes antiguos  
en el pelo de los toros  
los hombres de este siglo ya se fueron  
grandes pantanos murmuran sus nombres  
hay un tambor oscuro en la orilla lenta bailarina  
de mi otro cuerpo tu pálido vestido sin rumbo  
tu hijo alzado sobre las fosas y las fronteras  
falta un sonido  
falta ese sonido  
y todo será arrojado al mar  
hasta que el mar se seque y amanezca

## Melodía imposible para seguir a un caballo

por qué nos deja pasar toda esta luz  
adónde iremos  
para qué iremos  
antes comenzaban las ciudades  
y te brillaban sus venenos encantados  
por qué nos deja pasar toda esta luz  
si cada paso destruye la única morada

la luna dejó sus grandes pies en mi grito  
adónde  
    caballos que acuesta el universo  
los muros se llevan el solitario vestido del alba  
por qué nos deja pasar toda esta luz  
ir adonde ya hemos muerto  
sonríe el agua mueve mis gestos  
para enhebrar el hilo de la desgracia

**Dolores Etchecopar** (Buenos Aires, 1956) ha publicado en 1982 *Su voz en la mía*, ediciones corregidor, y en 1984 *La tañedora, el atavío. El imaginero*. Bs. As. 1985; y *Notas salvajes*, Editorial Argonauta. Barcelona. Buenos Aires. (Todos los textos provienen de este libro).





CARLOTA CAULFIELD

Cuba, 1953

Stolen Kisses Are The Sweetest, Louveciennes, 1932.

*Henry:*

*Je pense à toi tous le temps.*

Anais

Lo único que quiero saber es  
si detrás del espejo  
me esperan tus ojos.  
Kiss me quick, my dear,  
que la vida es breve.

TE AMO ha tomado por asalto  
todos mis Diarios.  
Veámonos dónde y cómo sea.  
Quiero que tus manos  
escriban en los pliegues  
de mis páginas,  
todas tus aventuras,  
y que cada trazo de tu pluma  
sirva para hacer  
menos virgen mi cuaderno.

We learned to whole of love,  
The alphabet, the words

Emily Dickinson

**IL FAUT FAIRE LA FÊTE**

Envuelta en la fantasía de mi túnica  
dejo caer el perfume de mi pelo  
gota a gota sobre tu pecho.  
Me baño en azafrán  
y encadeno mi hoja de oro  
a los leones.

(A Albert, quien me salvó de morir en el siglo XV)

**ZOCOLI, ESOS ZAPATOS TAN ALTOS, TAN ALTOS...**

Entre el buen sentido  
y la extravagancia.  
prefiero el placer  
de alcanzar tu boca.

**FLORENCIA, siglo XVI**

Asciendo al centro de la cúpula  
con el fruto maravilloso  
entre mis dientes.

Tu cabello rubio y rizado  
es mi punto de arranque  
en este *saut du petit cheval*,  
salto musical que esquiva  
a la raza de los envidiosos.

Nuestra risa es un juguete  
vagabundo y hablador.

## CARTA DE UNA ACLLA\* A SU AMANTE

En una tinaja  
 escondo el quipú  
 con la historia  
 y los sonidos  
 de nuestros besos.

Querido mfo,  
 guarda bien la cinta de mi talle.  
 Piensa en mi mata de pelo  
 y en ñañaca\*\* que la adorna.

Yo pienso en ti  
 y te aseguro que muy pronto  
 sobornaré a la mamacuna\*\*\*  
 para seguir tejiendo  
 de colores tu cuerpo a mi cuerpo.

(Para Abraham, Conde de Lemos)

\*Escogida o virgen del Sol que vivía incomunicada con el mundo exterior.  
 \*\*A las mujeres incas, tanto a las del pueblo como a las nobles, les encantaba adornarse el pelo con esta manteleta.  
 \*\*\*Antiguas vírgenes no destinadas a esposas que tenían cien ojos para vigilar a las acllas en las “casas femeninas virginales”.

## CASTIDAD MAYA

La concha roja\* de mi pelo  
 me la puso mi madre  
 por haberte mirado en la calle.  
 Por suerte para nosotros,  
 ella no entra en mis sueños.

\*Símbolo de castidad. A las muchachas sólo se les quitaba la concha en una ceremonia bautismal que marcaba el momento de empezar a buscar marido.

**WAR ICH WIE DU. WARST DU WIE ICH  
(SI YO FUERA COMO TU, SI TU FUERAS COMO YO)**

La música del mediodía me dejó sin virtud:  
"el agua horada la roca a fuerza de caer en ella"  
y pensé que quizás podíamos cambiar los papeles.  
Máscaras de Venecia, viento que sopla dentro de mí,  
y yo exitada de sólo verte frente al espejo,  
toda mirada a tu cuerpo desnudo prohibida, porque  
soy el monje de la montaña y yo un canal desbordado y yo  
sufro y yo no sé lo que tengo y yo siento tus latidos y yo  
de pronto tocando un preludio y fuga de Bach en lo que nunca  
podrás ni quieres darme y yo desesperado porque tengo miedo  
y yo hambrienta de tu aliento y yo casi lloro y me niego a tus  
manos y yo esperando y yo dejo de ser hombre, el terror me invade,  
y yo soy ahora el hombre que ofrece y te quiero, no tengas miedo mi amor,  
mi amor que no sé de violencias, no te inquietes, yo soy la que adora  
tu cuerpo de ángel, de espiga, la que soy fuerte, y mi mano bajo estas  
sábanas de hilo veneciano te lleva en este viaje bien templado hasta las  
aguas de Dios: esta es la puerta de la bendición.

**Carlota Caulfield** (La Habana, Cuba 1953). Publicó entre otros, *El tiempo es una mujer que espera*, Madrid, 1986; *Oscuridad divina* (1987); *Polvo de angel* (1990). Todos los poemas son inéditos.

*/CIII/*

*Despertado de pronto en sueños lo oí tras la  
noche*

*"Oye Zurita — me dijo — toma a tu mujer y a tu hijo y te largas de  
inmediato"*

*No macanees — le repuse — déjame dormir en paz, soñaba con unas montañas  
que marchan...*

*"Olvida esas estupideces y apúrate — me urgió — no vas a creer  
que tienes todo el tiempo del mundo. El Duce se está acercando"*

*Escúchame — contesté — recuerda que hace mucho ya que me tienes a  
la sombra, no intentarás repetirme el cuento. Yo no soy José.*

*"Sigue la carretera y no discutas. Muy pronto  
sabrás la verdad"*

*Está bien — le repliqué casi llorando — ¿y dónde podrá ella alumbrar  
tranquila?*

*Entonces, como si fuera la misma Cruz la que se iluminase, El  
contestó:*

*"Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile"*

**LA VIDA NUEVA**

*Continuando con un itinerario previamente trazado, el 2 de junio de 1982 Raúl Zurita realizó sobre la ciudad de Nueva York el poema "La Vida Nueva", escrito en el cielo. Cada una de las frases de este poema, ejecutadas mediante aviones, midió entre 7 y 9 km. de largo y sus fotografías se incluyen en el libro Anteparáíso. Lo que sigue es el texto del poema:*

MI DIOS ES HAMBRE  
 MI DIOS ES NIEVE  
 MI DIOS ES NO  
 MI DIOS ES DESENGAÑO  
 MI DIOS ES CARROÑA  
 MI DIOS ES PARAISO  
 MI DIOS ES PAMPA  
 MI DIOS ES CHICANO  
 MI DIOS ES CANCER  
 MI DIOS ES VACIO  
 MI DIOS ES HERIDA  
 MI DIOS ES GHETTO  
 MI DIOS ES DOLOR  
 MI DIOS ES  
 MI AMOR DE DIOS

*“El poema fue escrito sobre el cielo en idioma español por ser mi lengua materna pero sobre todo como un homenaje a los grupos minoritarios de todas partes del mundo, representados en este caso por la población hispano-parlante de los Estados Unidos.” Cuando diseñé este proyecto yo pensé que el cielo era precisamente el lugar hacia el cual todas las comunidades han dirigido sus miradas porque han creído ver allí las señas de sus destinos y que entonces, la más gran ambición a la que se podría aspirar es tener ese mismo cielo como página donde cualquiera pudiese escribir. Al pensarlo también recordé una frase de San Juan que decía: ‘Vuestros nombres están grabados en el cielo’. “Poemas escritos en el cielo como el Juicio Final de Miguel Angel en la cúpula de San Pedro. Eso pensé y me acordé de mi padre” .*

*Raúl Zurita*

### **A LAS INMACULADAS LLANURAS**

- i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama*
- ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos*

*Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino*

- iii. *Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino*
- iv. *Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre*

*Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto*

- v. *Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto*
- vi. *Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre*
- vii. *Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama*

### **LAS ESPEJEANTES PLAYAS**

- i. *Las playas de Chile no fueron más que un apodo para as innombradas playas de Chile*
- ii. *Chile entero no fue más que un apodo frente a las costas que entonces se llamaron playas innombradas de Chile*
- iii. *Bautizados hasta los sin nombres se hicieron allí un santoral sobre estas playas que recién entonces pudieron ser las innombradas costas de la patria*

*En que Chile no fue el nombre de las playas de Chile sino sólo unos apodos mojando esas riberas para que incluso los roqueríos fueran el bautizo que les llamó playa a nuestros hijos*

- iv. *Nuestros hijos fueron entonces un apodo rompiéndose entre los roqueríos.*
- v. *Bautizados ellos mismos fueron los santorales de estas costas*



- vi. *Todos los sin nombre fueron así los amorosos hijos de la patria*

*En que los hijos de Chile no fueron los amorosos hijos de Chile sino un santoral revivido entre los roqueríos para que nombrados ellos mismos fuesen allí el padre que les clamaron tantos hijos*

- vii. *Porque nosotros fuimos el padre que Chile nombró en los roqueríos*
- viii. *Chile fue allí el amor por el que clamaban en sus gritos*
- ix. *Entonces Chile entero fue el sueño que apodaron en la playa aurado esplendente por todos estos vientos gritándoles la bautizada bendita que soñaron*

### NIEVES DEL ACONCAGUA —la muerte—

- i. *Sudamericanas miren entonces las cumbres andinas*
- ii. *Desde el viento y el frío como ningunas estrellando el cielo contra sus nevados*

*Tocando los blancos horizontes y las llanuras hasta que sólo un sueño fueron los Andes desplegándose frente a Santiago altos y enfermos en la muerte bañando los enormes cielos sudamericanos*

- iii. *Por eso es tan dulce la muerte sobre la nieve*
- iv. *Porque apenas una nevada es toda esta vida tras los fríos horizontes de las montañas*
- v. *Por eso se levantan sudamericanas ante el cielo y soñando majestuosas de nieve recortándose contra las alturas*

*Poniéndose más allá del frío y del silencio que se ve mirando la inmensidad blanca de los Andes al otro lado de las nieves en que se bañan los muertos mucho más allá de donde nosotros mismos nos vemos cayendo igual que una helada frente a estas llanuras*

- vi. *Cuando la nieve se levanta y es el sueño la cordillera sudamericana*
- vii. *Donde la vida se va blanqueando en la muerte hasta que sólo un sueño queda de los perdidos horizontes de estos nevados*
- viii. *Cuando pasando como la muerte sobre la nieve todas las cordilleras de los Andes se van a tender sudamericanas y frente al cielo majestuosas heladas perdidas*

### **LAS PLAYAS DE CHILE X**

*Yo lo vi soltando los remos acurrucarse  
contra el fondo del bote. La playa aún se  
espejeaba en la opaca luz de sus ojos*

*La playa aún se espejeaba en sus ojos pero apenas como un territorio irreal opacándoles la mirada alargado evanescente en un nuevo Chile mojándoles las costas que creyeron*

- i. *Hecho un ánima sintió como se le iban soltando los remos de las manos*
- ii. *Empapado toda la vida se le fue desprendiendo como si ella misma fuera los remos que se le iban yendo de entre los dedos*
- iii. *Incluso su propio aliento le sonó ajeno mientras se dejaba caer de lado suavemente como un copo de nieve contra las frágiles tablas que hasta allí lo llevaron*

*En que la playa nunca volvería a espejarse en sus ojos sino acaso el relumbrar de un nuevo mundo que les fuera adhiriendo otra luz en sus pupilas empañadas erráticas alzándoles de frente el horizonte que les arrasó de lágrimas la cara*

- iv. *Porque sólo allí la playa espejó en sus ojos*
- v. *Recién entonces pudo sentir sobre sus mejillas el aire silbante de esas costas*
- vi. *Únicamente allí pudo llorar sin contenerse por esa playa que volvía a humedecerle la mirada*

*Porque la playa nunca espejaría en sus ojos sino mejor en el derramarse de todas las utopías como un llanto incontenible que se le fuera desprendiendo del pecho hirviente desgarrado despejando la costa que Chile entero le vio adorarse en la iluminada de estos sueños*

**Raúl Zurita** (Chile, 1951). Ha publicado *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979; *Anteparaíso*. Santiago: Ediciones Asociados, 1982.

JAIME SILES

España, 1951

**PROPILEO**

*A ti, idioma de agua derrotado,  
a ti, río de tinta detenido,  
a ti, signo del signo más borrado,  
a ti, lápiz del texto más temido,*

*a ti, voz de lo siempre más negado,  
a ti, lento silencio perseguido,  
a ti, este paisaje convocado,  
a ti, este edificio sugerido,*

*a ti, estas columnas levantadas,  
a ti, los arquivoltas reflexivos,  
a ti, las arquivoltas consagradas,*

*a ti, los arbotantes disyuntivos,  
a ti, mar de las sílabas contadas,  
esta suma de sones sucesivos.*

**TOTALIDADES**

Todo signo penetra claridad.  
La claridad no es nunca transparencia.  
Tiempo inmóvil, no sombra. Sólo existe.  
Existe y es: está.  
Cerrado en sí transcurre.  
Pero no nombra: iguala.

Mancha en la luz  
 si el signo la penetra;  
 si la penetra el signo,  
 no la llama;  
 si la sombra la anula,  
 no el color,  
 la claridad no es transparencia:  
 es mancha  
 que difumina el aire en el color.  
 Como el espacio es mancha, pero también color,  
 la transparencia es signo  
 que en sí vuelve a encontrarse.

Todo signo insiste en el silencio.  
 Pero no lo desvela: lo produce

## RECURRENCIAS

*“Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.”*

**S. MALLARME**

Hay una gota que te piensa a ti.  
 Una gota que piensa que la agotas.  
 Una gota que escribe entre las gotas  
 del agua toda que te escribe a ti.

## ABANICO

En el anverso de este verso rosa  
 lo que ves y yo miro son la rosa.  
 La figura que miro y que tú ves  
 lo mismo son y son la misma cosa  
 devueltas a la luz desde el revés.

## IDENTIDADES

*A José Antonio Llardent*

*Eu n' o sou eu nem sou o outro*

**MARIO DE SA-CARNEIRO**

Lo que el agua aquí oculta no es un rostro,  
ni lo que abajo suena, su presencia:  
es otra identidad, cuya memoria  
ni el olvido siquiera podría precisar.

Más allá de su voz vibra la sombra  
y dice un yo que nadie más repite,  
como si el tiempo en él tan sólo fuese  
la materia de un soplo sin final.

## NATURALEZA

*A José Maria Guelbenzu*

Y si, de pronto, tú, naturaleza,  
entre pliegues de piedra me mirases  
y no pudiera ser yo, sino tu música  
en los mismos instantes que dura una verdad;  
una verdad que pasa por un cuerpo  
abriéndole a los ojos todas sus superficies  
para dejar de ser lo sido cada día,  
para dejar de ser una verdad,  
qué transparencia en la quietud del fondo.

**POIESIS**

Desde tu piel al mar  
ninguna intermitencia.  
Sólo cinturas hondas  
de breves claridades.  
Y, entre la nada, tú,  
limbo o idioma  
desierto todo  
de rosa y de coral.  
Piedra pulida  
donde la luz  
es un silencio  
a gotas.

**DISOLUCIONES**

*A Manuel Alvarez Ortega*

Cada cosa repite cada letra  
que multiplica el mar en cada gota.

La página a su ser  
vuelve siempre a no ser  
espejo de ese blanco  
en el que llega a ser

la disyunción, la línea,  
la coma siempre ígnea,  
lo que vuelve a volver  
a nunca ser su ser.

Un espejo vacío y un abanico blanco  
la graffa ya es  
abanico vacío en el espejo en blanco  
que cada cosa es.

**ARENA**

Espacio firme que el ojo me creara.  
No tiempo: voz  
en cantidad de espuma.  
Líquida luz.  
Memoria.  
Sólo algas.  
Superficies de sal  
en su interior.  
Mármol azul  
de pronto  
el pensamiento.

**CRISTAL**

Cruza la luz tus párpados  
y en ellos  
como una sola voz  
te reconoces.

Repetida pupila que se abre  
desde una gota azul  
a su interior.

Debajo del cristal  
la luz  
es sólo un punto.



**ESPEJO**

Miro tu espejo  
lleno de ojos grises.  
La luz los arrebató.  
Sólo el eco  
puede llenar  
de sombras  
el cristal.

**Jaime Siles:** nace el 16 de abril de 1951 en Valencia, España. Ha publicado entre otros: *Biografía sola*, Málaga 1973; *Canon* (Premio Ocnos 1973); *Alegoría*, 1979; *Poesía 1969-1980* y *Música de agua* (Premio de la crítica 1983). Todos los poemas pertenecen a *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles. Litoral*. No. 166-167-168 - Torremolinos - Málaga - Andalucía - España - Europa.

JOSE CARLOS CATAÑO

España, 1954

### EL HOMBRE DE MONTEVIDEO

Ahora eres viejo y resides al lado de la luna, justo en medio del Atlántico. Recitas de memoria para viejas damas y, mientras cabecean en la *chaise-longue*, tus ojos están en otra parte.

Como de joven, libras los domingos y viajas a provincias. Tus pasos de incógnito miden sombrías fachadas abalconadas, habitaciones de damasco donde, entre jarrones con violetas, copas de anís sobre la alfombra, los amantes de toda la vida andan en lo suyo.

Vuelvo a oír tu imprecación:

— *Hommes, soyez corrects! É femmes, minaudes!*

Pero déjalos en paz... Que lo repugnante no es el amor que sobrevive en la humedad de lo remoto, sino los encuentros a plena luz, el temple de los varones, la resolución de las señoras, los coitos sin remordimiento.

### PRÓLOGO A LA LENGUA

Un conocido, con afanes de notoriedad en la colonia, ha dado a la imprenta un pliego de versos. No es que piense que la metrópoli avive el pulso que la rutina ha drenado en sus venas, pero sí confía (oh, la fe que depara el destierro) en que algún día se celebren sus papeles africanos.

Como si la lengua — musa de su irresponsable voz poética — fuera asunto del tiempo.

Así que pasen cien años, la lengua es un accidente del instante, como la muerte, a la que sirve de antesala, y todo cuanto expresa, al viento o por escrito, en apetito de olvido lo convierte, pues el tiempo se deleita tolerando salvedades (un amor, un poema, una convicción) a fin de que más severa nos parezca la fortuna que nos tiene reservada.

## NOLI ME TANGERE

A través de senderos de ceniza, entre viñedos amurallados contra el viento, calcinadas las crestas de las olas, negros y blancos los perros.

No arrancan sonido las patas de los animales. Duerme el fuego entre la sombra. Duerme el alisio en la ribera. Todo es oscuro hasta donde la lengua alcanza.

Y tú, candil en mano, dudas si esbozarme una sonrisa.

— *Noli me tangere* — dices, cuando estoy a punto del salvarte de la jauría.

Así, noche tras noche, sueño que descanso sobre el lastre de un barco en la altamar del Ukréwé.

Y tú, huyendo, repites:

— *Noli me tangere*.

## NO SOSTENER NADA JAMÁS

¿Por qué amaba aquellos devastadores viajes en tren?

Apenas si abría la boca o aguantaba en el mismo asiento. Miraba por la ventana el paisaje discontinuo y el pensamiento era la discontinuidad misma.

Yo no he podido sostener nada jamás — ni siquiera el miedo.

Y, sin embargo, cambiando de máquina en la frontera, el tren llegaba a destino y el mar seguía en su sitio.

## CANGREJOS DE LA PLAYA DE MA'BWÁ

Estos son los cangrejos de la playa de Ma' Bwá.

Aturdido de tanta claridad, contemplo los cangrejos de la playa de Ma' Bwá.

La angustia anula mis movimientos. Mas nada saben de angustia los cangrejos de Ma' Bwá. Grises, aplastados por el sol, sacan a superficie los periscopios, expulsan arena con las patas, se hunden en los hoyos.

Cangrejos de la playa de Ma' Bwá.

Un día se extravió uno, se alejó del agujero. Su confianza, su desamparo, aligeró mi angustia, mi ser todo inmóvil y lleno de sol, y empecé a arrojarle puñados de arena.

El cangrejo no huyó. No quería salvarse. Desmintiendo la misantropía, la agorafobia que atribuía a los de su especie, el cangrejo avanzó hasta mi ombligo.

Otro día — la playa, la angustia, la claridad eran las mismas —, a punto

estuve de pisar un cangrejo de la playa de Ma'Bwá.

Rancio, descolorido, parado junto al agua quieta y oleosa, le faltaban dos patas zurdas y las moscas succionaban el resto de los ojos.

Agua le arrojé al cangrejo de la playa de Ma'Bwá para aliviarle la agonía, para que muriera en su hoyo, para que se lo llevara el capricho de la marea.

El cangrejo no se movió. Limpio de moscas y hormigas, seguía al borde del agua, en cuyo dorso una mañana más se desplegaba.

*De: El consul del mar del norte*

\* \* \* \*

Para Leonardo, la supremacía del ojo es incuestionable. No hay duda de que por él habla el ideal neoplatónico de los ojos como espejo — una nueva mimesis — del alma. El sentido que, en cambio, corresponde a la poesía es el oído. La pintura es fiel y, por si fuera poco, “la poesía no tiene dominio propio, y todo su mérito es el de un mercader que junta mercaderías hechas por diversos artesanos” (*Aforismos*).

Muy reivindicable esa función de mercader, de traficante incluso. En cuanto a la supremacía del ojo, privativa de la pintura, puede cuestionarse desde otro aforismo de Wallace Stevens: “Lo que vemos en la mente es para nosotros tan real como lo que vemos con el ojo” (*Adagi*:!).

No obstante, en esas mismas reflexiones sobre Estética, Leonardo da Vinci se permite un criterio si no conciliador, al menos compensativo: “la pintura es una poesía que se ve sin oírla, y la poesía es una pintura que se oye y no se ve”.

\* \* \* \*

Qué decir entonces de los poetas *videntes* — obviamente Stevens no era uno de ellos —. Aquí nos aproximamos al momento en que el ojo provoca silencio, al momento en el que el poeta exige ir más allá de las palabras. Su acto de nombrar no alcanza a esclarecer la opacidad de las cosas. Pienso entonces, y es sólo un ejemplo, en Henri Michaux.

Los dibujos de Michaux se convierten en escritura viva o en “pintura ciega”, como Leonardo tilda a la poesía. Escritura viva, como arte de pintar la palabra haciendo hablar a la vista, con lo que la distribución de Lessing (en *Laocoonte*) de las artes plásticas en el espacio y la literatura en el tiempo queda desblo-

queada, como lo vio Paul Klee al señalar la ilusoria diferencia entre arte del tiempo y arte del espacio, pues el espacio es una noción temporal.

\* \* \* \*

De lado de la pintura, un pintor vidente como Picabia llega a escribir: “La palabra luz existe, la luz no existe”. Y más adelante: “Me gusta pintar para no pensar”. Leonardo, sin proponérselo ha ganado un nuevo adepto para su causa, cuando aquél asegura: “La pintura es poesía muda”.

Me estoy refiriendo, como es lógico, a artistas (Michaux, Picabia) ubicados en la ficción de los límites, la que bordea la otra ficción de un origen a la que recubren de materia mental. Tan pronto como ha cumplido su función, “desaparece sin dejar rastros”, como dice Kandinsky. Sólo que esa evaporación se procesa en el ojo del otro, en su retina mental, hasta el punto de *ver* los planos de un poema en una pintura y los planos de la composición pictórica en un poema.

**José Carlos Cataño** nació en La Laguna en 1954. Autor de *Disparos en el paraíso* (1982), *Muerte sin ahí* (1986) y de la novela *De tu boca a los cielos* (1985). *El cónsul del Mar del Norte* (1990). Ha publicado recientemente una nueva novela: *Madame*.

MANUEL ULACIA

México, 1953

### LA PIEDRA EN EL FONDO

Mientras la respiración de mi padre  
poco a poco se apaga,  
retiradas las sondas, las agujas  
y la mascarilla del oxígeno,  
entre sístole y diástole,  
en el escenario de la memoria,  
una tras otra,  
transparencias vividas.  
El viaje al colegio a las ocho de la mañana  
con sus adivinanzas  
sobre el río Amarillo,  
los jardines de Mesopotamia,  
la muralla china y la manzana de Newton,  
y más tarde, a la hora del recreo  
a la sombra fresca de altos fresnos,  
en conversaciones con otros niños,  
la imagen de mi padre trasmutada  
en el héroe de un cuento de hazañas,  
y ya de vuelta a casa  
reunida la familia,  
mi padre cuenta los mil y un inventos  
de su laboratorio,  
esencias de rosa, almizcle y lavanda,  
y las aventuras de su madre niña,  
en los trenes de la revolución  
de Campeche a México,  
las peleas de gallos  
que tanto le gustaban a su padre,  
los paseos por montes y riberas,  
la imagen olvidada de su abuelo  
que pintaba abanicos en Valencia,

su breve infancia en un jardín inmenso,  
historias de emigrantes de hace casi un siglo  
que dejaron atrás  
la torre gótica, el olivar y el ganado  
y que jamás volvieron.

Y al terminar el día,  
contemplo cómo se arreglan mis padres  
para ir a una fiesta,  
y tras el beso de las buenas noches,  
absorto en la película  
de la televisión en blanco y negro,  
imagino que así es la vida,  
y que mis padres bailan  
en una terraza iluminada por la luna,  
un vals de Agustín Lara,  
y que mi padre es el galán de la pantalla,  
el corsario de una batalla naval,  
Tarzán en la selva del Amazonas,  
y que algún día yo también seré grande  
y oleré en el cuello de una muchacha  
aromas de violetas,  
y encarnaré mi sino como me lo explicaron.

Mientras la respiración de mi padre  
poco a poco se apaga,  
y su pulso es cada vez más lento,  
entre sístole y diástole,  
el tiempo se dilata,  
como los círculos concéntricos que se forman  
al lanzar una piedra en el espejo del agua.  
Cada instante es una hora,  
y cada hora una vida.  
Breve el tiempo que pasa.  
Aquellos días llenos de sol en el campo,  
los muros oxidados de la casa,  
el establo, el corral,  
el embalse del abrevadero  
con sus nubes reflejadas en tránsito,  
en donde un día me enseñó mi padre  
a medir las honduras de las aguas,  
por el tiempo que tarda  
la piedra lanzada en llegar al fondo.

Y la mujer que desgrana mazorcas  
como si desgranara las semillas del tiempo.  
¿En qué aguas caemos  
cuando nos vamos si no existe el tiempo?  
¿Cuál es la profundidad del cielo?  
¿Dónde germinan las horas vividas?  
Y ya recogidos al caer la tarde,  
en un cuarto apenas iluminado,  
entre vapores sonoros de planchas ardientes  
sobre sábanas blancas,  
mi padre me dijo  
que en el cuarto de junto  
había muerto el suyo:  
primera imagen del tiempo finito,  
piedra que cae,  
medida inmensa que desconocemos,  
el perfil afilado de su cara,  
la sábana blanca que amortajó a su padre,  
la mirada secreta de las dos planchadoras,  
la mano y el reloj que toman el pulso.  
Mi padre se incorpora  
y pregunta ¿qué hora es?,  
y sin escuchar dice: mañana a la misma hora.  
Su cuerpo temblando de frío empieza  
a parir otro cuerpo,  
mariposa invisible de alas blancas,  
que espera la hora exacta  
de desprenderse en nupcias con la nada.

Mientras la respiración de mi padre se apaga,  
una angustia renace,  
piedra de filosas aristas en la garganta.  
Aquellas comidas en mis años mozos,  
en donde sólo se oía  
el roce de los cubiertos en la porcelana,  
las miradas esquivas  
que escondían el rubor que produce  
la pasión de la carne,  
y mis juegos secretos en la alcoba,  
mientras la luz hiriente, entrando por la ventana,  
iluminaba las nubes del jarro,  
los platos vacíos y las migajas,  
porque en mis lascivos sueños despierto



se me había revelado mi singular deseo.

Ya no sería la imagen del héroe  
que bailara con una muchacha en la pantalla,  
ni el hacedor de industrias,  
ni el hombre discreto que la sociedad aplaude,  
ni la presa de virgindades al acecho,  
ni el padre que perpetuara la especie.  
Y más tarde disputas,  
*la libertad no hace felices a los hombres,*  
dice mi madre, *los hace sólo hombres.*  
Mi padre calla:  
frágil armadura la indiferencia.

Mi padre vive en el ideograma de su mundo,  
edifica otros sueños,  
sin pensar en la finitud del tiempo,  
en la piedra y su caída,  
en la alcoba en penumbra.  
Mañana, mañana, siempre mañana  
y la casa crece,  
mientras a mi madre le salen canas,  
y mi hermana descubre en el espejo  
sus incipientes pechos,  
y mi abuela se vuelve otra vez niña.  
Mañana, mañana, siempre mañana.

Mientras la respiración de mi padre  
poco a poco se apaga,  
quiero decirle  
que lo único que quise  
fue vivir la verdad de mi amor verdadero,  
pero ya no oye nada,  
ya no dice nada,  
el silencio se ha ido apoderando de su cuerpo,  
del cuerpo de mi madre,  
del círculo formado alrededor de su cama,  
del cuarto en penumbra,  
del claro espejo de agua  
en donde sigue cayendo la piedra  
en la frágil gravedad del instante.  
Mientras la respiración de mi padre se apaga,  
la transparencia de la ventana me recuerda

que afuera existe el mundo.  
 Contemplo la ciudad iluminada,  
 los coches que circulan,  
 al adolescente que en una esquina  
 se encuentra con su amada,  
 al ciclista que pasa,  
 al atleta que corre sobre el prado.  
 Absorto en la fragilidad del tiempo,  
 contemplo el mundo,  
 otra vez la ventana,  
 la familia reunida,  
 y pienso que mi padre ya no habla,  
 ya no ve, ya no escucha,  
 que sus sentidos muertos  
 empiezan a percibir el teatro del mundo  
 a través de nosotros,  
 que la única memoria de su vida  
 son los fragmentos de nuestra memoria:  
 inmerso rompecabezas del que faltan piezas.  
 ¿En qué pensará mientras se abandona?  
 ¿En la piel de mi madre?  
 ¿En los noticieros de la segunda guerra?  
 ¿En la primera comunión y los mandamientos?  
 ¿En los tumores que se propagan por el cuerpo?  
 Mi padre, entre balbuceos,  
 dice que tiene una piedra en el cuello,  
 que la piedra no cae,  
 que él caerá con ella.  
 ¿Hacia dónde? ¿en qué lugar?

Mientras se le apaga la respiración a mi padre,  
 parece que empezará a olvidar todo:  
 las quimioterapias y los verdugos,  
 las salas de espera y los quirófanos,  
 el retrato de su abuela y las piernas jóvenes  
 de las muchachas,  
 la piedra de Oaxaca y el canto del canario,  
 la sonaja roja y el primer llanto.

O tal vez, en su olvido  
 — último sueño que el tiempo devora —,  
 viaje por un camino  
 a buscar a su padre.





esta ciudad fue sacrificada  
 le abrieron el pecho  
 y le quitaron la palabra  
 las torres de la iglesia  
 entran con la luz  
 cuando repican las campanas  
 en el altar mayor  
 Cristo-Huitzilopochtli  
 es adorado desnudo  
 por el pueblo

### CONCIERTO DE CÍTARA

por la celosía de mármol  
 que separa este recinto abierto  
 de uno interior  
 una luz hecha música  
 sale dibujando en el suelo  
 idéntica geometría  
 todo es calma  
 apenas sopla el viento  
 los jazmines de la noche  
 nos hacen mirar en el cielo  
 la luna  
 que en un espejo de agua  
 yace reflejada  
 cada silencio es una puerta a la eternidad

**REVELACIÓN I**

la mirada revela  
el deseo de ser  
uno en vez de dos

**REVELACIÓN II**

si no alcanzo la luz  
todas las horas  
habrán sido irrecuperables

**Manuel Ulacia**, nace el 16 de mayo de 1953 en México D.F. Fue co-director de la revista *El zaguán* desde 1974 hasta 1977. Libros publicados: *La materia como ofrenda* (poesía), (Una, México, 1980). *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo* (crítica), (LAIA, Barcelona, 1986). Ha traducido a poetas de lengua inglesa, portuguesa y francesa.



MIGUEL ANGEL ZAPATA

Perú, 1955

*Tragaluz*

Entonces, ¿cuál será el rumbo del poema?

Hojas semidormidas sobre la piel y el viento seco que agota la memoria, nombrar otra vez, repetir las mismas palabras sin terminar: este poema es el otro, la misma hoja, el campo del corazón abriéndose ante el dilema. ¿Quién se queda con el gozo?

Allí una vez más las palabras oteando la tierra y medio mundo tras ellas. Yo solito, tras los arbustos verdes, las espero inocentes en mi papel.

Hacer un poema es como un burdel lleno de colores, de luces de piel que ciegas te persiguen. La tentación está en el llamado: dormir o perecer: he ahí el tedio que  
ensombrece los cantos.

Ya no espero más dormido en la gran ciudad, despierto en mi cabaña al lado del mar, salgo y atrapo aunque el vino sólo sirva para espantarlas hacia el infierno.

Los demonios peludos del silencio despiertan la apatía, y cuando ya estás en la jungla, la música, la vieja música te reabre el pecho y se prenden las recíprocas fogatas, y las posees, y las penetras hasta ese final que nunca se termina.

*De Imágenes los juegos*



## TABERNA

Hoy llegan los arcángeles a embobarme la cabeza  
 + bares extranjeros  
 + luces de taberna de mala muerte y gratos olores  
 de rubias camareras  
 — los rituales del humo entre pechos dibujados  
 como afiches  
 + yeguas alazanas reverdeciendo mis áridos pozos  
 humedecidos  
 hoy llegan los arcángeles a meterse entre mi pelo  
 y prenderse de mis orejas tentando mis ojos ya  
 embrujados: estoy salvado  
 hoy llegan / los arcángeles llegan (trompetas y  
 tambores)  
 uno tras otro / uno detrás del otro  
 cagándose de risa de la tristeza

*De Imágenes los juegos*

## SAINT-SAENS CAMINANDO EN EL MUELLE

Hoy regreso al pozo de mi aldea que es más fresco que la luna, vuelvo a mi selva a medir su follaje submarino, al 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 la fuente en el centro comercial más caro del mundo. Probrecillas las palomas que cantan en la plaza sin cesar. Probrecillos 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, otra luna que nos alumbre desnudos 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 la casa. Me voy a ser otro, el que se sublevó ante los edificios de Nueva York mientras el hielo caía de los cielos. Hoy regreso a mi 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 Camille Saint-Saens 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.

Santa Bárbara, junio de 1989

*De Poemas para violín y orquesta*

## MORADA DE LA VOZ

*A Pepe Durand*

1

El sol alumbra la ciudad y el cielo cae a lo lejos con las cometas de los niños. Es cuando salgo a caminar por las calles y me pierdo entre los inmensos árboles de Woodland. Me protejo con un pequeño paraguas de las briznas del otoño, y llevo chaqueta azul y zapatillas de tenis. Estas brisas te pueden hacer escribir poemas que reproduces en la pantalla de tu mente, y aparecen y desaparecen en una o dos cuadras como espejismos verdes. Por eso trato de entender la caligrafía de las hojas regadas por los suelos, la placidez de los robles que vigilan las casas y dan sombra a los viandantes que en los días de sol salen a vivir al aire libre. Pero todos huímos cuando el sol no tiene conmiseración de nadie e incendia todas las calles durante los veranos que son de fuego por estar muy lejos de las tibias aguas del Pacífico.

2

Salgo a caminar diariamente por estas anchas calles para olvidarme de todo y de nada, sólo para sentir el sol otoñal sobre la piel, este solcito que no lastima los sueños ni los poemas que no hemos de comenzar nunca. Así piensas los poemas que se te presentan en fila por los aires, los ves ya construídos en el papel sin ninguna coma como edificios llenos de ventanales, y toda la gente mirando desde el vacío su altura y su andamiaje sin poder entender la arquitectura, los ladrillos, los adobes lentos que levantaron el poema. Caminas para volar y sentirte solo en un país desconocido donde el idioma sacude sus ramas en el

otoño, para que puedas leer sus hojas amarillas por el tiempo. Para que entiendas que las temporadas son sabias mensajeras del poema, y que tu vieja ciudad no tenía otoño ni te fue propicio escribir ya que las palabras se entrecortaron y la emoción se perdió entre la niebla espesa y sus abismos, entre los malecones donde creciste amando el idioma que escondía su luz.

3

Hoy sales a ser ave. Toda la tarde has estado leyendo poemas de Teodoro Roethke, maquinando el pensamiento que deseas escribir sobre sus vuelos, los poemas que quisieras escribir como él para satisfacerte, colmarte con la benigna y sana envidia, ahora que esta delgada tranquilidad te fascina y puedes leer las hojas de la calle, limpiar tu jardín y prender el fuego de la casa, reír con las niñas y ser el rinoceronte feliz, rey de toda la jungla. Por eso sales a caminar cada día para que los árboles comprendan tu silencio, el ocio que da frutos en este continuo movimiento, dando saltos ágiles contra el viento que mece al mundo, imaginando la dulzura del amor bajo los ficus, comiendo una manzana en cada interludio de besos.

4

Salgo alado a sobrevolar la ciudad. Eres el pájaro chismoso que otea las tiendas y los parasoles de los bares, los bosques de gente agolpándose ante la novedad del día. Desde arriba brillan los edificios, una fosa verde se siente al amanecer, en todos los polos crecen las ramas enormes recubriendo el paisaje. Entonces piensas en los elevados pinos de Tahoe y la apacible sensualidad de Albinoni que tanto te hacía llorar de alegría, y puedes ver nuevamente a los venados desfilando con sus cornamentas en alto, todos bajo el cielo todopoderoso, todos pisando las hojas amarillas del sol, el sol que es tu sol, con todos los árboles empeñados, empecinados en darnos consuelo eterno.

5

¿Cómo cerrar el día sin haber escrito una letra? ¿Cómo retirarse a dormir si la pluma de ave reclama su vuelo cuando todos duermen? Sólo basta oír el aire que silba para borrar el ritmo de lo narrado, dejar salir al alma y el espíritu a recoger los lirios, las huellas de las sombras que cubren la visión del gallo en la madrugada, bailar en el Oráculo y ser esclavo de tus propios hechizos, pez henchido que sale a flote una y otra vez cuando el sol alumbraba la ciudad, y sales en busca de la respuesta que te aprisiona y que encuentras en la calle, cuando estas lluvias precipitadas te muestran la morada de la voz.

*De Poemas para violín y orquesta*

**8 invenciones**  
**Paul Klee, dibujos verbales**

*A Zunilda Gertel*

Siempre hay una relación entre lo que se pinta y lo que se piensa. En el papel, las líneas de la pasión despejando un bosque en sombras: una niña nace y pone el dedo en la llaga (el bosque) y el hombre que se enamora de la niña y del bosque.

En la mente, la idea de romper la barrera entre palabra y dibujo, entre trazo y silencio, entre amor y muerte: la bella y la bestia en una sola inmensidad.

Siempre hay una relación entre lo que se desea y lo que se quiere, y el deseo es aún mayor cuando se busca el paraíso de las palabras, cuando rotan títulos sobre los cuerpos, cuando todo no es sino sátira de uno mismo. Querer es buscar el paraíso perdido, la pasión arrebatada: litograffas de colores de un hombre enamorado.

Un título es parte del paisaje. Eres parte del paisaje, ventana alumbrada: en comodidad desayunando con un ángel.

¿A dónde se quedan los sonidos?

El sonido del color sobre el papel: *Garden of Passion*.

El bosque otra vez en medio de un confuso edén que vuelve por nosotros ante la exuberante vegetación de la idea.

El sonido queda bajo las líneas del poema dando forma al ritmo del universo. Nuevas sombras se desplazan entre cánticos que nadie escucha.

Siempre hubo una relación entre trazo y sonido, entre lo que pinta el *otro* sobre su cuerpo desnudo y lo que creas tú de la desnudez.

Y te quedas quieto, pensando sobre el largo poema de un renglón y medio. Ya no quieres ver el cuadro. Tu ojo ha inventado todo y las líneas obedecen la magia de tu deseo. Hueles, penetras, enamorado del bosque, de la niña, del héroe que no cae abatido, con una ala.

*De Poemas para violín y orquesta*

## PAUL CELAN

Agarrados al sonido  
 de la luz del sol,  
 con el mar subido  
 a las estrellas  
 en el alto pensamiento,  
 buscamos excusas para  
 ver y oír en el cristal  
 las siete  
 rosas  
 que  
 susurran  
 en  
 la fuente.

## SINCRONIA DE MUJER

Potros salvajes danzan en los deseos  
 Caballos negros a pelo montados por  
 la yegua de mis sueños.  
 Una mujer sobre un caballo es la  
 evocación del campo, la similitud de  
 los muslos en el trote, las caídas  
 de los cabellos con el viento.  
 Uno se retuerce en el paisaje,  
 escribe olas de árboles en la pradera.  
 La sincronía de la mujer sobre un caballo.  
 Mis potros salvajes bien negros bailando  
 en mis deseos, dibujando en las ancas mi  
 idioma enamorado.

*De Poemas para violín y orquesta*

Miguel Angel Zapata nació en Piura, Perú, 1955. Destacan entre sus libros de poemas: *Partida y ausencia* (Madrid, Editorial playor, 1984); *Periplos de abandonado* (Premiá, México, 1986); *Imágenes los juegos* (Lima, I.N.C., 1987); *Poemas para violín y orquesta* (en prensa), editorial Premiá, México.

## APARICIONES EN UN PANEL DE COMPUTADOR

### I. *Poeta atrapando una muchacha*

Tu rostro agresivamente sereno  
grufte ahora en la tarde y caminas  
por estas calles, altivo y sereno, bello como un abedul.  
Tus ojos son machetes que arrasan a la podredumbre que odias.  
Tus pasos patean lo que se opone a tu rumbo.  
Desde un lugar perdido en el parque observas derrumbarse un  
atardecer en la ciudad. Todo  
— cielo enrojecido tras moles verduzcas — te es atractivo  
y vuelas, una muchacha como dulce acordeón en tus manos  
se desliza en la yerba y ahora  
ella te escucha y se desnuda — lecho de yerba —  
Para ser amada por un leopardo.

### II. *El instinto aún se entromete*

Todo cuerpo enloquece bajo la mano que dibuja su más secreta  
verdad:  
la mente se rebela contra su corazón, el instinto  
aún se entromete como el buen gusto en el computador que  
programo.  
Páginas, mariposas, azucenas son el cuerpo que permanece.  
¿El cuerpo que ama no se metamorfosea en la mariposa que unas  
manos atrapan?  
Una muchacha se escapa del lienzo donde Chagall me plasmó  
como un ángel tocando un dulce laúd  
y se encuentra conmigo sobre la banca de un parque. Su belleza  
será este poema. Su inteligencia  
el florero como un ángel que vuela escondido en sus ojos.  
Sus labios son mi fruta, su cuerpo

una mariposa que vuela detrás del vidrio de mi computador.  
Si la lógica no se pareciera a la vida que cambia entonces  
sabríamos que:

- a) la mariposa de tu cuerpo es una falacia,
- b) tus pechos como fruta una inducción incoherente,
- c) el ángel que alumbra tus ojos una proposición tan poco lógica  
como el slip de un verano al que desnudas.

Sin embargo una lógica no es tan incomprensible como la vida.  
Tu cuerpo que atrapo como a una mariposa en mis manos es un  
trago de gin.

Suena ahora Alban Berg en la radio pero yo prefiero no colgar el  
teléfono para no perder tu voz.

Tengo a Chagall en un libro pero mi laúd  
me hace pensar en tu cuerpo. Una mente irreal  
como un cuadro inexistente es tristeza ligeramente sombría:  
tu cuerpo es tan real como el poema que te sueña  
pero no esta época perdida como un desperdicio donde un delicado  
rasguño en tus muslos

es toda esta angustia — el poema como garra asiéndote por la  
cintura — y esta belleza, muchacha lentamente  
atrapada como mariposa que yo me atreví a soltar en un panel.

## XII/4

Entro ahora en una librería.  
Sábado en la tarde. El mundo avanza tan rápido  
como ferrocarriles cromados en una noche oscura.  
No me seducen estos best-sellers en pocket-books:  
demasiado baratos para mí. Todos estos poemas angustiados  
se han reducido a unas monedas, a esta factura  
recibida por el libro que compraste.  
Esta bella muchacha que me vendió este libro  
no sabe quién fue Everdardi ni lo ha leído.  
Sabe el precio de su edición antigua  
mas ignora la calidad del texto.  
Me mira pasar de frente hasta el polvo  
de un viejo anaquel donde están todos estos libros  
pasados moda, y se venden muy poco.  
Melville, Montaigne, Albio Tíbulo

son flores demasiado complejas para un mundo inerte.  
Esa música ligera afuera me recuerda  
un super-market no tan perfecto como una catedral  
y salgo también a hacer mis compras  
para un muy largo fin de semana en que con la radio  
encendida escucho programas culturales, o deportes,  
basket y voley, tennis mientras nerviosamente trato  
de hacer algo que no sea literatura ya  
que mi poesía está en jugar con mi niña,  
arreglar sus juguetes que son estos versos al pulirlos  
cuando con su madre preparamos su nutritivo biberón.  
Después mi mujer se arregla sobriamente  
y tomamos un taxi para ir al cine.  
El viento se lleva mis apuntes usados como un desodorante.  
Mis versos escritos para ti son una torre de marfil  
levantándose en un estante donde busco sin prisa alguna  
algo de Locke para leer este fin de semana.

### **YENDO AL COLEGIO PARA RECOGER A MI HIJA** *(Para Vanessa)*

Un sauce con ramas tercamente delicadas  
sostiene un lánguido follaje verde pálido destrozándose  
como ligera llovizna de flores que se curvan  
sobre el auto que pasa lentamente perdido en la mañana.  
Una pequeña fábrica arroja desperdicios sobre la vereda  
solitaria.  
Flores celestes se incrustran al follaje verde adhiriéndose  
pensativo en la pared rosada.  
Sobre una vereda contemplo transitar a la gente bellamente  
apurada.

Abro un libro donde el auto que pasa lentamente intranquilo  
se dirige a su perdición.

Mi hija aún no se aparece pero allí está, esperándome, en el  
colegio.  
Un chillido de pequeños jilgueros traviosos  
atruenan los jardines de la entrada.  
Un tormentoso río de cemento grisáceo nos separa.  
Estoy parado en una esquina con una flor que señala el libro





Potros que buscan no perder su identidad son estas calles.  
 Un mundo no desolado es la meta buscada cuando tú cabalgas  
 como yo sobre ti por senderos terribles, y entonces  
 te he deseado perenne, bella, indiscreta, suave  
 y no tan posesiva como mano no deseando separarse  
 momentáneamente del potro que busca  
 montarse una yegua perdida en la calle.

Tus ojos llamean como piedras preciosas, tu cuerpo pequeño  
 pero esbelto seduce, tu crin alisada por mis manos ansiosas  
 cuando me pego a tu cuerpo, y tu boca  
 acostumbrada a lanzar insultos, son un tesoro arrancado a la  
 noche. Yo soy tus ojos,  
 esta crin sudorosa es el hermoso lomo culebreante  
 del potro al girar

sobre el pasto

y saltar ahora a tu lecho. Tú eres todo mi pasto  
 y yo para ti soy hambre y sed, lluvia que empapa suavemente  
 tu pelambre sedosa, tu tiempo y este tiempo  
 me son dispares y fragantes. Cuando te doy caza  
 alzas patas y muslos,

relinchas

hinchando peligrosamente tus pechos indiscretos como una  
 invitación indecente.

Luego eres serena como fuga de Bach, este allegro  
 en el concierto de Schumann son mis relinchos.  
 Toda esta ciudad te pertenece, estos bares, estos sueños.  
 Un ansioso muchacho saltando una reja nocturna para  
 encontrarse contigo

son estas palabras acariciadas como un caballo.

¿Desaparecería la noche si yo arrancase tristeza a tus ojos?  
 Galopas, gritas, y galopas saltando por sobre autos atollados.  
 Caballos desenfrenados compiten contigo, este jinete  
 palpa tus ancas insatisfechas antes de poder sentir tu  
 cuerpo encabritarse bajo mis piernas

y tus cabellos enjabonados en una bañera perfuman mi mundo,  
 tus pechos como fruta abultada y este deseo bajo el vuelo de  
 mis manos que te acarician

son el poder de la vida. Alza ahora tu desenvuelta cabeza  
 hacia el este como para contemplar arrugarse a un otoño  
 pero cuando te desnudes muerde la flor de la almohada.

Tu culto poeta tiene gustos vulgares y exquisitos.

Mis manos en tus cabellos son flores de alfalfa crecida.  
 Levantar tus piernas antes de elevar tus cascos traseros

para saltar un obstáculo es más hermoso que llegar a Urano.

Te he traído hasta Breña y te he llevado a Miraflores.

Te he acariciado dulcemente arrecha en Pueblo Libre y hemos  
subido ágilmente al San Cristóbal.

Toda esta ciudad atareada como una fábrica te pertenece,  
su belleza no se parece a un escaparate con maniqués inmóviles  
pero el mundo que rechazamos

no podría compararnos a algo tan horrible como su propia  
maldad. Trota,

potranca, trota ahora tan velozmente como estos desenfrenados  
caballos van pasándose unos a otros,

llegando cada quien a su propia meta elegida.

¿Interesa meterse a un corral como a un mundo domesticado donde  
ya todo ha concluido?

El amor es estar montándote a ti como sobre el lomo nervioso,  
hoscó de la tormenta

en que a la tarde descendemos para ver nuestra vida,  
ponernos a pensar

en todo esto que ahora es una playa de autos silenciosa

y dormida posee una fuerza que el tiempo pierde  
en perseguirnos.

Tú para mí eres pasto, y bondad, lluvia, yegua mordiéndome  
hojas, alfalfa, manantial que trago de noche, ello es belleza.

¿Podré ofrecerte algo no tan innecesario  
como sabiduría fundida a tus labios sedientos? ¿Te parece tan  
violenta esta vida como para no perderla tan solamente  
en soñar?

Hemos cabalgado invierno, verano, otoño, primavera.

Tú te encabritabas en un cine, yo me introducía en el manantial  
de tus muslos. Allí he bebido

tan desesperadamente como engendré ternura y belleza  
delineando un vientre hermosamente crecido.

Entonces mis manos eran un chal arrojado a tus hombros enternecidos y te  
conducían

por calles enternecidamente bordeadas con sauces y flores.

¿Esta vida que nos fastidia no es cabalgar aún en contral de la  
noche?

Yo continúo galopando por un tiempo desesperado como

muchedumbres esclavizadas pero toda soledad

se destruye apenas trotamos ordenadamente en manada.

Ah galopa, oh galopa, eh galopa, tú galopa,  
 eh ah oh ah eh ei galopa relincha galopa.  
 Montándote a pelo y con mi muchacha — cada quien  
 sobre sus propias cabalgaduras, tiesos como Húsares —  
 conversamos ahora que yo he conducido tu trotar  
 bajo crines sedosas como un látigo desenvainado en mis manos.  
 Y ahora has saltado por encima del otoño, abismos  
 turbulentos son superados antes de bajar a beber en mis manos.  
 Tus pechos se llenan de hermosura y tu carne son flores  
 que yo he acariciado en tus flancos.

Trotabas y yo en ti era brío y destreza,  
 tu relinchar elevando hermosamente las patas  
 de yegua insatisfecha y agreste. No te abandono en día  
 o noche, invierno o verano, apenas me apeo de ti  
 para coger yerba y darte a mascar en la noche.

Masca mi pasto: te digo. Masca mi cuerpo,  
 estas flores terribles como cuchillos son tus dominios.

No te comparo a la noche  
 pero eres también mi muchacha, pantalla  
 con caballos enloquecidos que proyecto ante ti.  
 ¿Su desesperación no es un tiempo envejecido que los oprime?  
 El amanecer se enrojece tras una fábrica ajetreada,  
 los caballos son flores acaneladas que saltan en un fondo  
 verduzco. Cabeza altiva,  
 cuerpo flexible y desarrollado, trote poderoso como una  
 tormenta. El pescuezo no tan ligero como su trote  
 pero su musculatura, y su brío, sus piernas,  
 la bella curva de su lomo grueso anchándose en las ancas,  
 el pecho amplio, pétreo, hermoso, imponente,  
 la forma perfecta de su cuerpo son una creación del cielo.

El caballo  
 de crin espesa es indomable como la yegua que va con él.  
 Uno juntándose al otro son el brío de una madrugada solitaria.  
 Flores que un enamorado arranca a la noche  
 y arroja hacia las ventanas de su muchacho que se despierta  
 para recibirlo como a un ángel aparecido en sus ojos.

Oh, ah, eh, uf, galopa muchacha.

Esta manada pasa ahora ante automovilistas cansados.  
 El caballo que va adelante tiene una musculatura tan briosa  
 como su cabeza cuando voltea,  
 la yegua que trota a su lado mueve las ancas como una mujer  
 apurada. Ambos

han salido a pasear a la noche, regresan de un cine elegante.  
¿El amor que propugno no resiste el odio del pasado?  
Tu lecho es verano, este cuerpo encontrado como un destino  
es el destino que me aleja de todo pasado y saber  
que tú en mí eres yerba,  
pasto mordido ahora cuando un látigo relampaguea fugazmente  
y sangre mi piel, mi dicha es dolor, este montón  
de sufrimiento que el mundo al tomarse pasajeraamente  
enemigo es nuestra vida.

Te amo y te amo aún muchísimo más  
cuando parece que ya no comparto nada contigo y todo está  
perdido, cuando parece que fuéramos uno hacia el otro  
un recuerdo lejano,  
foto apenas de una pareja desnuda en el bolsillo de la camisa.  
El amor suele atravesar pruebas terribles como un bache.  
¿Por qué no he de volver a inseminar carne y lujuria,  
limpiar tu mente de cosas pasadas, impulsar, perfeccionar  
tu rumbo aterrado, estilo de yegua alunada que yo impuse  
a tu trotar por el trasfondo de una ciudad, un tiempo  
horrible como el divorcio entre artificio y naturaleza  
destrozando aún tu derecho a demoler el pasado?  
Sabías con quién te ibas y con quién te venías.  
Cuál tu lugar en la película y a qué película asistir una  
noche.

Cuál la mano que podía coger estas riendas  
y conducirte a un sitio tumultuoso como un lecho de amor.  
Todo encuadre es tan bello como jaquear a un rey moribundo  
y si ahora  
estos caballos se precipitan hacia ti es porque te has sumido  
en la película.

Esta manada pasa ahora ante automovilistas cansados.  
Caballos de Apocalipsis estirando sus cuellos en un horizonte  
enrojecido.

Oh trota, y trota ahora sin temor por este tiempo  
donde no estamos más solitarios que esta gente saludándonos  
a un lado de la carretera  
ahora que hemos continuado galopando como flores  
predestinadas a brotar cada vez que la primavera aparece.

## ANOTACIONES EN UN LIBRO DE NIETZCHE

**1. Definición de la historia.**

Escombros del futuro son  
cuarteles, decreto—leyes, Estados,  
geo-políticas que son vestigios  
del pasado: al poder pertenece  
esta norma, a la humanidad transgredirla.

**2. Reflexión del oficio.**

¿Qué es un tema? — nada.  
¿La poesía? — todo.  
En el equilibrio frágil de la nada  
y el todo  
resplandece  
intacta esta verdad del poema.

**3. La Estética dice:**

Si nadie encuentra la misma luz  
en el poema, el inquisidor siempre trató  
de hallar oscuridad.

**Enrique Verástegui:** nacido el 24 de abril de 1950 en la ciudad de Lima. Ha publicado: *El los extramuros del mundo* (Milla Batres Editor, Lima, 1972); *Praxis, asalto y destrucción del infierno*, (Lima, 1980); *Leonardo*, (Editorial I.N.C., Lima, 1988); *Angelus Novus I* (Ediciones Antares y Lluvia Ediciones, Lima, 1989); *Angelus Novus II*, (Lima, Lluvia Ediciones, 1990). Todos los poemas publicados en *Inti* pertenecen al libro *Angelus Novus II*.



PEDRO LOPEZ ADORNO

Puerto Rico, 1954

### Desobediencia del placer

La ejecución de las manos sobre el fuego  
de mi nunca escrito verso penitente  
apresura su prisión en tu porfía

démosle gracias al bálano gorgóneo  
que acecha en las noches las tardanzas  
de lo posible  
sin que los pájaros lo colmen de incitantes  
fibras de sílabas  
en la sepultura del olvido

oh si pudiera desnudarme frente a ti  
escaramuza mía *in extremis*  
si sonara aunque fuera media hora  
en el halago de tu cuerpo escurridizo  
el invisible saxofón  
que oculto al mundo  
ser podrías la música extremada que en reposo  
serenara el aire  
de su pesadísimo elemento y sociocrítica armonía  
oh estreno pitagórico y macabro  
de lejanías roncadas y tosigosas notas  
como el sábulo o salvia del primer “te quiero”

si lamiéramos el lecho de esa luz no usada  
se aferraría el sudor de tu velluda impaciencia  
a los helados dedos de mis pies  
desollaríamos la hora de la muerte ejecutándonos.



**Estudio para terminar una pieza de Juan Morel Campos**

De repente un par de flautas  
para que Vivaldi viva  
(de una vez) este relámpago  
de dos cuerpos

vientre a vientre  
es su lectura

perpetúan una discreta guerra de silencios  
entre invisibles margaritas  
que a Rachmaninoff re-  
cuerdan

nos decelera Mascagni  
pizzicato los pies  
culebaramente ungidos en el aire  
de marzo

la vida  
tan callando entre los árboles  
recapitulación de cadencias fragmentadas hasta la zona más alta de los muslos  
algo obligatoriamente se mueve-muere  
cuando violinean las notas  
de mi frente entre tus pechos  
y tu pomo arisco y sonatino  
scherza su obertura

ahora la carnosa cárcel  
de la fuga es un campo de batalla  
humedecido por los truenos

que dejan los cuerpos al rozarse  
y es un trombón la dicha de cerrar las miradas del quejido de las flautas  
con un discreto relámpago de margaritas.

## 17.

No necesita legitimarnos la épica. Somos el aire y eso basta. Los historiadores nos temen. Desafiamos las hipócritas virtudes feudales. Nos susurramos el encuentro con la desnudez. Atracción fatal de cine mudo. Chaplinescas las intermitencias respiradas.

Hallazgo de energúmenas vigiliadas, aupadas las nalgas, mas nadie entra al juego. Todo queda atrás. La curiosidad hace aullar a los árboles. Tenemos fiebre. Goyescos nos trasladamos a una región de mordeduras. Con la "Patética" de fondo, la ciclópea torre de los vínculos avanza torbellinos, inaugura furias, culebrea túneles. Sus aguaceros atrasados taladran las vigas de guayacán, el ausubo de las puertas, el cedro de los muebles inmuebles.

Adagio fortissimo tu operática fatiga paralela a la mía. Una unánime lámpara asombrada.

*De Peregrinajes del reposo (1980-88) inédito.*

**Pedro López Adorno:** Arecibo, Puerto Rico, 1954. Destacan entre sus libros: *Las glorias de su ruina*, Playor, Madrid, 1988; *Los oficios*, 1990, se encuentra en prensa en España. Estos poemas publicados en *Inti* son inéditos y pertenecen a las colecciones inéditas indicadas.



**EDUARDO ESPINA**

Uruguay, 1954

## **LAS PIEDRAS DEL MOMENTANEO**

El en ella bellamente desapareciendo y cuan mecánica de músicas espaciales en la íntima pereza de ambos enamorados como talles a un soplo de ser en el otro la opima apariencia de un milagro y la suma más sin saber quién dentro estaba de quién ni quien con amor de más cuando tiznes del estfo amando parecían lampos libres de pirámide y múltiplo de dos que de veras lo eran pues eso que del mundo caía era un número nuevo, el más bello cero en sus sortijas de soltera en la otra acera al hilar el monte a la altura de los labios contando contranatura la cuenta regresiva a la zaga de las azaleas absueltas a babor de una nave donde agua y ancla en uno se unían como decir la exacta dulcedumbre del apogeo que liaba todas las aritméticas, eso ¿o era la forma del cielo cayendo a pedazos cuando añicos de júbilo salían de la luz del deseo eso, y no menos escollo de soledad o es que la edad del cero no cuenta y el hado de dos a su sino de sabuesos azolvando la desunión en un cuerpo es una cifra desconocida, dime?

## **LA NOVIA DE HITLER**

La escena (como si en la canasta el blando y lecúmberico envoltorio de las volteretas pasara por debajo de un puente de fetiches) no era la misma que mañana cuando aliviada de su suerte en hórrida lezna decoraba con ornamentos de boda la placenta de la novia que a su salto de enamorada y súbita presa entre la azul humareda del espejo tiznando la tropelosa marcha del culo como orificio de codorniz que mueve un alelado plumaje y los pies corriendo más rápido que estrella poliédrica en jaula de mirra aun titilante cuando atrapada se deja llevar por la luna que también parecía un rasguño de la noche en un álbum de fotografías en donde ajados muñecos entre las piernas lamían la pringa agrietada de la gigante jicotea que gruñía en el ensabanado palabreo que de ella como

humo del opíparo salfa: tras el gracejo de la hidra, era un potaje de algas alrededor de la aureola, una pálida caída de cascada que venía como escollo de luciérnagas como frotación de esvásticas, como todo. Cuando se moviera, dando tumbos fuera del hechizo, la noche hundiría por fin su aterrado rabo.

## MAS FELICES QUE EN VIETNAM

La palma del eunuco escribiendo en un plato de sopa donde de cara al resplandor soltaba con sorpresa una cifra consternada parecida a un cero saliendo de dentro antes de serlo bajo todas las figuras que hacen un hueco o la misma máscara de una medusa de mar caída en una tabla donde sol y semen se mezclaban o fue antes en Sócrates pero dicho al revés de lo que ritmo es como poner la otra oreja que a los huesos rotos no oyera ni el aroma de una nuez en el aire en contra del viento de los contrarios la ceniza contra el fuego el agua contra su peso y la tiniebla detrás del alba amordazada de dos diciendo el amor de los amantes deshilachados hablando turco en un óleo de Tintoretto fijado de espaldas a la realidad que en verdad sólo existe por obra de la imaginación de una enana anodada que deslaza las huecas madejas del deseo en la hora de deslizarse la luz por la claraboya que traga todos los resplandores de resinas y resacas tanto tiempo guardadas dentro del forro de un saco de dormir sonámbulo por no despertar en el mismo colmenar de desoladas soledades o de perder pie para siempre dado al sinsueño de perder el alma por las cosas hechas en noche de lobizones perdidos en el aro arrugado de un harén en un pozo perdido y perdidos los dos en la duda de la desidia de no saber decidir la distancia o el deseo mucho antes de lograr a nado la otra orilla y a costa que no sea de las mismas miserias con el agua al cuello y otro nuevo gobierno por más que a la bella poco le importe todo el desfile de ministros ni la tropa del rey que poco en verdad importa tanta simulación (pasando páginas y altos folios de suicidas) pues con sólo poner el monte en la ardiente loma del deseo librará con negrura la feroz oscuridad de estos días que tan oscuros son de día como de noche una liebre acuchillada que frase orna en los labios que la quieren encerrar bajo un cielo de célibes celestinas por maldoror que me den de doler los añicos de pez espada atravesado en la carne sonora donde no sabe ni yo que todo diezma en fija cifra de prfapo peje atropelando las tripas con trópica ternura que toca a nosotros por igual entrando la tarde en el fin de la era donde la cuenta regresiva se detiene en dos de enamorados como decimales de lo infinito y dejo de contar pues en lo otro estamos de acuerdo y me doy la razón y una boca de más polvareda de luciérnagas te doy y un jardín iluminado como doble de pólvora en el corto cañón de una escopeta en la selva disparada la que duda entre fusilarnos y a ti

también o apretar el gatillo hasta que no haya nada porque el tiro, nos ha salido por la culata y no hay salida ni la hay aunque la hubiera ni un pasadizo donde volver al primer deseo ni un pasadizo donde volver al primer deseo pues sabio advertía el undécimo mandamiento de no codiciar en vano la mujer del prójimo y por hacerlo dos veces más lo haría por ti llenar el arca con la mejor de las codicias no de oro ni de embelesos de jades que peso sino de sexos y sombra aromática llenándola con lozanía de lenta lombriz hasta llenarla llena como estará mi bolsa y contigo dentro.

**Eduardo Espina:** Montevideo, Uruguay, 1954. Publicó: *Niebla de pianos* (1975), *Dadas las circunstancias* (1977), *Valores personales* (1982). Tiene inéditos: *Curso de Lingüística amorosa*; *Un jardín lleno de Búlgaros* y en la actualidad trabaja en el libro de poemas *Historia universal de la literatura*. Todos los poemas publicados en *Inti* son inéditos.



# RESEÑAS





**Catherine Poupeney Hart: *Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol. (L'échec du voyage)*. Quebec: Le Préambule, 1987. 171 pp.**

El 30 de julio de 1789 zarparon del puerto de Cádiz las corbetas *Descubierta* y *Atrevida*, al mando respectivamente de Alejandro Malaspina (jefe de la expedición) y José Bustamante. Las escalas: Montevideo, La Patagonia, Chiloé, Talcahuano, Valparaíso, Coquimbo, El Callao, Guayaquil, Panamá, Realejo, Sonsonate, Acapulco. Después, un desvío hacia los confines septentrionales del Imperio, antes de emprender, en 1791, la travesía del Pacífico, en dirección a las islas Marianas, las Filipinas, Australia, Nueva Zelanda, el archipiélago de Tonga, en la Polinesia, para iniciar el regreso final en junio de 1793, con escalas en Perú, Chile, Montevideo y por último Cádiz. El 23 de noviembre de 1795, dieciséis meses después de su regreso, Alejandro Malaspina es arrestado. Los resultados de la expedición son condenados al olvido.

En pleno siglo de las luces, a las puertas mismas de la revolución francesa, lejana ya la resaca de la Conquista, rezagada de las demás potencias europeas, cuando La Pérouse, Cook y Bougainville han llevado a cabo sus grandes periplos expedicionarios, España, tras lo que Catherine Poupeney Hart califica de un “despertar” (p. 23), lleva a cabo una empresa de cuño enciclopédico (vale decir filosófico, científico, laico), que lleva la marca de la modernidad. Pero la expedición de Malaspina por los confines de un imperio enorme e incontrolable, va a ser estigmatizada por dos vocablos inseparables del viaje: el fracaso y el olvido.

Poupeney Hart estudia esta expedición en un libro que se divide en dos partes de carácter muy distinto. La primera (capítulos I al IV), es de índole informativa, cumple el objetivo de introducir al lector en el mundo relacionado con la expedición y se inscribe en una tradición que la autora califica de “histórica o etnográfica” (p. 10). En la segunda parte es donde se pone un acento más personal, que resulta sugerente, a la vez que problemático y discutible (capítulos V a VII).

El “affaire Malaspina” (título del capítulo I) fue un asunto oscuro y complejo. Repasadas las circunstancias del mismo se nos da una semblanza de Malaspina y un perfil de su proyecto expedicionario. El despertar de España (“Le réveil de l’Espagne”, cap. II) contextualiza la expedición en el marco de

los grandes viajes científicos del XVIII, momento en que nacen numerosas ciencias, al tiempo que, modificada la noción de realidad por el descubrimiento de mundos nuevos, surgen los modelos politicoeconómicos que determinarán el perfil del mundo dos siglos después. Mientras las naciones más avanzadas de Europa se lanzan a la exploración y explotación de grandes regiones del globo, España sueña. La expedición Malaspina marca el momento de su despertar. El capítulo tercero ("Le voyage") estudia minuciosamente los diversos aspectos de la expedición y de la vida a bordo.

La expedición experimentó un paréntesis de seis meses: en diciembre de 1791, evacuadas consultas con Madrid, Malaspina encomienda a Dionisio Alcalá Galiano y Cayetano Valdés que partan de Acapulco a bordo de las goletas *Sutil y Mejicana*. La misión: explorar las costas de la Alta California, efectuar una serie de trabajos hidrográficos y tratar de dar con un *Pasaje* (buscado con afán por marineros de diversas naciones europeas) que comunicase los dos océanos. El capítulo IV es un análisis de aquel paréntesis.

En la segunda parte, la autora se propone abandonar el más allá de los textos para enfrentarse a los textos mismos, con el objeto de hallar en ellos la ideología oculta que les da forma. Entra entonces en un juego de interacciones (convergencias y divergencias) entre los distintos textos (diarios, relaciones, cartas) que fueron redactados durante la expedición. Esta parte, de índole interpretativa, se subdivide en tres capítulos: "La parole et l'histoire" (V), "L'interiorisation de l'espace" (VI) y "La parte de l'autre" (VII).

El punto de partida es un análisis del diario como forma de representación del mundo. En tanto que modo de discurso, el diario es entendido como *pacto o contrato de lectura* (p. 70). Pero a la propuesta retórica del *discurso oficial*, que esta forma textual entrafía es preciso aplicarle, desde nuestros días, un análisis riguroso, capaz de penetrar en el entramado semiótico que los diarios suponen: es necesario delimitar entre realidad, imaginación, verdad y error (p. 75). Buena parte del análisis se lleva a cabo desde el punto de partida cognoscitivo de *la mirada* (pp. 78-91). Para llevar a cabo su examen, Pouponay Hart se apoya en una sólida tradición de lingüistas y pensadores de lengua francesa. Sus propuestas son, a buen seguro, polémicas y originales, pero están cargadas de sugerencias dignas de tomarse en cuenta.

Así en el capítulo VI (L'intériorisation de l'espace") se nos propociona un modelo estructural del pacto de lectura inserto en un movimiento dialéctico que va de la fase de *apropiación* del espacio-mundo transformado en texto (pp. 93-101) a las diversas formas de *resistencia* que dicho espacio-mundo presenta a una lectura o interpretación unívocas (pp. 101-111). La autora proporciona incluso diagramas que permiten visualizar los procesos de correlación de fuerzas propuestos por sus análisis.

En el capítulo final ("La parte de l'autre") se siguen efectuando los mismos tipos de lectura. Se trata de una búsqueda en la *otredad* de las diversas trampas ideológicas resultantes de los juegos textuales del discurso, o si se

prefiere, de hallar, en los escasos indicios que nos han quedado, la esencia de los discursos *acallados*: no el de la alta oficialidad, sino el de los diarios disidentes, o el de la marinería, o el de los *salvajes*, o el de la mujer. El ejercicio es arriesgado, pero, una vez más, sugerente.

La lectura del trabajo de Poupenay Hart deja muchos interrogantes en el aire, que a la vez constituyen posibles vías de exploración en el futuro. La expedición Malaspina ha empezado a ser rescatado del olvido hace poco; pero queda mucho por hacer. El trabajo de Poupenay Hart se complementa con varios anejos documentales de interés y un buen repaso del estado actual de las investigaciones. Conviene tener en cuenta este estudio.

Eduardo Lago  
The City College, CUNY



**Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1990, 362 pp.**

Con motivo del 450 aniversario del nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega, el poeta y profesor peruano Ricardo González Vigil ha preparado una antología de textos que recorre toda la obra del “primer humanista nacido en tierra americana” (p. 14). Dirigida al lector medio, su objetivo es darle una difusión mayor a la producción intelectual del Inca, acercándola a nuestros días, al tiempo que se procura efectuar, bajo esta perspectiva de contemporaneidad, una nueva valoración de su contribución a las letras hispánicas.

El libro se divide en dos partes: la introducción, “Para leer al Inca Garcilaso”, y una “antología comentada”. En la primera parte, el autor se ocupa de la figura y significación del Inca siguiendo su trayectoria autobiográfica paralelamente al desarrollo diacrónico de los textos, comentados en la segunda parte. Como es bien sabido, presentar al Inca Garcilaso de la Vega equivale a plantear una serie de problemas teóricos cruciales. La introducción de González Vigil ofrece un sumario de los mismos así como una panorámica general de las diversas posturas adoptadas por la crítica frente a ellos.

Como punto de arranque (parte I: “Perú en el corazón”), se destaca la peruanidad de Garcilaso, e inmediatamente se proyecta su figura hacia una dimensión de más amplio alcance: su americanismo (“intuyó la unidad de América”, p. 14). La parte II (“Un Inca en el Siglo de Oro”) nos muestra a Garcilaso ya en Europa, entregado a su labor intelectual. El concepto de “mestizaje cultural” (p. 53), que ha tenido diversas interpretaciones críticas, pone adecuadamente de relieve la singularidad de la posición del Inca. La trayectoria de su obra, señala González Vigil, es la de una progresiva toma de conciencia de sus orígenes: Garcilaso inicia su andadura en el centro de la tradición occidental, con la traducción de una de las creaciones más influyentes del intelectualismo renacentista (los *Diálogos de amor*, de León Hebreo), y acaba centrándola en su propio país, con los *Comentarios reales*, cuya parte segunda es una nítida exploración del ser histórico de su nación.

En efecto, el sentido de su itinerario espiritual consistió en hermanar

Humanismo y americanidad, como atestigua el seudónimo literario que eligió. En la parte III de la introducción (“Historias ejemplares”), al hilo de un paralelismo con Cervantes que González Vigil resalta en diversos momentos, se nos ofrece una visión de conjunto de la obra estudiada, y se pasa revista a los problemas que suscita: el carácter novelesco del interés de Garcilaso por lo histórico; el significado e intención de los *Comentarios reales*; qué sentido y proporción tienen en su obra los conceptos de **tragedia**, **utopía**, **historia**, **epopeya** y **poesía**; la visión providencialista del devenir histórico; el universalismo antropológico; la valoración que entre líneas hace el Inca de las motivaciones sublimes y bajas de la conquista (Garcilaso, en opinión del antólogo, se sitúa en un “justo medio entre la visión dorada y la leyenda negra”, p. 125); la consideración de las dotes morales y espirituales del indio americano. Estos y otros problemas son enunciados y discutidos parcialmente en el prólogo. A la luz de los textos antologados, algunos de ellos reciben un tratamiento más extenso en la parte segunda (“Antología Comentada”), conforme a la siguiente disposición: a) texto del Inca; b) comentario general; c) notas.

Tras el comentario general, las notas se ocupan de problemas más específicos y llevan a cabo un análisis microtextual. En ambas partes, González Vigil comenta las críticas de otros especialistas. La selección de textos es adecuada — por cuanto que se antologan los más polémicos y representativos — y equilibradamente amplia. Véase por ejemplo el comentario al texto que se ocupa del “suceso de Pedro Serrano” (p. 151), en el que, puestos de relieve el vigor, la plasticidad y eficacia narrativas del Inca, se suscita la cuestión, planteada por algunos críticos de prestigio, de si cabe hablar de la obra garcilasiana como “antecedente del cuento y la novela hispanoamericanos” (p. 154); o el extenso comentario que exige el polémico texto que lleva por título “Las dificultades que hubo para no interpretarse bien el razonamiento de Fray Vicente de Valverde (p. 269), sumamente representativo del carácter general de la antología, en cuanto a constante exposición de las diversas y encontradas posturas críticas.

El autor se propone llegar al público general, lo cual le lleva a actualizar la ortografía del Inca y a adoptar un tono que en unas ocasiones es didáctico y en otras no elude el sumergirse en pesquisas más bien propias de especialistas. El resultado de esta actitud es positivo, ya que se logra un buen esquema de los problemas planteados por la obra del Inca Garcilaso. Como fondo de los mismos, y con ánimo de acercar al Inca a nuestro tiempo, en diversas ocasiones — casi siempre en la introducción —, González Vigil relaciona la obra que presenta con algunos de los grandes paradigmas de la literatura universal (así cuando esboza un matizado paralelismo entre San Agustín, Garcilaso y Proust: su común sustrato de platonismo, p. 30).

Los títulos de la obra y de los epígrafes no hacen sino reafirmar las intenciones anunciadas. *Comentemos al Inca Garcilaso* es homenaje a la obra clave del gran escritor peruano y labor textual que se propone una gufa para

quien acepta la sugerencia de la introducción: *empezar a leer al Inca*. Este es el mayor logro del libro. Los comentarios de los especialistas citados y del autor de la antología son oportunos y esclarecedores, pero sobre todo constituyen el preámbulo de un ejercicio insustituible: la lectura crítica de los textos del Inca Garcilaso.

**Eduardo Lago**  
The City College, CUNY





**Mera, Juan León. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición crítica de Trinidad Barrera. Sevilla: Ediciones Alfar, 1989.**

Esta edición, pulcra y cuidadosamente preparada, hará mucho por la difusión de *Cumandá* (1879) y su inclusión en cursos sobre el romanticismo hispanoamericano y la novela hispanoamericana del siglo XIX. Aunque la suerte que ha corrido esta novela del ecuatoriano Juan León Mera (1832-94) no se puede atribuir sólo a las ediciones disponibles, si se puede decir que un libro atractivo, bien impreso y con un estudio preliminar, bibliografía y notas, sin duda contribuye al estudio y a la lectura de esta obra. De manera que Trinidad Barrera ha logrado dos propósitos entrelazados — la divulgación de una edición crítica basada en la segunda edición de *Cumandá* (Madrid, 1891) y la preparación de un texto sumamente útil tanto a estudiantes como a estudiosos.

La edición de *Cumandá* que comentamos consta de varias secciones. La primera es una extensa introducción donde Barrera ofrece una visión de conjunto de la vida de Juan León Mera concentrándose en su formación autodidacta, su talento de pintor y poeta, su conservadurismo ortodoxo y sus obras costumbristas. Asimismo, la profesora Barrera nos proporciona el marco literario de *Cumandá* señalando la obra como producto de un romanticismo tardío que no tiene precedentes ni sucesores en la misma línea y que tampoco cosechará frutos indigenistas hasta los años 30. *Cumandá*, nos dice la editora, participa de la novela romántica, la costumbrista, la sentimental y la histórica, pero tiene su sello propio — la conflictividad racial. Las fuentes de la novela son varias: las personales que reflejan las vivencias paisajistas del autor; las históricas que incluyen la conocida leyenda referida por un viajero inglés y el levantamiento de los indios de Guamote y Columbe; y las literarias de origen francés e inglés (Chateaubriand, Cooper, Scott). Sigue un análisis breve de la estructura de la novela y de los personajes principales que actúan a nivel arquetípico. También se señala el costumbrismo de Mera, sus esfuerzos por ser fiel a una documentación antropológica y las múltiples funciones del narrador de la obra. El análisis introductorio trata del lenguaje y estilo de la novela con énfasis especial en sus cualidades rítmicas y pictóricas, relacionadas, como sabemos, a los intereses del autor, también poeta y pintor.

La profesora Barrera dedica una sección breve a la recepción de la obra — la repercusión inmediata especialmente en España, los homenajes elogiosos con motivo del centenario de Mera en 1932 y la más equilibrada valoración actual. Tal valoración señala diversos reparos a *Cumandá*. Entre ellos destacan la falta de sensibilidad ante el drama del indio y el conservadurismo del autor que creía que los conflictos sociales podían expiarse mediante un acto de contricción. Varios documentos, una bibliografía de y sobre Mera y notas aclaratorias de nombres de lugares, flora y fauna, además de términos indígenas completan el libro.

*Cumandá*, a través de esta edición crítica preparada con cuidado y objetividad por Trinidad Barrera, tiene ahora la oportunidad de volver a despertar el interés del lector. Aunque el valor de una obra no se debe a su presentación, en el caso de libros algo pasados de moda, una edición atractiva, fácil de manejar y leer, con un estudio preliminar, bibliografía y notas, sí tiene el efecto de sacar a luz nuevamente la aportación de esta obra a la literatura romántica hispanoamericana y su relación con la novela indigenista. Por eso aplaudimos la labor de Trinidad Barrera a la vez que esperamos que *Cumandá* vuelva a los programas de estudio de institutos y universidades.

**Gabriella de Beer**  
The City College of New York

**SERIE BIBLIOGRAFICA INTI  
VIII**



## JUAN GELMAN \*

### A. Textos aparecidos en libros

#### POESIA

1. *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Ediciones Gleizer, 1956.
2. *El juego en que andamos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Expresión, 1959.
3. *Velorio del solo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Expresión, 1961.
4. *Gotán*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1962.
5. *Cólera Buey*, La Habana, Ediciones La Tertulia, 1965.
6. *Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
7. *Violín y otras cuestiones. El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1970.
8. *Fábulas*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1971.
9. *Cólera Buey*, (ed. aumentada), Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1971.
10. *Los poemas de Sidney West*, Barcelona, Editorial Llibres de Sinera (colección Ocnos), 1972.

11. *Relaciones*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1973.

12. *Obra poética*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975. [Es una edición que recopila toda la obra anterior de Gelman. De *Violin y otras cuestiones* no incluye el prólogo de González Tuñón ni los siguientes poemas: “El crepúsculo ataca al triste y solo”, “Crepúsculo distinto”, “Mujer encinta”, “Zapatitos”, “Un niño es de carne, hueso, pelo enulado o no y muchas preguntas”. De *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* agrega el poema “Lamento por la cucharita de sammy mccooy”].

13. *Hechos y relaciones*, Buenos Aires, Ediciones Lumen, 1980.

14. *Si dulcemente*, Buenos Aires, Ediciones Lumen, 1980.

15. *Silencio de los ojos*, Paris, Editions du Cerf, 1981 [comprende *Relaciones*, *Hechos y Notas*: prólogo de Julio Cortázar].

16. *Citas y comentarios*, Madrid, Editorial Visor, 1982.

17. *Hacia el Sur*, México, Marcha Editores, 1982.

18. *Composiciones*, Buenos Aires, Ediciones del Mall, 1986.

19. *Interrupciones II*, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1986 [comprende *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, *Hacia el sur*, *Composiciones* y *Eso*].

20. *Interrupciones I*, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1988 [comprende *Hechos y Relaciones*, *Si dulcemente*, y *Citas y Comentarios*].

21. *Anunciaciones*, Madrid, Editorial Visor, 1988.

22. *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1989.

23. *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, *Gotán*, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1989 [recopilación de los libros mencionados con las alteraciones que ya aparecieran en la edición de 1962 — véase supra núm. 7 — y en la de 1975 — véase supra núm. 11 —].

## PUBLICACIONES COLECTIVAS

24. *Exilio*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1984. [Incluye *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* de Juan Gelman y tres textos de Osvaldo Bayer].

## LIBRETOS

25. *El gallo cantor* (cantata).

26. *Suertes* (cantata).

27. *La trampera general* (ópera), estrenada en Buenos Aires en 1970.

28. *La bicicleta de la muerte* (ópera), estrenada en Buenos Aires en 1972.

29. *La Junta Luz*. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1985.

## PROLOGOS

30. "Un camino original". En Carlos Delgado... [et al.], *Perú: el poder del pueblo*. Selección y prólogo de Juan Gelman, Buenos Aires, Editorial Crisis, 1974. [Incluye los siguientes textos: "Algunas reflexiones politico-teóricas en torno a la revolución peruana", de Carlos Delgado (pp. 11-25); "Por una nueva concepción de la política", de Carlos Franco (pp. 27-36); "Fuerza armada, cristianismo y revolución en el Perú", de General Jorge Fernández Maldonado (pp. 39-47); y el "Mensaje a la Nación del General Juan Velasco Alvarado, presidente del Perú, con motivo del 153o. aniversario de la independencia nacional" (pp. 53-79).

## B. TEXTOS APARECIDOS EN DISCOS

31. "Madrugada:", Buenos Aires, 1964 (música de Juan Carlos Cendrón).

32. "Cuerpo que me querés, Buenos Aires, 1968 (música de Juan Carlos Cendrón).

33. "Fábulas", Buenos Aires, 1971 (música de Juan Carlos Cendrón).



## C. ANTOLOGIAS

### Antologías personales

34. *Poemas*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1969 [recopilación antológica de *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, *Gotán*, y *Cólera Buey*; incluye además los siguientes poemas no aparecidos en ediciones anteriores: “En Moscú” y “El amante mundial” (en *El juego en que andamos*); “Buena”, “Caramba”, “Las maravillas”, “La batalla”, “Sombras de la palabra”, “Los ojos”, “Giornalismo”, “Pasaba algo”, “La tos”, “Extrañura”, “Siete”, “Cierto”, “Foto” e “Ignorancia” (en *Cólera Buey*)].

35. *Poesía*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1985 [antología de la producción poética de Gelman hasta *Hacia el sur*. Tiene además un prólogo de Victor Casaus donde describe las principales características de esta poesía. El libro se cierra con un útil diagrama que señala los aspectos más importantes de Gelman y su época].

### Textos aparecidos en algunas antologías colectivas

36. Becco, Horacio Jorge. *Poetas argentinos contemporáneos*. Buenos Aires, Extensión cultural Dos muñecos, 1974: “Madrugada”, “Velorio de solo”, “Juguetes”, “Sobre la mesa”, “En la fecha”, “Lo que pasa”, “En la carpeta” (pp. 45-48).

37. Benedetti, Mario. *Poemas de amor hispanoamericanos*. Selección y prólogo de Mario Benedetti. Montevideo, Editorial Arca, 1969 (Bolsilibros Arca, 72): “Ausencia de amor”, “Giornalismo” (pp. 173-174).

38. Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1985: “Mi Buenos Aires querido”, “Anclao en París”, “Poderes”, “Bellezas” (pp. 392-395).

39. Donoso Pareja, Miguel. *Poesía rebelde de América*. México, D.F., Editorial Extemporáneos, 1971: “Fidel” (p. 33).

40. Fierro, Enrique. *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1967: “Opiniones” (pp. 73-74), “Fidel” (p. 97), “Argelia” (p. 121).

41. Ibargoyen, Saúl y Boccancra, Jorge. *La nueva poesía amorosa de América Latina*. México, D.F., Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1980

(segunda edición): "Ofelia", "VII", "Gotán" (pp. 25-28).

42. Ibargoyen, Saúl y Boccanera, Jorge, *Poesía rebelde en Latinoamérica*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1983 (tercera edición): "Hechos", "XCI" (pp. 31-33).

43. Kappatos, Rigas. *16 poetas latinoamericanos*. Atenas, Editorial A. Carabfa, 1980 (en griego): "Soneto", "Relaciones", "Ignorancias", "Suertes", "Confianzas", "Gracias", "Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica", "Documentos", "Arte Poética", "Sobre las despedidas", "Mi rostro", "Una mujer y un hombre", "Distracciones" y "Hechos".

44. Lastra, Pedro. "Muestra de la poesía hispanoamericana actual". En *Hispanérica*. Maryland, USA/Buenos Aires, año IV, núms. 11-12, diciembre 1975: "Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica", "Documentos", "Arte poética", "Sobre las despedidas", "Mi rostro", "Anclao en Paris", "Una mujer y un hombre"; de Traducciones I. Los poemas de John Wendell: "XVII", "XXIV", "XXXII", "CCLXI"; "Relaciones", "Confianzas" (pp. 121-126).

45. Lastra, Pedro y Eyzaguirre, Luis. "Catorce poetas hispanoamericanos de hoy". En *Inti*: Providence, Rhode Island, USA, núms. 18-19, 1984. "Anclao en Paris", "En la carpeta", "Gotán", "XVII", "CCLXI", "Relaciones", "Confianzas", "Arte poética", "Sobre las despedidas", "En la fecha", "Madres", "Nota XXII", "Comentario IV (Santa Teresa)", "Comentario XXV (San Juan de la Cruz)" (pp. 180-190).

46. Márquez, Robert. *Latin American Revolutionary Poetry / Poesía revolucionaria latinoamericana*. A Bilingual Anthology. Edited and with Introduction by R.M. New York and London, Monthly Review Press, 1974: "Los ojos" / "Eyes", "Epocas" / "Epochs", "Algeria" / "Algiers" [Translated by R.M.] (pp. 50-59).

47. Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México, Editorial Siglo XXI Editores, 1987: "El juego en que andamos", "Límites", "Habana revisited", "Teoría sobre Daniela Rocca", "Estos poemas...", "Reconocimientos", "Homenajes", "Nieves", "Relaciones", "Bellezas" (pp. 326-333).

48. Rodríguez Padrón, Jorge. *Antología de Poesía Hispanoamericana (1915-1980)*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1984: "Lamento por el sicomoro de tommy derk", "Lamento por la cucharita de sammy mccooy", "Arte poética", "Soneto", "Nota XXII", "Nota XXIV", "Carta abierta IV", "Carta

abierta XVII", "Comentario IV (Santa Teresa)", "Comentario XXV (San Juan de la Cruz)", "Comentario XXXII", "Cita XXVI (Santa Teresa)", "Estás", "Yo también escribo cuentos" (pp. 283-294).

49. Ruano, Manuel. *Muestra de la poesía nueva latinoamericana*. Lima, Ediciones El Gallinazo, 1981: "Lamento por el sapo de Stanley Hook" (pp. 53-54).

50. Salas, Horacio, *Generación poética del sesenta*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, 1975: "Teoría sobre Daniela Rocca", "Arte Poética", "Condecoraciones", "Oficio" (pp. 77-79).

#### D. TEXTOS APARECIDOS EN ALGUNAS PUBLICACIONES PERIODICAS

51. "Carta a Roberto Fernández Retamar", "Habana revisited", *Casa de las Américas* (La Habana), núms. 13-14, julio-octubre 1962, pp. 31-32.

52. "Opiniones", *Vigilia* (Buenos Aires), núms. 4-5, diciembre 1963, p. 5.

53. "Tanguito", "Sefini", *Zona de la Poesía Americana* (Buenos Aires), núm. 4, 1964, p. 2.

54. "Parlate", "Giornalismo", "La tos", "Himno a la victoria", *Marcha* (Montevideo), año XXVI, núm. 1240, 22 de enero de 1965.

55. "El juego en que andamos", "Arte poética" (fragmento), *Mundo Nuevo* (Paris), núm. 18, diciembre 1967, pp. 67-68.

56. "Conversaciones", *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 46, enero-febrero 1968, pp. 94-100.

57. "Sudamericanos", "Viajes", *Casa de las Américas* (La Habana), año XI, núm. 67, julio-agosto 1971, pp. 89-92.

58. "Pedidos", *Crisis* (Buenos Aires), núm. 2, junio 1973, p. 8.

59. "Voces", *Crisis* (Buenos Aires), núm 27, julio 1975, pp. 17-19.

60. "Hechos", *Crisis* (Buenos Aires), núm. 36, abril 1976, p. 45.

61. “Descansos”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm 106, enero-febrero 1978, p. 127.

62. “Somas”, *Quimera* (Barcelona), núm. 2, 1980, p. 52.

63. “Ruiseflores de nuevo”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 128, septiembre-octubre 1981, pp. 49-50.

64. “II” (fragmento) [de *Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de una derrota)*], *Caras y Caretas* (Buenos Aires), núm. 2205, 1983, p. 28.

65. “Carta” *Casa de las Américas* (La Habana), núms. 145-146, julio-octubre 1984, p. 43 [Carta a Julio Cortázar].

66. “Ruiseflores de nuevo”, “El pacto”, “Los ilusos”, “Canción de protesta”, “El expulsado”, “Decir”, “Invitación”, *Diario de Poesía* (Buenos Aires), núm. 1, invierno de 1986, p. 27.

67. “Con usura nadie tiene una casa de sólida piedra”, *Diario de Poesía* (Buenos Aires), núm. 3, verano de 1986, p. 18. [fragmento de una conversación con Eduardo Giordano — véase infra “Conversación con Juan Gelman. El imposible desexilio del poeta” en la que Gelman reflexiona sobre el poema “Usura” de Ezra Pound].

68. “Sobre los lenguajes” *Brecha* (Montevideo), 8 de mayo de 1987, p. 29. [reflexión sobre el lenguaje de la derrota].

69. “Los ilusos”, *Plural* (México), núm. 192, 1987, p. 36.

70. “El coraje”, “Aventuras en la selva”, “Retrato”, “El animal”, “La pregunta”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 54, octubre 1987, pp. 28-29. [textos pertenecientes a *Salarios del impío*, poemario inédito].

71. “Anclao en París”, “Lamento por gallagher bentahm”, “Preguntas”, “Otras preguntas”, “LXXII” [de *Cólera Buey*], “El botánico”, “Hechos”, “Epocas”, “Soneto”, “Yo también escribo cuentos”, “V” [de *Si dulcemente*], “Respiraciones”, “Cita XLII (Santa Teresa)”, “El expulsado”, “Los ilusos”, “El frío de los pobres”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988, pp. 33-45.

72. “Hechos”, “Los ilusos”, “El frío de los pobres”, VII” [de *Exilio*], *El Universal* (México), 4 de abril de 1989, p. 5.

73. “La culminación de los dos demonios”, *Brecha* (Montevideo), 13 de

octubre de 1989, p. 29.

74. "Carta a mi madre" *Casa de las Américas* (La Habana), año XXX, núm. 176. septiembre-octubre 1989, pp. 50-59. [texto completo del libro homónimo].

75. "Ignorancias", *Brecha* (Montevideo), 12 de enero de 1990, p. 96.

76. "No recordarás tu muerte, yo sí", *La República* (Montevideo), mayo 1990, [Carta abierta de Juan Gelman a su hijo].

77. "Carta a mi madre", *La República* (Montevideo), domingo 12 de agosto de 1990, p. 56. [fragmento].

## E. REFERENCIAS

### Entrevistas y diálogos

Benedetti, Mario "Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía". En *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha Editores, 1971, pp. 187-208. [Excelente diálogo sobre la cosmovisión estética y social de Gelman así también como reflexiones de interés sobre Borges, Cortázar, Vallejo y otros poetas coetáneos de Gelman].

Borgna, Gabriela "El exilio no se apartó del país", *Caras y Caretas* (Buenos Aires), núm. 2205, 1983, p. 26. [Interesantes reflexiones de Gelman sobre la literatura argentina escrita en el exilio y la que se escribió en Argentina.

Ciechanower, Mauricio "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 27 de marzo de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 28 de marzo de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 29 de marzo de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 30 de marzo de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 31 de marzo de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México),

1 de abril de 1989, p. 5 [Atractivas observaciones de Gelman sobre lo que representa cada libro suyo en cuanto "obsesión"].

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 2 de abril de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 3 de abril de 1989, p. 5.

—— "Juan Gelman: poesía, dictadura y exilio", *El Universal*, (México), 4 de abril de 1989, p. 5.

Correa, Carmen "Sin pelos en la lengua", *Ercilla*, año XXXVI, núm. 1835, semana del 19 al 25 de agosto de 1970, pp. 103-104.

Gaya, Miguel y Cofreces, Javier "La poesía es una e indivisible", *Brecha* (Montevideo), 9 de septiembre de 1988, pp. 30-31. [La entrevista posibilita respuestas de gran interés sobre González Tuñón, la "generación del 60", los primeros libros de Gelman y el cambio producido en su poesía a partir del exilio].

Gilio, María Esther "Juan Gelman habla de su hijo rescatado de la neblina", *Brecha* (Montevideo), 19 de enero de 1990, pp. 20-21.

Giordano, Eduardo "Conversación con Juan Gelman. El imposible desexilio del poeta", *El Porteño* (Buenos Aires), núm. 57, septiembre 1986, pp. 74-77. [Contiene observaciones de Gelman sobre González Tuñón, Vallejo, Borges y la situación argentina en el momento de la entrevista].

—— "El forzoso exilio de Juan Gelman", *Plural* (México), núm. 192, septiembre 1987, pp. 36-40. [Contiene el mismo material del artículo anterior].

Mero, Roberto "En el infierno del exilio deberían estar los que hicieron la vergüenza y la antipatía", *Caras y Caretas* (Buenos Aires), núm. 2205, 1983, pp. 23-28 y pp. 62-63. [Reflexiones de Gelman sobre la lucha armada de los años 60 y 70, el golpe militar y el exilio].

— *Conversaciones con Juan Gelman*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1987. [Discusión sobre Montoneros, la lucha armada, el golpe militar y la situación política, social y cultural de Argentina].

Vitale, Ida “Los tanguitos de Gelman y Cedrón”, *Marcha* (Montevideo), año XXVI, núm. 1240, 22 de enero de 1965 [Sobre el disco *Madrugada*].

### Reseñas, notas, comentarios y estudios

Anónimo “Juan Gelman” *Interrupciones I*”, *Casa de las Américas* (La Habana), año XXX, núms. 172-173, marzo 1988, p. 141 [Reseña].

Anónimo “Sobre Juan Gelman”, *Brecha* (Montevideo), 12 de enero de 1990, p. 26. [Palabras en ocasión al entierro de Marcelo Ariel Gelman, hijo del poeta].

Achugar, Hugo “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”, *Hispanérica* 1985, Aug: 14(41): pp. 95-102. [Inteligente artículo introductorio a la poesía de J.G.].

— “Apuntes sobre Juan Gelman”, *Brecha* (Montevideo), 21 de febrero de 1986, p. 29. [Es el mismo trabajo anterior].

Amigorena, Horacio “Violín y otras cuestiones” *Gaceta Literaria* (Buenos Aires), núm. 10, 1057. [Reseña].

Andrés, Alfredo “Crónica de la poesía argentina 1960-1965”, *Cuadernos de Poesía* (Buenos Aires), núm. 1, 1966.

— *El 60*, Buenos Aires, Editores Dos, 1969. [Incluye una útil bibliografía sobre los nombres más destacados de la “generación del 60”, una lista de las revistas del 60 y artículos de diversos críticos e integrantes de dicha generación].

Barros, Daniel *Poesía Sudamericana actual (Algunos enfoques)*, Madrid, Miguel Castellote editor, 1972. [El capítulo 5 es un ensayo, de carácter introductorio, sobre “Tres poetas de hoy: Tillier, Benedetti y Gelman”, pp. 57-88].

Benedetti, Mario “Juan Gelman: *Hechos y Relaciones*”, *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, (Lima, Perú), Año VII, # 14, segundo semestre 1981, pp. 157-160 [Reseña].

— “Las turbadoras preguntas de Juan Gelman”, *Brecha* (Montevideo), 8 de mayo de 1987, p. 29. [A partir de la publicación de *Hechos y Relaciones* analiza la presencia de las interrogaciones en la poesía de Gelman. Este trabajo también ha aparecido en: Mario Benedetti, *Crítica Cómplice*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 215-220].

— “Cuestión poética, Cuestión de vida”, *Página 12* (Buenos Aires), 25 de julio de 1987.

Boccanera, Jorge “Juan Gelman, poeta en el destierro”, *El Periodista* (Buenos Aires), núm. 121, 2 al 8 de enero de 1987, pp. 30-32. [Reflexiones a partir de la publicación de *Interrupciones II*].

— “Gelman” (Testimonio inédito, reportajes, crítica, poemas), *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988. [Util trabajo de recopilación de textos de y sobre Gelman].

— “La cólera de las palabras”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988. [Sugestiva recreación de la llamada “generación del 60, y muestreo de las principales características de los libros de Gelman].

Borinski, Alicia “Interlocución y aporía. Notas a propósito de Alberto Girri y Juan Gelman”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre 1983, pp. 879-887. [Inteligente aproximación a *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*].

Bullrich, Santiago *Recreación y realidad en Pisarello, Gelman y Vallejo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964. [Presentación general de la relación entre poesía y realidad en los primeros tres libros de Gelman].

Butazzoni, Fernando “Palabras para Juan Gelman”, *La República* (Montevideo), domingo 12 de agosto de 1990, p. 56 [Reseña sobre *Carta a mi madre*].

Desiderato, Adrián “El destierro una sentencia más dura que la muerte”, *La Razón* (Buenos Aires), 14 de abril de 1987.

Domínguez, Carlos María “Gelman, las palabras ganadas a la muerte”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 50, 1987. [Reseña sobre *Interrupciones II*].

Duhalde, Eduardo “La poesía proscrita”, *El Periodista* (Buenos Aires), núm. 121, 2 al 8 de enero de 1987, p. 32.



Fernández, David “*Cólera Buey*: poemas llenos de gente”, *Unión* (La Habana), año V, núm. 1, enero-marzo 1966, pp. 179-180 [Reseña].

Galeano, Eduardo “Se busca”, *Brecha* (Montevideo), 3 de abril de 1987, p. 32.

Giordano, Jaime “Juan Gelman o el dolor de los otros”, *Inti* (Providence, Rhode Island, USA), núms. 18-19, 1984, pp. 169-190. [Sugestivo análisis de la evolución del tema del dolor en la poesía de J.G.: “Un poeta que eleva su lenguaje desde la comunión de dolor y rabia con el mundo, que instala después su ilusión en ese mundo, y que sufre en los años siguientes la experiencia de una grave desilusión vital” (p. 170). Este artículo aparece publicado también en: Giordano, Jaime *Dioses, Antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*, Chile, Ediciones Lar, 1987].

Gorriarena, Carlos “Aquella milonga”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988, p. 50.

Jiménez Eman, Gabriel “Los disparos de la belleza incesante”, *Quimera* (Barcelona), núm. 2, 1980, pp. 50-52. [Contiene interesantes observaciones sobre *Los poemas de Sidney West* y *Hechos y Relaciones*].

Mangieri, José Luis “Porteños y tímidos”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988, pp. 48-49. [Recreación de un encuentro con JG].

Marauda, Lauro “Luces sobre la semilla”, *Brecha*, (Montevideo), 21 de septiembre de 1990, p. 25. [Reseña sobre *Carta a mi madre*].

Marsset, Juan Carlos “Juan Gelman: *La junta luz*”, *Extremos* (revista de la Universidad del Estado de Nueva York, en Stony Brook USA), núms. 3-4, 1987, pp. 187-188 [Reseña].

Mesa Falcón, Yoel “Gelman y el exilio de la poesía”, *Casa de las Américas* (La Habana), año XXX, núm. 177, noviembre-diciembre 1989, pp. 146-155. [Excelente aproximación a las principales características de los libros reunidos bajo el título *Interrupciones*].

Muleiro, Vicente “Memoria a la intemperie”, *Diario de Poesía* (Buenos Aires), núm. 3, verano de 1986, pp. 31-32. [Reseña sobre *Interrupciones II*].

——— “Treinta años de un primer violín”, *El Periodista* (Buenos Aires), núm. 121, 2 al 8 de enero de 1987, pp. 30-31. [Apunta las características de la poesía latinoamericana en la década del 60 y la vigencia de VC].

O'Hara, Edgar "Juan Gelman y la realidad contra la poesía", en *Desde Melibea*, Lima, Ediciones Ruray, 1980, pp. 135-137.

Olivera-Williams, María Rosa "Citas y Comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio", *Inti*, (Providence, Rhode Island, USA), núms. 29-30, primavera-otoño 1989, pp. 79-88. [Rico acercamiento a CyC].

Pérez Fernández, Francisco "Juan Gelman: *Composiciones' Extremos* (revista de la Universidad del Estado de Nueva York, en Stony Brook, USA), núm. 5, 1988, p. 86. [Reseña].

Portaniero, Juan Carlos "Gelman, poesía y circunstancia", *Revista del Mar Dulce* (Buenos Aires), núm. 10, verano 1959-60, pp. 20 y 32. [Breve aproximación a *El juego en que andamos*].

Rodríguez Padrón Jorge "Hacia el sur: volviendo a Juan Gelman", *Hora de Poesía*, (Madrid), núm. 32, 1984, pp. 78-83.

Rodríguez Rivera, Guillermo "Gelmanear", *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 55, julio-agosto 1969, pp. 129-130. [Reseña sobre *Poemas*, primera antología de JG publicada por *Casa de las Américas*].

Romano, Eduardo *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. [En las páginas 76-77, 116 y 217-218 aparecen referencias a la poesía de JG].

Sasturain, Juan "Mester de gelmanía", *Unidos* (Buenos Aires), núm. 14, 1987, pp. 242-248. [Acercamiento a *Interrupciones II* con referencias a libros anteriores].

Schreibman, Susan *Selected poems of Juan Gelman. A bilingual edition*. MA Thesis in Creative Writing, Department of English, University of Pennsylvania, 1990. [Inédita. Incluye una sugerente Introducción a la obra de JG y una selección de poemas de los libros publicados en el exilio].

Segovia, Margot de "*El juego en que andamos*", *Ficción* (Buenos Aires), núm. 26, 1960, pp. 147-148. [Reseña].

Urondo, Francisco "Hay que afinar el oído", *Zona de la Poesía Americana*, (Buenos Aires), núm. 4, 1964, p. 2.

— *Veinte años de poesía argentina 1940 - 1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp. 67, 98. [Excelente estudio sobre las principales características de la poesía argentina de esos años].

Verbitsky, Horacio “¿Qué justicia señor Presidente?”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 33, 1988, pp. 46-47. [Denuncia la orden de arresto que pesaba sobre Gelman e impedía su regreso a Argentina].

Vilaríño, Idea “Juan Gelman: un poeta”, *Brecha* (Montevideo), 5 de mayo de 1988, pp. 26-27. [Reseña sobre *Interrupciones I y II*].

\*Para este trabajo sigo el esquema bibliográfico de Pedro Lastra tal como puede verse en sus libros.

Lilian Uribe  
Central Connecticut State University

## COLABORADORES

MARTA BERMUDEZ-GALLEGOS: Profesora en Rutgers University, ha publicado varios estudios sobre la poesía colonial hispanoamericana, el *testimonio* y la poesía hispanoamericana contemporánea. Se doctoró en la University of Arizona con una tesis titulada "Tradición y ruptura en la poesía social del Perú: de la Conquista a Antonio Cisneros".

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: Cuentista y novelista peruano. Colaborador en *Inti* 31.

GUSTAVO ADOLFO CALDERON C.: Profesor en San Francisco State University y Director-Editor de la revista *Canto*.

JOSE CARLOS CATAÑO: Poeta español. Ver p. 229.

CARLOTA CAULFIELD: Poeta cubana. Ver p. 213.

CYNTHIA DUNCAN: Profesora e investigadora de las letras hispanoamericanas y brasileras. Ha publicado varios artículos en el campo de la narrativa mexicana contemporánea. Tiene en preparación un libro titulado *Magical Realism and the Fantastic in the Mexican Short Story*.

EDUARDO ESPINA: Poeta uruguayo. Ver p. 259.

DOLORES ETCHECOPAR: Poeta argentina. Ver p. 209.

MARIA LUISA FISCHER: Licenciada en literatura en la Universidad de Chile con una tesis sobre Enrique Lihn. Escribe su disertación doctoral en poesía hispanoamericana contemporánea en Boston University.

MYRA S. GANN: Es profesora de la State University of New York, Potsdam. Se especializa en teatro del siglo de oro español y en teatro hispanoamericano contemporáneo.

PEDRO LOPEZ ADORNO: Poeta puertorriqueño. Ver p. 256.

ENRIQUE LUENGO: Profesor de lengua y literatura hispánicas en Gettysburg College. Colaboró en *Inti* 29-30.

LELIA MADRID: Profesora e investigadora argentina, enseña en la University of Western Ontario, Canadá. Ha publicado *Cervantes y Borges: la inversión*

*de los signos*, Editorial Pliegos, Madrid 1987, y tiene en prensa *El estilo del deseo: fundamentos para una epistemología del discurso lírico*. Ha colaborado en *Inti* 24-25.

**GREGORIO MARTINEZ:** Escritor y novelista peruano nacido en 1944. Profesor de literatura en la Universidad de San Marcos, Lima. Ha publicado la novela *Canto de sirena* y acaba de publicar su nueva novela *Crónica de músicos y diablos* en Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire. Actualmente reside en Cincinnati.

**JULIO ORTEGA:** Perú. Poeta, ensayista, narrador, dramaturgo e investigador de las letras hispanas. Acaba de publicar *Reapropiaciones, cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991).

**OCTAVIO PAZ:** En este número nos complace sumarnos a los homenajes que recibe el poeta mexicano por su Premio Nobel de Literatura 1990. Reproducimos el texto íntegro del discurso pronunciado por el poeta ante la Real Academia Sueca. Actualmente, Octavio Paz se encuentra dedicado a la preparación de una edición de sus obras completas. Agradecemos al Nobel Committee la autorización para publicar el texto en español y a la revista *The New Republic* que autorizó la reproducción del texto en inglés traducido por Anthony Stanton.

**ANTONIO PLANELLS:** Profesor e investigador de las letras hispanas en Concordia University, Canadá. Ha publicado numerosos artículos sobre la literatura hispanoamericana contemporánea en *Revista Iberoamericana*, *Hispanófila*, *Logos*, *Cuadernos Americanos*, etc. Tiene publicado el libro *Cortázar: Metafísica y erotismo*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1979, 214 pp.

**LOLO REYERO:** Cursó estudios universitarios en Vigo y Salamanca, donde se licenció en Filología Germánica (Sección Anglística). En 1990 se graduó de Brown University con un Master sobre la obra completa de Jesús Fernández Santos. En septiembre de 1991 continuará sus estudios doctorales en Brown University.

**ALBERTO SACIDO ROMERO:** Cursa estudios graduados en el programa de literatura del Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University, su especialidad es la literatura medieval hispana. Licenciado en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela (España).

RUSSELL O. SALMON: Es profesor y Director del Center for Latin American and Caribbean Studies de la Indiana University-Bloomington. Está editando *Golden Ufo's / Los OVNIS de oro* y *The Indian Poems* de Ernesto Cardenal, Indiana University Press, otoño 1991. Está preparando un libro sobre cuatro poetas nicaragüenses: Michele Najlis, Vidaluz Meneses, Ana Ilce Gómez y Christian Santos.

JAVIER SANJINES C. Bolivia. Profesor e investigador de las letras hispanoamericanas en la University of Maryland, College Park. Tiene en prensa *Lectura política de la literatura boliviana contemporánea*, FLACSO-ILDIS, La Paz, Bolivia.

JAIME SILES: Poeta español. Ver p. 225.

FRANCISCO SOTO: La Habana, Cuba, 1956. Profesor de español en la Universidad de Michigan - Dearborn, se especializa en la literatura hispanoamericana contemporánea. La Editorial Betania (España) está por publicar un extenso ensayo crítico sobre la obra de Reinaldo Arenas. Este ensayo se publicará con una entrevista/conversación que el profesor Soto tuvo con el autor en 1987. Además, está terminando una monografía (*Reinaldo Arenas: tradición y singularidad*) en la cual estudia el alucinante ciclo de novelas (*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*) ideado por Reinaldo Arenas para presentar la sociedad cubana.

MANUEL ULACIA: Poeta mexicano. Ver p. 238.

LILIAN URIBE: Profesora de lengua y literatura hispánicas en Central Connecticut State University.

ALICIA VALERO-COVARRUBIAS: Profesora de lengua y literatura hispánicas en la University of Pittsburgh en Greensburg. Se doctoró en SUNY, Stony Brook con un trabajo sobre el discurso picaresco en la narrativa latinoamericana contemporánea. Ha publicado varias reseñas y artículos en *Alba de América*, en la *Revista de la Universidad de Chile*, y en *Cuadernos Hispanoamericanos*. La traducción de un ensayo biobibliográfico sobre Mercedes Cabello de Carbonera escrito por Mercedes M. de Rodríguez y aparecido en *Spanish American Women Writers* (Diane Marting ed.) habrá de salir en breve editado por Siglo XXI.

ENRIQUE VERASTEGUI: Poeta peruano. Ver p. 253.

ALFREDO VILLANUEVA-COLLADO: Puerto Rico. Doctorado en Literatura Comparada de SUNY Binghamton, es profesor de inglés en el Colegio Comunal Eugenio María de Hostos, CUNY. Ha publicado cuatro poemarios, *Las transformaciones del vidrio*, *En el imperio de la papa frita*, *Grimorio*, y *La guerrilla fantasma*. Su poesía y narrativa ha aparecido en varias revistas, entre ellas *Sprit*, *The Mouth of the Dragon*, *Pliego de murmurios*, *La nuez* y *Poesía de Venezuela*. Su obra crítica ha aparecido en *INTI*, *Discurso literario*, *Community Review*, *Revista Chicano-Riqueña*, *Las Américas Review*, *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar) y *Revista Iberoamericana*. Actualmente termina un estudio sobre José Asunción Silva y otro sobre sexualidad y narrativa hispanoamericana.

MIGUEL ANGEL ZAPATA: Poeta peruano. Ver p. 244.

RAUL ZURITA: Poeta chileno. Ver p. 219.

## 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 Pasos 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 Sainz?”; **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 Angel 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"; **Américo Ferrari**, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; CREACION: **Carlos Bousoño**, **Angel González**, **Javier Sologuren**, **Cecilia Bustamante**, **José Luis Cano**, **Luis Antonio de Villena**, **Robert Echavarren**, **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 Cerruda 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 Diez 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”; Aláin 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 Eggen-schwiller 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: Victor M. Valenzuela, “Fernando Alegría, *The Chilean Spring*”; Dennis 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"; Manual 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"; Robert 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 Alavado 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 Ochsenius 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 Wólf"; 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, 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 Margenet 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 Amanía; 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 Pastoral"; **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 buitres: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; **Saúl Yurkievich**, "Mate, tango y metafísica"; **Manuel Pereira**, "Del tablón al puente"; **Fernando Aínsa**, "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 Discherl**, "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."; **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"; **Besnard 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"; **Kalus Pörtl**, "El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad"; **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-tierra, 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"; **Susan 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 Maya*"; **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"; **Richard A. Seybolt**, "*Donde habita 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 Agosin, Resurrección Espinosa, Jan Martínez, Américo Ferrari, Douglas García, Rita Geada, Jorge A. Madrazo, Edgar O’Hara, Rodolfo Privitera, Alicia Rivero-Potter, Oscar Rivera-Rodas. RESEÑAS: Antonio Campaña 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 Kozer y la poesía como testimonio de la cotidianeidad”; “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 Soraluz: Invitación al laberinto”; “Gonzalo Rojas: Entre el murmullo y el estallido de la palabra”; “Armando Romero: Escarbando el aire con los manos”; “Continuidad de la voz en Javier Sologuren”; “Ida Vitale: Entre lo claro y lo conciso del poema”; “Saúl Yurkievich: 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 problemática 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 Cristina Peri Rossi; **Joaquín Roses Lozano**, “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio 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 Avilés, 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 Llaque**, sobre *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, 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.

## NO. 29-30

CONTIENE: ESTUDIOS: **Antonio Vera-León**, “Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia”; **Alexis Márquez Rodríguez**, “Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana”; **Giuseppe Amara**, “Las ménades de Lavín Cerda”; **Marcelo Coddou**, “Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso”; **Helene Weldt**, “The Genesis of Augusto Roa Bastos; *Yo el supremo*”; **Alba Lia Barrios**, “Ese negro fantasmal de Palés Matos”; **María Rosa Olivera-Williams**, “*Citas y comentarios* de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio”; **Jorge Rodríguez Padrón**, “Cauce común: *Carece de causa* de Jorge José Kozler”; **Pedro Lasarte**, “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen”; **Walter Bruno-Berg**, “Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa”; **María Isabel Acosta Cruz**, “Writer-Speaker?”

Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa's *El hablador*"; **Roman Soto**, "Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, "Bryce-Arte de desamar"; **Julio Ortega**, "Roa Bastos: Una mitología del desconuelo"; **John Kinsella**, "La travesía poética de Martín Adán"; **Enrique Luengo**, "Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El hacedor* (1960)"; **Rodolfo Privitera**, "Claves para una interpretación lúdica en *De donde son los cantantes*"; **Sergio Monsalvo**, "El humor en las visiones de Lavín Cerda"; **Rene A. Campos**, "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende"; **Julia Kushigian**, "La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich"; **Dennis West**, "Confronting the Crisis in Mexican Cinema". CREACION: **Hernán Lavín Cerda**, "Historia de Margarito Miramontes" (cuento); **Luis Domínguez-Vial**, "El ocaso de Navarrete. "Cuerpo presente" (cuento); **Antonio Planells**, "El cigarrillo" (cuento); **Frank Graziano**, "Cumplir con lo debido" (cuento). Poesía de: **Griselda Ramos-Perea**, **Francisco Nájera**, **Cecilia Bustamente**, **Manuel Silva Acevedo**, **Alejandro Aranda**, **Dionisio D. Martínez**, **Mauricio Quijano**, **Jaime Sabines**, **Miguel Angel Zapata**. RESEÑAS: **Ilan Stavans** sobre **Flora H. Schimionovich**: La obra de **Macedonio Fernández**. Una lectura surrealista; **Cynthia Duncan** sobre **Hugo J. Verani**, editor: **José Emilio Pacheco**; **Lilian Uribe** sobre **Mario A. Rojas** y **Roberto Hozven**, editores: **Pedro Lastra** o la erudición compartida; **Roberto Valero** sobre **Enrique Mario Santi**, editor: *Primeras letras, Libertad bajo palabra*; **César Ferreira** sobre **Alfredo Bryce Echenique**: *La última mudanza de Felipe Carrillo*; **Eduardo Lago** sobre **Claire Pailler**: *La poésie audessous des volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale*; **Javier Sanjines C.** sobre **José Luis Gómez-Martínez**: *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*; **Inés Dolz-Blackburn** sobre **Rose S. Min**: y **Teresa Méndez-Faith**, editoras: *Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual*; **Mariela Gutiérrez** sobre **Catharina de Vallejo**, editora: *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*; **D.L. Shaw** sobre **John Kinsella**: *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán* **Federico Patán** sobre **Hernán Lavín Cerda**: *Esas máscaras de gesto permanente*; **Olga Juzyn-Amestoy** sobre **Omar Rivabella**: *Requiem por el alma de una mujer*.

## NO. 31

CONTIENE:ESTUDIOS: **Emil Volek**, "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana"; **Bernard Schulz-Cruz**, "La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*"; **Fernando Reati**, "Los

alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina"; **Israel Ruiz Cumba**, "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*"; **Nelson Rojas**, "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía"; **W. Nick Hill**, "Enrique Lihn critica la metapoésía"; **Francisco Pérez-Fernández**, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn"; **Ricardo Yamal**, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; **Stephen F. White**, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Alfredo Bryce-Echenique**, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; **Julio Ortega**, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; CREACION: **Carlos Johnson**, "Inti Raymi"; **Pedro Lastra**, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi-letanía"; "Una sombra"; "Paraísos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayordomo de Moctezuma"; **Miguel Angel Zapata**, "Morada de la voz"; **Magali Alabau**, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". RESEÑAS: **Juan Zapata G**, sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*; **Rafael E. Hernández**, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la autopoésía de Luis Carlos López"; **Emil Volek**, sobre Angel Flores ed.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Raquel Halty Ferguson: *La forgue y Lugones: dos poetas de la luna*; **Antonio Socoto** sobre Michael Handelsman: *En torno al verdadero Benjamín Carrión*; **Michael Handelsman**, sobre Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción - trayectoria - documentos: 1918-1934)*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Hugo J. Verani: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*.

**SUSCRIPCION ANUAL:**

Individuos: US \$25.00

Bibliotecas e instituciones: US \$40.00

Precio del ejemplar individual: US \$25.00

Números dobles: US \$30.00

**NOMBRE:**.....

**DIRECCION:**.....

.....

**SUSCRIPCION POR.....AÑO(S) \$.....**

**NUMEROS INDIVIDUALES:**.....\$.....

.....\$.....

.....\$.....

.....\$.....

**TOTAL:**                    \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Revista de Literatura Hispánica,  
Roger B. Carmosino, Department of Modern Languages, Providence  
College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).





